

# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

Vol. XV, 2003





# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

Vol. XV, 2003



# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del Arte

# ARTE

## EDITOR:

Dr. D. Ismael Gutiérrez Pastor

## CONSEJO DE REDACCIÓN:

Dr. D. Isidro G. Bango Torviso

Dr. D. Juan Antonio Ramírez

Dr. D. Fernando Marías

Dr. D. Carlos Reyero

Dra. Dña. Lourdes Roldán Gómez

Dra. Dña. María Teresa López de Guereño

## DIRECCIÓN DE LA REDACCIÓN. INTERCAMBIOS

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
Departamento de Historia y Teoría del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Autónoma de Madrid

## CIUDAD UNIVERSITARIA DE CANTO BLANCO

28049 MADRID

Teléf. 00-34-91 497 46 11

Fax 00-34-91 497 38 35

ISSN: 1130-5517

Depósito Legal: M-30.918-1989

Industrias Gráficas CARO, S. L.  
Gamonal, 2 - 28031 Madrid



# Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León.

Marta Poza Tagüe

## SUMARIO

|                                                                                                                                                                                   | <u>Páginas</u> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| <b>Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León</b> . . . . .                                                                      | 9              |
| MARTA POZA TAGÜE                                                                                                                                                                  |                |
| <b>Juan Guas y la capilla de “La Piedad” en el convento de San Francisco de Ávila</b> . . . . .                                                                                   | 29             |
| CONCEPCIÓN ABAD CASTRO                                                                                                                                                            |                |
| <b>De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid</b> . . . . .                                                                          | 45             |
| BEGOÑA ALONSO RUIZ                                                                                                                                                                |                |
| <b>Obras... que hazer para entretenerse. La arquitectura en la cultura nobiliario-cortesana del Siglo de Oro: a proposito del marqués de Velada y Francisco de Mora</b> . . . . . | 59             |
| SANTIAGO MARTÍNEZ HERNÁNDEZ                                                                                                                                                       |                |
| <b>Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor</b> . . . . .                                                                                                                         | 79             |
| JUAN LUIS BLANCO MOZO                                                                                                                                                             |                |
| <b>Un “porcón” para Diego Velázquez</b> . . . . .                                                                                                                                 | 99             |
| FERNANDO MARÍAS                                                                                                                                                                   |                |
| <b>Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, pintor</b> . . . . .                                                                                                                | 113            |
| FERNANDO COLLAR DE CÁCERES                                                                                                                                                        |                |
| <b>Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas</b> . . . . .                                                                              | 125            |
| ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR                                                                                                                                                           |                |
| <b>Jacobo Ollero Butler (1945-2003)</b> . . . . .                                                                                                                                 | 147            |
| IN MEMORIAM                                                                                                                                                                       |                |



# Entre la tradición y la reforma. A vueltas de nuevo con las portadas de San Isidoro de León.

Marta Poza Yagüe

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XV, 2003

## RESUMEN

*Si hay un punto en el que prácticamente todos los investigadores están de acuerdo, es en afirmar que los dos ingresos meridionales de San Isidoro pueden ser considerados, con toda probabilidad, como los primeros ejemplos de portada historiada en los que se han integrado elementos esculpturados como tímpanos, capiteles, relieves paramentales y metopas, conservados en la actual comunidad castellano-leonesa. Pero aun partiendo de esta premisa, no es menos cierto que desde las primeras décadas del siglo pasado, su cronología viene siendo condicionada por un complicado entramado de relaciones estilísticas entre una y otra vertiente de los Pirineos; debate en el que han primado más intereses nacionalistas que criterios puramente artísticos y arqueológicos. Un análisis global del panorama histórico, social, político y religioso que rodeó la construcción de la basílica, dejando hablar al edificio propiamente dicho y cotejando los datos con las informaciones proporcionadas por las fuentes de época, puede dar lugar a conclusiones sensiblemente diferentes (Fig. 1).*

## ABSTRACT

*Mostly all researchers agree in confirming that both southern portals of San Isidoro de León are likely to be the first existing examples of great romanesque portals in present Castilla y León, containing in their structures sculptural elements such as tympana, capitals, wall-reliefs and metopes. But even if this is true, it is no less that since the first decades of the 20<sup>th</sup> century their chronology has been affected by a complex framework of stylistic relationships taking place both sides of the Pyrenees; a discussion influenced more by jingoistic interests rather than by an artistic and archaeological point of view. A global analysis on the historical, social, political and religious background involving the construction of the basilica, adding to it all the information provided by contemporary sources and allowing the building structures to speak for themselves, may provide us with a different conclusion (Fig. 1).*

En un trabajo reciente, Rose Walker ha estudiado el conjunto pictórico del *Panteón Real* articulado, según su criterio, en función de un complejo programa iconográfico de lectura penitencial que, por encima de la simple exposición seriada de distintos pasajes de los ciclos de Infancia, Pascua y Apocalipsis, tiene como fin poner de manifiesto la idea de la Resurrección al final

de los tiempos a través del sacrificio eucarístico; idea que encuentra fundada tanto en conceptos propios de la antigua liturgia hispana, como en otros pertenecientes ya al nuevo rito romano no asimilados todavía en su integridad. Y a su vez, todo ello orientado a honrar la perpetua memoria de sus fundadores, los reyes Fernando I y Sancha, representados de rodillas al pie



Fig. 1. Posición de las portadas en el muro meridional.

del Crucificado en uno de los paneles del muro oriental del cementerio<sup>1</sup>.

Como expone, cada uno de los motivos escogidos no responde a una elección arbitraria. Al contrario, son distintas piezas que, reunidas, forman parte de una plegaria única dirigida a interceder por el alma de los piadosos monarcas enterrados bajo sus bóvedas, para de este modo asegurarse su salvación<sup>2</sup>. Contemplado bajo este prisma, el programa iconográfico del Panteón constituiría, en el propio lugar de reposo de los restos regios, un eco visual de las ceremonias propiciatorias que, con el mismo fin, celebraban los monjes de la lejana abadía de Cluny coincidiendo con los aniversarios del óbito de Fernando<sup>3</sup>.

Ambos aspectos del ciclo pictórico leonés -el penitencial y el conmemorativo-, base del estudio de Walker y sobre los que insistirán igualmente otros autores<sup>4</sup>, habían sido ya unificados por S. Moralejo al subrayar la importancia de la representación clipeada del *Cordero Místico* sostenido por arcángeles, figurado en el tímpano de la puerta que comunicaba cementerio y templo<sup>5</sup>. Para él, el motivo, por encima del simbolismo eucarístico evidente, se presenta en mayor medida como emblema del *Agnus*

*Dei qui tollit peccata mundi*<sup>6</sup>. Es precisamente este elemento el que nos proporciona las claves fundamentales que nos permiten intuir que, con independencia de lecturas paralelas, el programa iconográfico de la *Puerta del Cordero* no es sino una extensión del proyectado para el Panteón, con el que comparte una misma finalidad y significado. Como veremos a continuación, las coincidencias temáticas entre ellos se multiplican hasta el punto de poder afirmar que, prácticamente, no existe ningún motivo en el ingreso que no tenga su correspondiente en el cementerio<sup>7</sup>.

#### PANTEÓN REAL Y PORTADA DEL CORDERO PUESTOS EN PARALELO.

Desde su publicación hace ya algunas décadas, los conocidos trabajos de los Profs. Williams y Moralejo se han convertido en punto de partida fundamental para la correcta comprensión de la dimensión sacramental -eucarística y bautismal-, que manifiestan las imágenes de esta portada<sup>8</sup>. Según estas interpretaciones, y considerando la superposición en el tímpano del *Agnus Dei* al



episodio del *Sacrificio de Isaac*, el paralelismo eucarístico es doble y recíproco. Por un lado, la ofrenda que hace Abraham a Yahvé de su único hijo fue tenida siempre como prefigura del sacrificio del Hijo de Dios, cuya figuración simbólica era el *Cordero Místico*<sup>9</sup>; por otro, la presencia del carnero que va a sustituir al joven como víctima propiciatoria tiene su equivalente en el *Cordero* de la parte superior, ya que también Cristo sustituyó a toda la humanidad sobre la cruz del Gólgota para su Redención<sup>10</sup>. Como señalara Williams, esta asociación, originaria del ámbito litúrgico y presente en el canon de la Misa, lejos de ser ajena a la plástica del momento fue tema de representación común en altares portátiles otomanos del siglo XI<sup>11</sup>.

Sobre estos relieves, la visión de las metopas con los signos del zodiaco suponían una alusión alegórica del bautismo al ser contempladas bajo el prisma moralizador del sermón catecumenal de Zenón de Verona<sup>12</sup>.

Pero sin embargo, dentro de estas mismas lecturas, placas como las de *San Isidoro* y *San Pelayo* justificaban su presencia únicamente en su calidad de patronos del templo, mientras que los paneles efigiando a *David* y *sus músicos* eran mencionados como piezas de naturaleza prácticamente decorativa sin mayor trascendencia dentro del programa general de la fachada<sup>13</sup>. Una interpretación de los mismos personajes en función de las prácticas piadosas que rodearon los últimos años -y en especial los últimos días- de Fernando I, pueden sacan a la luz un nuevo programa unitario de simbología funerario-intercesoria parejo al desarrollado en el Panteón.

No son pocos los testimonios documentales que nos descubren a un Fernando I profundamente religioso y especialmente preocupado por asegurarse la salvación de su alma. Para ello no sólo funda y protege numerosos templos y monasterios, sino que los dota con largueza, estableciendo a la vez una potente alianza con una de las casas que gozaba de mayor prestigio y poder dentro de la Cristiandad Occidental: la abadía borgoñona de Cluny. Pero por encima de todos estos actos, uno destaca de modo principal: la reedificación en sillería -*lapidea*- de la antigua iglesia de San Juan Bautista y San Pelayo de León, *qui olim fuit lutea*, actuación seguramente determinada por su decisión de elegir la capital leonesa como lugar para su futuro enterramiento en detrimento de otros posibles panteones reales como Oña (justificado por su estirpe navarra al ser hijo de Sancho el Mayor), o Arlanza (como al parecer fue su primera intención en la que primaba su condición de Rey de Castilla, y para cuyo fin hizo trasladar al monasterio burgalés los restos de los mártires abulenses Vicente, Sabina y Cristeta). Para ennoblecerla convenientemente, hace traer desde Sevilla las reliquias del que tal vez fuera la figura fundamental de la Iglesia hispana medieval, San Isidoro. Sobre su llegada a León en diciembre de 1063, de su acomodo en el



Fig. 2. Portada del Cordero. Vista general.



Fig. 3. Portada del Cordero. Tímpano.

altar principal de la nueva basílica que a partir de este momento cambiaría de advocación, así como de la cuantiosa donación de libros, enseres litúrgicos, relicarios y tierras que la pareja regia dispuso para conmemorar el evento, dan prolija información las fuentes<sup>14</sup>.

Sólo dos años después, en 1065, es precisamente el espacio situado delante de este altar que albergaba los restos de Isidoro, el escenario escogido por el rey para ser protagonista de un complicado rito funerario cuando, ante su muerte inminente, decide recrear los acontecimientos que rodearon los últimos días del santo obispo hispalense<sup>15</sup>, en lo que parece ser una decisión que seguramente llevaría madurando largo tiempo<sup>16</sup>. De la descripción de los mismos proporcionada por el *Silense*, dos datos merecen ser destacados. En primer lugar, el interés del cronista por dejar claro que los oficios siguieron las



Fig. 4. Portada del Cordero. Tímpano: Sacrificio de Isaac.



Fig. 5. Portada del Cordero. Tímpano: Agnus Dei.

fórmulas de la antigua liturgia hispana -more Toletano-. En segundo, el marcado carácter penitencial y de renuncia del mundo que se desprende de la narración de todos los actos del drama<sup>17</sup>. Idénticos contenidos han sido analizados para uno de los objetos más representativos donado por la pareja regia con ocasión de la recepción del cuerpo del santo en León: el crucifijo de marfil con la imagen del crucificado *in similitudinem nostri Redemptoris Crucifixi*. Su iconografía, articulada en función del tema de la Muerte y Resurrección, parece inspirada en el Oficio de Difuntos tal y como éste quedaba prescrito en el *Liber Ordinum* seguido por el rito hispano<sup>18</sup>. No extrañaría por ello que tal vez el relicario también hubiera sido concebido con antelación para ser destinado a formar parte fundamental del ornamento litúrgico que necesariamente debió de presidir esta escena. De ser así, sería un nuevo dato que reforzaría la idea de la preocupación que sintió siempre Fernando por su muerte, y que le llevaría a diseñar con anticipación el marco en el que ésta aconteciese<sup>19</sup>.

Con el relato funerario como marco de referencia, vamos a tratar de explicar el mensaje iconográfico de la *Portada del Cordero* (Fig. 2).

El núcleo programático no varía, sigue siendo el eje vertical trazado por la superposición del *Agnus Dei* al *Sacrificio de Isaac* (Fig. 3). Pero no entendidos únicamente como símbolos eucarísticos, sino como imagen dúplice de Salvación y Resurrección. Desde época paleocristiana, episodios bíblicos como el presente de Isaac, junto a otros tales como *Noé durante el diluvio*, *Daniel en el foso de los leones*, *los tres jóvenes hebreos en la hoguera*, *la resurrección de Lázaro* o *la curación del paralítico*, comienzan a formar parte de la iconografía de sarcófagos y catacumbas significando, a modo de metáfora visual, lo mismo que expresaba la plegaria del Oficio de Difuntos conocida como *ordo de commendationis animae*: mostrar los precedentes de la ayuda divina en favor del alma de un fiel, expresando el deseo de

que también Dios sea benévolo con el difunto que acaba de fallecer y que ha sido enterrado allí mismo, según la fórmula *Dios mío, sálvale, como tú has salvado a Daniel, Noé...*<sup>20</sup>. Al menos cuatro de estos temas fueron incluidos dentro del conjunto de capiteles que se tallaron para el Panteón Real, siendo indudable que esta plegaria intercesora debió estar en la mente del responsable del conjunto icónico -escultórico y pictórico- del ámbito cementerial<sup>21</sup>. Son los ya mencionados de la *Resurrección de Lázaro* y la *Curación del leproso* en las jambas de la puerta de acceso a las naves de la iglesia, y los de *Daniel en el foso de los leones* y el propio del *Sacrificio de Isaac*, en sendos capiteles de dos de los soportes principales del complejo<sup>22</sup>.

Esta última pieza, para la que se ha propuesto como fuente de inspiración la decoración de un sarcófago paleocristiano galo del siglo IV<sup>23</sup>, comparte ciertas particularidades iconográficas con el relieve del tímpano. La más evidente es la inclusión en ambas escenas de un ángel presentando a Abraham el carnero que sustituirá al joven sobre el altar de la oblación. Detalle ausente en el relato bíblico, es sin embargo habitual en las exégesis de origen hebreo desde fecha temprana; fue reproducido en miniaturas islámicas; y conocido por el occidente cristiano, al menos desde época carolingia, cuando aparece reflejado en algunos comentarios sobre el Génesis de Alcuino de York<sup>24</sup>.

Sobre el animal, y también en ambos casos, descien- de la gran *Mano de Dios* que avanza hacia la cabeza del Patriarca, convirtiéndose en objeto de atención por parte del mismo. Con su presencia justificada no sólo por ser la causa eficiente que evita que Isaac sea finalmente inmolado, la *Dextera Domini* fue entendida en la época como uno de los signos funerarios por excelencia, imagen de la *receptio in caelum* (Fig. 4). Así se evidencia, por ejemplo, en otro de los monumentos capitales para el estudio del nacimiento de la escultura románica en los reinos del noroeste peninsular: la lauda sepulcral de





Fig. 6. *Portada del Cordero. Relieves paramentales: David y sus músicos.*

Alfonso Ansúrez (h. 1093), procedente del cercano monasterio de Sahagún. Como en el tímpano legionense, otra gran mano surge de uno de los extremos de la cubierta avanzando en dirección hacia la figura del difunto quien, a su vez y en un gesto recíproco, levanta las suyas hacia la extremidad que se le aproxima como tratando de establecer un contacto directo con ella. Es, sin lugar a dudas, la misma intensidad dramática que transmite la mirada fija de Abraham en la *mano* de la portada. Por encima del mero gesto de bendición, la estrecha relación que se establece entre ambos motivos ha sido comprendida, para el caso concreto del sarcófago, como una alegoría que anticiparía la Resurrección de la carne el Día del Juicio cuando, trasladado el cuerpo por la *mano divina* hasta la Jerusalén Celeste -insinuada por los diseños estrellados de los que parte-, se reunirá allí con su alma para ocupar el lugar asignado<sup>25</sup>. En el caso de Alfonso Ansúrez, con los elegidos a la *derecha de Cristo*, según una doble interpretación de la inscripción tallada junto a la imagen: *DEXTRA XPI*<sup>26</sup>.

Continuando la lectura de los relieves del tímpano en sentido ascendente, de la Resurrección es testimonio inequívoco el *Agnus Dei*. Enmarcado por un clípeo sostenido por ángeles, simboliza su victoria sobre la Muerte.

Pero, tal y como interpretó Moralejo idéntica imagen en las pinturas del Panteón, es además el *Cordero Redentor que quita los pecados del mundo*, reforzando así el mensaje penitencial que subyace en el conjunto de relieves de la portada<sup>27</sup> (Fig. 5).

Hacia Él se dirigen otras dos figuras nimbadadas, aladas y portando sendas cruces con la mano izquierda mientras señalan hacia lo alto con la diestra, que sirven de transición -y no sólo topográfica-, entre el relieve del Cordero y el de Abraham. Seguramente podamos identificarlas, no de modo gratuito, con los arcángeles Miguel y Gabriel. Para ello es preciso que recurramos de nuevo a la tapa del sepulcro de Alfonso Ansúrez. Inmediatamente después de la efigie del difunto, un águila, símbolo del evangelista Juan, es seguida por la imagen frontal de un ángel que porta una cruz con la mano izquierda a la vez que señala hacia lo alto con la derecha. La inscripción adjunta no deja lugar a dudas sobre su identidad: *MICHAEL ARCHANGELUS*. A su lado, otra figura similar que ha sustituido el atributo cruciforme de la anterior por un incensario. Gracias de nuevo al complemento epigráfico sabemos que se trata de *GABRIEL ANGELUS*. La terna se completa en la otra vertiente con la incorporación de *RAPHAEL ANG(E)L(U)S*, sosteniendo un

libro. Desde los comienzos del Cristianismo, a los tres se les atribuye el escatológico papel de *psicopompos*, de ser los intercesores, guías y portadores del alma en su último viaje<sup>28</sup>.

La identidad de gestos y atributos entre el Miguel de la lauda y los ángeles del tímpano nos hacen concluir que, al menos uno de ellos, debe representar al mismo personaje. Que el segundo puede ser Gabriel nos lo indica el hecho de que en el tímpano de la actual capilla de Santa Catalina, en el Panteón Real, también la *imago clipeata* del Cordero aparece sostenida por dos ángeles. Habiéndose perdido uno de los letreros, el que nos resta reza: *SCS GABRIEL*<sup>29</sup>. Ambos convienen perfectamente dentro del contexto funerario en el que estamos tratando de explicar las imágenes del tímpano. De su condición de protectores y conductores del alma hasta la Divinidad, a la que apuntan con sus índices, se deriva su posición dentro del entramado compositivo del conjunto: en una situación intermedia entre el episodio del Sacrificio y la Majestad del Cordero<sup>30</sup>.

Llegados a este punto, no debe sernos muy difícil descubrir en el programa iconográfico del tímpano la plasmación material de una plegaria dirigida a interceder perpetuamente por el alma de Fernando I, y cuyo contenido no sería muy diferente al siguiente: *Dios mío, sálvame como salvaste a Isaac, y que tus ángeles lo protejan y lo conduzcan hasta la Gloria del Cordero*. Es en este contexto donde cobran completo sentido los relieves de la parte superior de la fachada cuyos personajes, protagonistas en el rito penitencial que precedió al deceso del rey, se convierten por tanto en testigos de excepción de la *muerte edificante* del monarca.

En las enjutas, y de mayor tamaño, Isidoro y Pelayo, patronos del templo<sup>31</sup>. No es accidental que toda la ceremonia fúnebre se realizase precisamente ante el altar que albergaba los restos de los santos. Si como se ha señalado en numerosas ocasiones Fernando recreó la muerte de Isidoro<sup>32</sup>, de éste se sabe que estuvo especialmente preocupado por la posibilidad de que, en el momento mismo de expirar, el demonio atacase su alma. Para evitarlo, y como medida profiláctica, determinó que estuviesen presentes en el momento del tránsito los obispos de Itálica y Niebla, sufragáneos suyos, dedicados exclusivamente a interceder por él<sup>33</sup>. El mismo fin debió de perseguir el monarca ya que, según nos narra el *Silense*, para semejante trance también él se hizo rodear de obispos y monjes -*vocavit ad se episcopos et abates et religiosos viros*-<sup>34</sup>; buscando, además, la proximidad de las reliquias, tesoros espirituales que, siguiendo una creencia que se remontaba a la tardía Antigüedad, garantizaban la comunicación directa entre el Cielo y la Tierra<sup>35</sup>. Por ello, y con su presencia en los relieves de la portada, Isidoro -obispo- y Pelayo -mártir-, eran eco visual de lo precedente al señalar, no sólo su patronato sobre la basílica

regia, sino, sobre todo, su papel como intercesores privilegiados por el alma del monarca desde el momento mismo de su muerte<sup>36</sup>. ¿Podríamos poner la plegaria anterior en su boca?. Es posible que así sea.

Sobre ellos, *David y sus músicos* (Fig. 6). Uno de los momentos culminantes de la ceremonia funerario-penitencial protagonizada por Fernando I, narrado con especial atención por el cronista, es el de su renuncia a los bienes temporales materializada en la cesión del poder y el abandono de las riquezas. Para ello, no sólo se despoja de sus vestiduras regias para cubrirse con el cilicio y se quita la corona que es sustituida por ceniza sobre su cabeza<sup>37</sup>, sino que además entona una oración en voz alta -*clara voce*- en la que reconoce la potestad divina sobre todos los reinos de la tierra: *tua es potentia, tuum regnum, Domine; tu es super omnes reges; tuo imperio omnia regna celestia, terrestia subduntur; ideoque regnum quod te donante accepi acceptumque, quamdiu tue libere voluntati placuit rexi, ecce reddo tibi*<sup>38</sup>. Con estos versos, Fernando hace suyo un conocido himno davídico: *tua es Domine magnificentia, et potentia, et tibi laus: cuncta enim quae in caelu sunt, et in terra, tua sunt: tuum Domine regnum, et tu es super principes* (I Paralipómenos 29, 10-16).

Este intento por emular al monarca bíblico, propuesto a lo largo de toda la Edad Media como modelo del *buen gobernante* al ejemplificar la victoria sobre el mal y ser encarnación del concepto teocrático del poder, del *ordo*, creemos que es argumento suficiente que justifica la inclusión en el programa iconográfico de la portada de la serie relivaria de *David y sus músicos*<sup>39</sup>.

Culminando la serie, los *signos del zodiaco* que en su día ocuparon el espacio de las metopas, como también los medallones que orlan la *Maiestas* del Cordero en las pinturas del Panteón, dan la dimensión temporal -o mejor, atemporal- al conjunto. Frente al calendario laboral, símbolo del *tiempo histórico* propio de los hombres que -a partir del pecado de Adán- tienen en el trabajo un medio eficaz de salvación, se presenta el zodiaco, alegoría del *tiempo astral*, eterno e inmutable como Dios mismo, que no alcanzarán los hombres hasta que sean salvos el día del Juicio Final<sup>40</sup>. Lo que subyace, en el fondo, es la concepción de la Divinidad Redentora como *Cosmocrator*, como Señor del tiempo, convirtiendo el ingreso en una metáfora celeste, en una nueva representación de la *Puerta del Cielo*<sup>41</sup> (Fig. 7 y 8).

## TRAS LOS PASOS DE UN PROMOTOR: LA CUESTIÓN CRONOLÓGICA

Según lo visto hasta el momento, todo motivo tallado en la portada (Sacrificio de Isaac, *Dextera Domini*, *Agnus Dei*, santos intercesores y zodiaco) encuentra su





Fig. 7. Portada del Cordero. Metopas. signos del zodiaco.



Fig. 8. Portada del Cordero. Metopas. signos del zodiaco.



Fig. 9. Portada del Cordero. Tímpano: Sara e Isaac.



Fig. 10. Portada del Cordero. Tímpano: Agar e Ismael.

paralelo entre las representaciones, bien escultóricas, bien pictóricas, del Panteón. La coincidencia ideológica e iconográfica entre ambas manifestaciones no puede ser gratuita ni accidental, pareciendo la lógica indicar la presencia de un mentor común.

En este sentido, y pese a ser casi tópica la alusión a la infanta Urraca cuando se habla de las obras de San Isidoro, creemos que no se ha profundizado lo suficiente sobre cuál fue realmente su papel dentro del desarrollo artístico del conjunto leonés<sup>42</sup>. La postura tradicional la hace responsable de la construcción del *Panteón Real* tal y como hoy lo conocemos<sup>43</sup>; fechando también en su época tanto la escultura de los capiteles como la decoración pictórica del ámbito cementerial<sup>44</sup>. Sin embargo, son pocos los que no han dudado en incluir la *Portada del Cordero* entre sus realizaciones<sup>45</sup>. Al contrario, la mayoría de los investigadores tienden a datarla más de una década después de su muerte, suceso que aconteció en 1101<sup>46</sup>.

El problema de fondo estriba en la aceptación de Urraca como promotora del trazado de la actual basílica,

proporcionando así un marco arquitectónico en el que insertar el ingreso. Si hacemos caso de la inscripción cincelada en su epitafio no debería quedarnos duda alguna sobre el particular: la infanta *ampliavit ecclesiam istam*, templo que por su planimetría puede corresponderse perfectamente con el actual. Sin entrar en un análisis profundo sobre la tipología de la basílica hispana de esta época, algo que se aleja de los objetivos de este trabajo, sí creemos necesario, en cambio, realizar una breve exposición sobre cuál podría haber sido el proceso crono-constructivo de San Isidoro que avale nuestra afirmación.

La mayoría de los estudios tienden a identificar esta ampliación referida en el epitafio con una reforma del antiguo cementerio construido por sus padres<sup>47</sup>, el cual habría sido erigido siguiendo en planta los modelos de la tradición hispánica perpetuada por los monarcas astures: un espacio cuadrangular compartimentado en tres tramos por dos soportes centrales, adosado a los pies del templo y sin comunicación desde el exterior, que seguramente adaptaría su estructura a la superficie del primitivo

cementerio levantado por Alfonso V y al que venía a sustituir<sup>48</sup>. Hacia oriente, la iglesia, de igual anchura que el panteón, estaba dividida en tres naves rematadas por techos planos y escalonados, según esquemas también tradicionales<sup>49</sup>. Para muchos de estos investigadores, esta planta se correspondería con un alzado igualmente altomedieval de muros macizos e inarticulados. Desde esta perspectiva, la intervención de Urraca en las décadas finales del siglo XI, fue la de la remodelación completa del espacio, derribando la obra anterior, ampliando la estructura hacia el norte y poniente, e introduciendo el nuevo léxico constructivo románico responsable del aspecto que tiene en la actualidad.

Sin embargo, esta teoría viene siendo cuestionada desde hace ya algunos años por otros investigadores como I. Bango. Para él, la existencia de un trazado planimétrico de tipo asturiano no implica que su desarrollo en altura siga necesariamente los mismos principios constructivos, tal y como pone de manifiesto todavía hoy la iglesia de San Pedro de Teverga (último tercio s. XI)<sup>50</sup>. Además, se cuestiona sobre la presencia de una arquivolta decorada con billetes cobijando a uno de los apóstoles de la arqueta de San Pelayo, pieza fechada hacia 1059. Le resulta difícil justificar la aparición del motivo en la obra de marfil *per se*, sin que el artista hubiese contado como modelo previo para copiar, siendo lógico pensar que lo que hizo fue reproducir un esquema visto en la arquitectura más cercana<sup>51</sup>; en aquel momento, ¿tal vez la propia del Panteón?. Así, y teniendo en cuenta que una de las características más evidentes que reflejan las obras suauarias promovidas por Fernando y Sancha es la de la coexistencia de formas todavía vinculadas a la tradición, junto con otras que responden ya a criterios plenamente románicos, plantea la posibilidad de que en el Panteón se reproduzca un fenómeno semejante de hibridación según el que, partiendo de una planta tradicional -elegida intencionadamente como medio de evocación simbólica de la continuidad de la monarquía goda, ininterrumpida desde los reyes ovetenses a los leoneses-, su materialización en altura se realice con léxico románico<sup>52</sup>. Nada indica que estas obras no pudieran estar finalizadas en 1067 a la muerte de la reina Sancha, auténtica impulsora del proyecto.

Con ello, la intervención de Urraca en el ámbito cementerial se vería limitada, tal vez, a su ampliación occidental con tres tramos más a los pies, a la galería septentrional<sup>53</sup>, y ciertamente al encargo de la decoración pictórica de muros y bóvedas<sup>54</sup>. Esta labor, menos compleja de la que hasta ahora se le venía atribuyendo, es perfectamente compatible en el tiempo con la edificación de una nueva iglesia.

Para ser justos, prácticamente todos los estudiosos del edificio parece que han llegado a un acuerdo tácito que acepta el inicio de un nuevo templo en época de la infan-

ta. No obstante, son bastantes menos los que entre ellos piensan que se corresponde, en gran medida, con el que hoy conocemos. La presencia del transepto, imposible para muchos en estos años finales del siglo XI, y la inscripción tallada en la lápida funeraria de Petrus Deustamben, según la cual el arquitecto *superaedificavit* la iglesia, les han llevado a pensar en un proceso constructivo que se dilataría a lo largo de la primera mitad de la centuria, hasta más o menos la consagración de 1149<sup>55</sup>.

En nuestra opinión, nada impide reconocer como de Urraca el grueso del templo actual, edificado en dos fases sucesivas e inmediatas. En un primer momento, y manteniendo en tramos el lienzo septentrional de la iglesia fernandina, se amplía el espacio hacia el sur -con lo que evidentemente queda descentrado el Panteón-<sup>56</sup>, y se traza un nuevo edificio de planta basilical, sin transepto, y rematado hacia oriente por cabecera tripartita de ábsides semicirculares escalonados. El modelo, lejos de resultar ajeno a la arquitectura del momento es, al contrario, el mismo empleado para la erección de las grandes basílicas hispanas del románico pleno levantadas en los reinos noroccidentales en las dos décadas finales del siglo XI: Frómista, Jaca, Arlanza, la ampliación de Fortunio en Silos, o los templos plenorrománicos de Dueñas y San Zoilo de Carrión, por citar tan sólo algunos de los más significativos. Lo que no se puede asegurar es cuál sería su sistema de cubrición.

Con la fábrica en curso, posiblemente ya en los años 80 de la centuria, todavía es posible atribuir a la infanta el cambio de proyecto que llevó a la introducción del transepto y a la remodelación de la cabecera, con los consiguientes problemas de adaptación a las naves. Tampoco en este caso estaríamos hablando de una práctica extraña ni aislada, ya que una modificación planimétrica semejante es la que, por las mismas fechas, afectaría a la iglesia monástica de Silos<sup>57</sup>. Qué fue lo que motivó el cambio es más difícil de precisar. Tal vez se debiera a la necesidad de ampliar un espacio que se evidenció pequeño desde el principio; o, por qué no, a un deseo por incorporar al templo regio un elemento en el que ya se estaba trabajando en Compostela, y que duplicaba las posibilidades decorativas al permitir la inserción de dos portadas monumentales más<sup>58</sup>.

Quizá las obras se ralentizaran, o quedasen incluso interrumpidas hacia 1112, como consecuencia de los innumerables problemas surgidos durante el tumultuoso reinado de Urraca, hija de Alfonso VI, en guerra civil desde entonces contra su marido Alfonso el Batallador<sup>59</sup>. Sobre este último, por cierto, las fuentes no son muy benévolas respecto a su actitud frente a San Isidoro, reseñando únicamente el expolio que cometió de su tesoro<sup>60</sup>. Por ello, tal vez podamos entender la referencia de 1124 grabada en el ábside norte como la conmemoración por



la reanudación de los trabajos, una vez pacificada la situación<sup>61</sup>. Según esto, la misión de Deustamben durante el segundo cuarto del XII sería, no la reestructuración y reedificación del templo, sino la terminación del conjunto con el cubrimiento de las bóvedas -algo, por otra parte, deducible del propio término empleado en su epitafio: *superaedificavit*: edificó la parte superior-. Fue entonces cuando se debió hacer necesario el reforzamiento de los soportes de la nave y la incorporación en los laterales de las columnas de apoyo que tapan en algunos puntos el espacio de las ventanas<sup>62</sup>.

Una vez establecido el marco arquitectónico, la propuesta cronológica se ve reforzada por el estilo de las tallas de la *Portada del Cordero*. Sin necesidad de volver sobre este aspecto, clásico en todos los trabajos sobre los orígenes de la escultura románica peninsular, sí recordar que la mano del *Maestro de San Isidoro* ha sido reconocida desde antiguo en parte de los relieves que actualmente forman parte de la *Puerta de Platerías* de la catedral compostelana. Si hacemos caso de la inscripción conmemorativa labrada en una de las jambas, las obras dieron comienzo en 1103. Aún unos años antes, en 1100,



Fig. 11. *Portada del Perdón. Vista general.*



Fig. 12. *Portada del Perdón. Tímpano.*

otro epígrafe da por concluidos los trabajos de la pequeña iglesia de San Esteban de Corullón<sup>63</sup>. Para sus formas se ha aludido tradicionalmente a las creadas por la cantería compostelana. Sin embargo, las coincidencias formales e iconográficas con Platerías son sólo indirectas, teniendo su origen inmediato en la decoración escultórica del templo isidoriano<sup>64</sup>; necesariamente anterior, por tanto, a la data indicada por la leyenda epigráfica berciana.

Es la iconografía analizada la que termina de señalar a Urraca como la responsable de la decoración de la *Portada del Cordero*. Como hija, es a ella a quien corresponde mostrar la imagen piadosa del padre, destacar su muerte ejemplar, y asegurar una plegaria eterna por la salvación de su alma a través de los relieves tallados sobre la puerta que da acceso a un templo, en cuyo panteón reposan sus restos. Pero, además, aprovecha el marco arquitectónico para desarrollar un programa de propaganda política destinado a exaltar la preeminencia de la monarquía leonesa por encima del resto de los reinos peninsulares. Nadie mejor que ella, heredera directa -por vía materna- de los antiguos reyes toledanos, para llevarlo a cabo.

En el análisis iconográfico del tímpano no hemos mencionado -de forma intencionada- los motivos que rematan los extremos por la base. A la derecha del *Sacrificio*, Sara, mujer de Abraham, ante la puerta de su tienda y junto a un joven jinete, representación nuevamente de Isaac (Fig. 9). En el lado contrario, Agar, la concubina con la que el Patriarca bíblico tuvo un hijo, Ismael, el arquero que se sitúa a su izquierda (Fig. 10). Según los comentaristas sagrados, esta doble descendencia de Abraham significaba también el origen de las dos religiones: los cristianos a partir de Isaac; los musulmanes, también denominados en ocasiones *ismaelitas*, a partir de Ismael. Desde este punto de vista, el tema ha sido interpretado como un reflejo de la situación política del momento en el que se labra la portada: dado que el elegido es Isaac, Dios protegerá a sus descendientes augurando así la victoria definitiva de las tropas cristianas en la Reconquista<sup>65</sup>. Esta propaganda antimusulmana se completaría con los relieves de las metopas. El zodíaco, visto bajo el prisma moralizador del sermón catecumenal de Zenón de Verona, manifestaba la condena de las prácticas astrológicas habituales entre los árabes<sup>66</sup>.

Realmente no estamos convencidos de la veracidad de esta interpretación, lectura por otra parte ya cuestionada por algunos investigadores<sup>67</sup>. La situación política del momento no parece aconsejar que la crítica contra el Islam -caso de que ésta exista- se visualice precisamente en las figuras de Agar e Ismael, dado el estrecho paralelismo que el episodio tiene con el propio Alfonso VI. Su único heredero varón, Sancho Alfónsez, había nacido

precisamente de sus relaciones con una noble andalusí: Zaida<sup>68</sup>. Por otra parte, los reyes de las taifas más importantes de la Península eran feudatarios de los monarcas leoneses, a los que pagaban las parias correspondientes, y de los que podían esperar, incluso, ayuda militar en caso de necesitarla. Hasta el desembarco de los almorávides tras la conquista de Toledo, no parece que se pueda hablar con justicia de un panorama de enfrentamiento real entre cristianos y sarracenos; situación que se reducirá notablemente a raíz de la muerte del heredero, en 1108, en la Batalla de Uclés<sup>69</sup>.

Descartado el conflicto religioso antimusulmán, no dudamos, en cambio, de una intencionalidad de propaganda política en la inclusión de estas imágenes. Si Fernando I ya se había intitulado ocasionalmente *Rex Hispaniarum* o *Imperator Hispaniarum*<sup>70</sup>, su sucesor generalizará el empleo aumentando, todavía más si cabe, la extensión real de su significado. Desde 1077, en sus diplomas será habitual el uso de la fórmula *Imperator totius Hispaniae*, *Imperator super omnes Spaniae nationes*, o, incluso, *Adefonso imperante christianorum quam et paganorum omnia Hispaniae regna*<sup>71</sup>. Con esta declaración de principios pretende, por una parte, una reafirmación de su dominio frente a las pretensiones territoriales de la curia papal<sup>72</sup>; por otra, poner de relieve la supremacía de la Monarquía leonesa por encima del resto de los reyes y reinos peninsulares, (tanto cristianos como musulmanes -y por tanto procedentes unos de Isaac, y otros de Ismael-), como la única heredera legítima de aquella fundada antes de la invasión por los soberanos toledanos, y perpetuada después por los astures.

Ningún lugar como San Isidoro para proclamar públicamente este mismo mensaje escrito en piedra. No sólo por ser el panteón de los últimos soberanos de la misma, sino porque fue el propio obispo hispalense enterrado ahora en León quien, durante la sesión de clausura del IV Concilio Toledano (año 633), sancionó y legitimó este gobierno, condenando cualquier intento de atentar contra su estabilidad<sup>73</sup>. Para ello fundó sus argumentos en las palabras extraídas de un salmo davídico<sup>74</sup>.

Contempladas bajo este prisma, las imágenes pétreas representadas en la portada forman parte, nuevamente, de un programa unitario en el que David e Isidoro bendicen con su presencia el gobierno del *Emperador de todas las Españas* y *Rey de las dos religiones*. Nadie mejor que Urraca, hija de Fernando y comprometida desde el principio con el proyecto político de su hermano Alfonso, para incluir esta proclama en el ideario iconográfico del ingreso legionense<sup>75</sup>.

Así las cosas, y sin poder confirmar que los trabajos estuviesen rematados ya en la década de los 90 del siglo XI -o incluso antes-, como sugiere Susan Caldwell<sup>76</sup>, sí nos parece que el período que transcurre entre esta fecha y la muerte de la infanta en 1101, se presenta como el



marco cronológico más apropiado para la ejecución de las obras del ingreso meridional. Para llevarlas a cabo, debió contar sin duda con las rentas del propio San Isidoro, patrimonialmente de su propiedad, y de las que era administradora en aquellos momentos como *Domina del Infantado*<sup>77</sup>.

De todo ello podemos concluir que, por una parte, el conjunto de relieves que integran la *Portada del Cordero* no pueden ni deben ser entendidos con independencia de la funcionalidad funeraria del espacio al que anteceden. Al contrario, fueron concebidos de modo unitario para que, a modo de plegaria visual, intercedieran eternamente por la salvación del alma de Fernando I -y por extensión de su consorte Sancha y del resto de los miembros de la dinastía que fueran enterrados en el cercano Panteón; a la vez que proclamaban la supremacía de los Reyes de León sobre el resto de los monarcas hispanos. Debemos hacer responsable del proyecto a Urraca, hija mayor de la pareja y por lo tanto depositaria del legado ideológico de sus padres hacia el templo isidoriano, cabeza por otra parte del *infantado* del que era *domina*. Ello nos ha llevado a datar las obras antes de su muerte, acaecida en 1101, de modo prácticamente simultáneo a la ejecución de las pinturas del cementerio regio, igualmente promovidas por ella y con idéntico fin<sup>78</sup>. Esta fecha, además, da por buenas las cronologías de otros dos conjuntos estilísticamente vinculados con la portada legionense, pero cuyas datas, explícitamente incluidas en sendas inscripciones, habían sido puestas en duda: 1100 para San Esteban de Corullón, 1103 para el inicio de las obras en *Platerías*; marcando, incluso, el itinerario seguido por el maestro de las obras del *Cordero*, desde León hasta Santiago, con escala intermedia en El Bierzo.

## LAS PORTADAS DEL TRANSEPTO.

Pero, aunque materializada en románico, la *Portada del Cordero* todavía refleja ecos de la antigua tradición hispánica como la pervivencia de motivos iconográficos comunes en la plástica altomedieval, el protagonismo de los santos nacionales, o una reacción velada a las pretensiones papales<sup>79</sup>. Este hecho desaparece radicalmente en los dos ingresos restantes del edificio, las dos portadas de los hastiales norte y sur del transepto, exponente de los supuestos ideológicos que representaban tanto la reforma gregoriana como la cluniacense.

Con una talla menos plana que las del ejemplo anterior, sus imágenes suponen un avance en lo referente a la consecución de la figura de bulto. Sin embargo, su interés iconográfico es sensiblemente menor.

La que se abre en el hastial meridional, la *Puerta del Perdón*, insiste en la realidad de la Resurrección y del triunfo sobre la Muerte (Fig. 1). Pero lo hace de una



Fig. 13. *Portada del Perdón. Enjuta de la derecha: San Pedro.*

forma completamente evidente a través de escenas claras y directas que no dejan lugar a dudas sobre su posible significado. En el centro, el *Descendimiento*. Cristo está siendo desclavado de la cruz por Nicodemo, que se ayuda para ello de grandes tenazas. En la parte inferior, María recoge entre sus manos y besa la diestra del Hijo muerto, cuyo cuerpo inerte es abrazado por José de Arimatea. Desde lo alto, dos ángeles turiferarios presiden la dramática escena. A su lado, la esperanza en la Resurrección comienza a hacerse evidente en el episodio de las *Marías ante el sepulcro*. Las tres, con los pomos que contienen perfumes y esencias, y que sostienen con las manos veladas, asisten asombradas al momento en el que el ángel descorre la tapa del enterramiento para mostrarles que está vacío. Un arco apoyado sobre columnas encapiteladas, de fuste decorado con bandas perladas de desarrollo helicoidal, contiene tanto al monumento funerario como a la figura angélica dando cuenta de que el suceso acontece en el interior de un edificio. Concluye la serie, en el extremo opuesto, con una de las imágenes que gozará de mayor fortuna en la plástica de los tímpa-

nos románicos-franceses, fundamentalmente: la *Ascensión*, teofanía claramente identificada por la inscripción tallada a su lado en la rosca del arco: *ASCENDO AD PATREM MEVM ET PATREM VESTRVM*. Cristo asciende ayudado por dos ángeles que, sosteniéndole por axilas y piernas, parecen impulsarlo hacia lo alto. La misión de Cristo-Hombre sobre la tierra ha concluido y, ahora desde el Cielo, aguardará el momento de su Segunda Venida cuando regresará en Majestad para juzgar a vivos y muertos (Fig. 2).

Flanqueando el tímpano se disponen otras dos figuras verticales de gran tamaño que, en este caso, lejos de la frontalidad e hieratismo de las de las enjutas del *Cordero*, giran sus cuerpos y rostros buscando la comunicación con la contraria. Sus rótulos y atributos nos aclaran que se trata de San Pedro, con el haz de llaves y báculo episcopal (Fig. 3), y San Pablo, con libro. Lejos de ser los santos nacionales de la portada anterior, son, en cambio, los pilares de la iglesia de Roma que ha impuesto definitivamente su rito en la Península. Pero también son los patronos de Cluny, en cuya portada principal se representaron igualmente estos dos, junto a San Juan y Santiago<sup>80</sup>.

Este último dato puede resultar revelador si se considera el fragmento de otro personaje, nimbado e imberbe, que se conserva en el Museo de León. Se trata únicamente de la cabeza y el torso de un joven, girado en tres cuartos, que sostiene un libro con la mano izquierda, volumen al que él mismo señala con la derecha. Sus dimensiones son equivalentes a las de Pedro y Pablo, mientras que las huellas de la parte posterior de la pieza parecen indicar que su destino original fue también el de ser placa adosada a un muro. Por su juventud, Gaillard lo identificó con San Pelayo<sup>81</sup>. Sin embargo, la presencia previa del mártir cordobés en el conjunto, unido al hecho de que su atributo específico permite relacionarlo con uno de los evangelistas, condujo a Williams a inclinarse mejor por la figuración de San Juan Evangelista<sup>82</sup>. Suponiendo que formase parte de la decoración de las enjutas de la portada que se abrió en el hastial septentrional del transepto, como así parecen sugerirlo su tamaño y morfología, tal vez conformase pareja con otro relieve similar que representara a Santiago<sup>83</sup>. De haber existido, completarían un grupo apostólico idéntico al realizado para Cluny.

Por lo demás, esta última portada se presenta en la actualidad como la más pobre de las tres. Con un tímpano liso, que da la sensación de no haber sido nunca acabado<sup>84</sup>, el interés iconográfico se centra en los capiteles de las jambas (Figs. 4 y 5). Tan sólo uno de ellos es historiado. Muestra el cuerpo desnudo de un personaje que está siendo atacado por las serpientes que brotan de las fauces monstruosas de una bestia situada en la parte superior. En los extremos de la pieza, otras dos figuras

asen con sus manos otros tantos ofidios, que parecen igualmente dirigirse hacia la central. Todo indica que se trata de la figuración de un castigo infernal del que son protagonistas y ejecutoras las serpientes, circunstancia que nos hace inclinarnos por una representación de la *lujuria*. Por lo demás, tanto compositiva, como estilística e iconográficamente, parece un eco del denominado *Capitel de la Orestíada* de Frómista, conservado hoy en el Museo Arqueológico Provincial de Palencia. Con él comparte un mismo dinamismo, el gusto por el desnudo, la presencia de la gran boca de la que brotan distintos elementos, y hasta el mismo tipo de serpiente de cabeza triangular y marcadas escamas<sup>85</sup>.

El problema, una vez más, es tratar de fijar una cronología aproximada para estas esculturas de los hastiales del transepto legionense. Tanto Gaillard como Moralejo coinciden en hablar de una etapa intermedia entre las tallas de la *Puerta del Cordero* y las de la *Puerta del Perdón*. Este estadio creemos que estaría representado por los relieves del hastial septentrional. El joven San Juan, por su posición en tres cuartos, por los rasgos faciales y por los detalles ornamentales de su indumentaria, está más próximo a las imágenes de San Pedro y San Pablo en el meridional; sin embargo, otros aspectos como el trazado de los pliegues de la túnica, aún demasiado planos, o el modo de resolver los cabellos, derivan directamente del San Isidoro y del verdugo de San Pelayo efigiados en la *del Cordero*<sup>86</sup>.

Teniendo en cuenta estos datos, y la hipótesis defendida anteriormente según la cual la incorporación de una estructura de transepto al trazado de la basílica isidoriana pudo suceder todavía en época de Urraca, o, al menos, durante los años siguientes del reinado de Alfonso VI, no nos parece demasiado atrevido suponer que las obras hubiesen progresado lo suficiente para poder estar trabajando en la decoración de sus ingresos hacia el final de la primera década del siglo XII; precediendo tal vez ligeramente -pero siempre dentro de este marco cronológico-, el acceso norte al sur. La relación observada entre los capiteles del primero y otros del círculo de Frómista y Jaca, fechados tradicionalmente entre 1090-1100, hacen difícil sostener un lapso de tiempo prolongado para obras que evidencian una misma comunidad de estilo<sup>87</sup>.

Por lo mismo, y dado que el relieve de San Juan parece tener su eco inmediato en las tallas de la *Portada del Cordero*, al igual que son patentes entre las del tímpano del *Perdón* los reflejos de la cantería compostelana -activa desde 1103-, tampoco vemos razón para retrasar su ejecución hasta el entorno de 1120-1125 como se viene aceptando tradicionalmente<sup>88</sup>.

Así las cosas, una datación hacia 1112, aproximadamente, nos parece como la más conveniente para la decoración escultórica de estos ingresos; coincidiendo prácticamente su conclusión con la posible paralización de los





Fig. 14. Portada del hastial septentrional. Capiteles de la jamba izquierda.

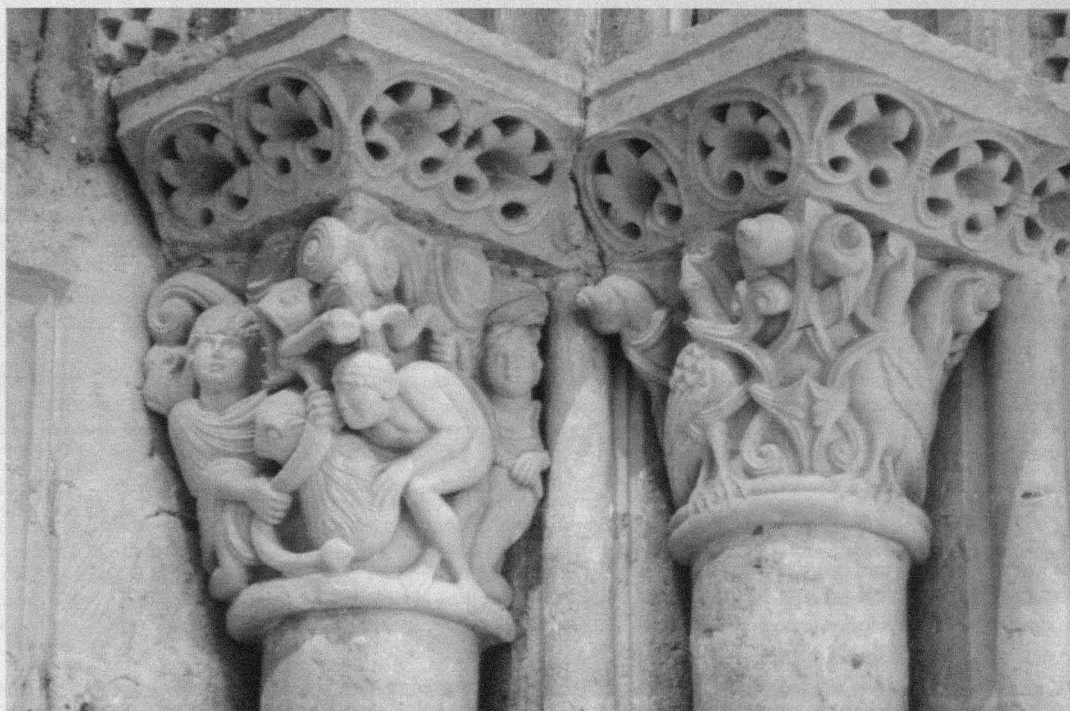


Fig. 14. Portada del hastial septentrional. Capiteles de la jamba derecha.

trabajos en el templo por la guerra, de la que hablamos algo más arriba.

Con ello, y sin ser nuestra intención, somos conscientes de haber tomado partido en una de las polémicas más enconadas de la historiografía románica: la prioridad entre Toulouse y León. Ni queremos, ni podemos ser tajantes en nuestras afirmaciones. Pero, de estar en lo cierto, todos los elementos y particularidades iconográficas de los tímpanos legionenses que se hacían derivar de la *Porte Miégeville* (ca. 1115) desde antiguo (como son la presencia de dos ángeles ayudando a Cristo en el

momento de la Ascensión, la diagonal ascendente que marcan con sus cuerpos las dos figuras angélicas que ocupan los extremos de los semicírculos en ambos casos, o el detalle de que seres de esta naturaleza porten cruces de largo travesaño también en las dos manifestaciones), tendrían su origen primero en estas portadas hispanas. Desde aquí habría partido el influjo hacia la tolosana, y no al contrario.

Esto, suponiendo que no hubiese existido un ejemplo anterior, hoy perdido, modelo para ambos centros de forma simultánea.

## NOTAS

- <sup>1</sup> WALKER, R. "The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes at León: A Cycle of Intercession", *The Art Bulletin*, LXXXII/2 (2000), pp. 200-225. Antonio Viñayo había propuesto ya una lectura eucarística en función de una costumbre propia del rito de la Misa hispanovisigoda según el cual, tras la consagración y durante el canto del Credo, el sacerdote dividía el pan eucarístico en nueve fracciones que colocaba en forma de cruz, dando a cada uno de los trozos un nombre propio dependiente de distintos momentos de la existencia temporal y eterna de Cristo: Encarnación, Nacimiento, Circuncisión, Epifanía, Pasión, Muerte, Resurrección, Glorificación y Reinado: VIÑAYO, A., *Pintura románica. Panteón Real de San Isidoro-León*. León, 1971, pág. 10. Esta posibilidad queda descartada por Walker, argumentando que la mayoría de los episodios citados por el ritual litúrgico quedan sin su correspondiente paralelo pictórico. Igualmente rechaza la interpretación proporcionada por WETTSTEIN, J., *La fresque romane. La route de Saint-Jacques, de Tours à León. Études Comparatives II*. Ginebra, 1978, pág. 111, según la cual las escenas estaban dispuestas para ser leídas siguiendo una deambulación elíptica en la que, partiendo del *Anuncio a los Pastores*, se concluía con la *Maiestas* tal y como sucedía en cualquier basílica cristiana tradicional que remataba su ábside con idéntica manifestación. Un estado de la cuestión reciente sobre el particular, con una síntesis del programa iconográfico del Panteón en el que nuevamente se insiste sobre los conceptos de Penitencia, Eucaristía y Resurrección en VALDÉS FERNÁNDEZ, M., "El Panteón Real de la Colegiata de San Isidoro de León", *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*. (I. G. BANGO TORVISO coord.). Valladolid, 2001, pp. 73-84.
- <sup>2</sup> WALKER, R. "The Wall Paintings...", *art. cit.*, pág. 200.
- <sup>3</sup> *Ibidem*. Sobre los estrechos vínculos que unieron a Fernando I y Cluny, evidentes entre otros aspectos en el trato de favor que dispensó la abadía borgoñona hacia la memoria del rey -en cuyo beneficio se rezaba el Oficio de Difuntos para conmemorar el aniversario de su muerte (29 de diciembre), pese a que los usos cluniacenses prohibían este rezo durante la Octava de Navidad-, siguen siendo fundamentales los trabajos de BISHKO, Ch. J., "Liturgical Intercession at Cluny for the King-Emperors of Leon", *Studia Monastica*, III (1961), pp. 53-76; e ID., "Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny", *Cuadernos de Historia de España*, n° 47-48 (1968), pp. 31-135 y n° 49-50 (1969), pp. 50-116.
- <sup>4</sup> I. G., BANGO TORVISO. *El románico en España*. Madrid, 1992, pp. 237-239.
- <sup>5</sup> "Non credo sia azzardato interpretare l'aspetto penitenziale del programma leonese come una specie di commemorazione perpetua della morte edificante del fondatore della dinastia, nello stesso scenario in cui questa avvenne": MORALEJO, S. "Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo", en *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*. Módena, 1985, pp. 35-51 (pág. 41), e ID., "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", *Compostellanum*, XXX (1985), pp. 395-430 (pp. 411-412 y nota 38). Viene a reforzar la teoría, con nuevos argumentos, el reciente trabajo de CASTIÑEIRAS, M. A. "El Programa Enciclopédico de la Puerta del Cielo en el Panteón Real de San Isidoro de León", *Compostellanum*, LV, n° 3-4 (2000), pp. 617-648.
- <sup>6</sup> MORALEJO, S. "Le origini del programma iconografico...", *art. cit.*, pp. 39-40. A ambos lados, el mensaje se completa en los capiteles que flanquean lo que fue el vano de ingreso con los episodios de la *Resurrección de Lázaro* y la *Curación del Leproso*, pertenecientes de igual forma a la liturgia y la literatura penitencial de la época.
- <sup>7</sup> Williams ya había sugerido que el Zodiaco y el *Agnus Dei*, presentes tanto en Panteón como en portada, pudieran indicar la duplicidad temática de ambos ámbitos siendo el primero el modelo, y la segunda la copia: WILLIAMS, J. "San Isidoro in León: Evidence for a New History", *The Art Bulletin*, LV/2 (1973), pp. 170-184 (pág. 183). La posibilidad de que el programa del cementerio real fuese también prolongado en los capiteles del interior de la basílica isidoriana ha sido apuntado por FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. *San Isidoro de León*. Madrid, 1992, pág. pp. 22-24.
- <sup>8</sup> Coincidentes en el año de aparición, nos referimos a MORALEJO, S. "Pour l'interprétation iconographique du Portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Leon: les signes du Zodiaque", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n° 8 (1977), pp. 137-173, y a WILLIAMS, J. "Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon", *Gesta*, XVI/2 (1977), pp. 3-14.
- <sup>9</sup> Idea ya expuesta en fecha temprana con éxito por MAYEUR, P. "Le symbolisme d'un tympan de porte à San Isidoro de León", *Revue de l'Art Chrétien*, IV (1908), pp. 250-253.
- <sup>10</sup> MORALEJO, S. "Pour l'interprétation iconographique...", *art. cit.*, pág. 142.
- <sup>11</sup> WILLIAMS, J. "Generaciones Abrahæ...", *art. cit.*, pág. 5.
- <sup>12</sup> MORALEJO, S. "Pour la interprétation iconographique...", *art. cit.*, pp. 145 y ss.; e ID., "Le origine del programma iconografico...", *art. cit.*, pág. 45. Los relieves habían tratado de ser explicados ya desde una óptica similar por RADA y DELGADO, J. de D. de la, "Signos del Zodiaco de la Iglesia de San Isidoro de León", *Museo Español de Antigüedades*, t. VII (1876), pp. 449-466.



- <sup>13</sup> Para Moralejo, si bien los primeros -Isidoro y Pelayo- nada tienen que ver con el mensaje específico de la portada, las representaciones de David y sus músicos podrían encontrar justificación, tal vez, asociándolas con el Cordero del tímpano e interpretándolas en relación con el *concierto de alabanza a Dios* del que habla el Salmo 150: MORALEJO, S., "Pour la interprétation iconographique...", *art. cit.*, pág. 145. Es en este mismo contexto de exaltación gloriosa del *Agnus Dei* en el que también se explica para I. Bango la inclusión, no sólo de la escena davídica, sino también del zodiaco: I. G. BANGO TORVISO. *El arte románico en Castilla y León*. Madrid, 1997, pág. 123.
- <sup>14</sup> Sobre los términos de la dotación, con un análisis de las diferentes piezas que la integraron y del papel que jugaron en la evolución de la plástica hispana, remitimos a las visiones de conjunto de A. FRANCO MATA., "El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX (1991), pp. 35-67, y a la más reciente de I. G. BANGO TORVISO. "La piedad de los reyes Fernando I y Sancha. Un tesoro sagrado que testimonia el proceso de renovación de la cultura hispana del siglo XI", *Maravillas de la España Medieval...*, *Op. Cit.*, pp. 223-227, así como a las fichas correspondientes, de diversos autores, en pp. 228-234.
- <sup>15</sup> Óbitos analizados y puestos en paralelo por BISHKO, Ch. J., "The Liturgical Context of Fernando I's Last Days According to the So-Called 'Historia Silense'", *Miscelánea en Memoria de Dom Mario Férotin, 1914-1964. Hispania Sacra*, XVII-XVIII (1964-1965), pp. 47-59.
- <sup>16</sup> Según parece, el *Liber de transitu Hisidori editus a Braultione* fue incluido ya en el código firmado en 1047 por Florencio, encargo de Fernando y Sancha: *Isidoriana*, pars I, cap. VI., *PL*, LXXXI, col. 33, 5.
- <sup>17</sup> Dado que es de sobra conocido, evitamos reproducir el texto una vez más, acudiendo sólo a citas concretas cuando lo consideremos necesario. La narración completa en *Historia Silense*. (Ed. crítica e introducción de J. PÉREZ DE URBEL y A. GONZÁLEZ RUIZ-ZORRILLA. Madrid, 1959), pp. 207-209; y traducción en M. GÓMEZ-MORENO. *Introducción a la Historia Silense con versión castellana de la misma y de la Crónica de Sampiro*. Madrid, 1921.
- <sup>18</sup> Así lo ha estudiado WERCKMEISTER, O. K., "The First Romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of Death", *Actas del Simposio para el estudio de los códices del <<Comentario al Apocalipsis>> de Beato de Liébana*. Madrid, 1980, vol. II, pp. 165-192, -esp. pp. 174-180-; teoría seguida con posterioridad por WILLIAMS, J., "Cross of Ferdinand and Sancha", *The Art of Medieval Spain, a. d. 500-1200*. Nueva York, 1993, pp. 244-246, n° cat. 111 y FERNÁNDEZ SOMOZA, G., "Cruz de Fernando I y Sancha", *Maravillas de la España Medieval...*, *Op. Cit.*, pp. 230-231, n° cat. 88.
- <sup>19</sup> Hace ya algunos años que S. Moralejo consideró que las últimas empresas artísticas de Fernando I fueron planificadas y concebidas como *expiación de una vida jalonada por la muerte de su cuñado Bermudo en Tamarón y de sus hermanos, García y Ramiro, en Atapuerca y Graus*. Como último acto simbólico de este drama, que se dilató en el tiempo durante más de una década, su agonía penitencial en la basílica marcada por las horas del oficio litúrgico: MORALEJO, S., "Artistas, patronos y público...", *art. cit.*, pp. 410-411. Obsesión por la penitencia a lo largo de los últimos años de vida del monarca que se explicita, igualmente, en la profusión de iniciales decoradas con imágenes de personajes varios que alaban a Yahvé para que éste proteja a su pueblo, que principian distintos salmos davídicos recogidos en el Libro de Horas propiedad del rey y concluido en 1055. Su recitación diaria por parte de Fernando estaba orientada tanto a la expiación de sus culpas como a la obtención del favor divino en sus empresas: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., "Algunos usos y funciones de la imagen en la miniatura hispánica del siglo XI: los Libros de Horas de Fernando I y Sancha", en *Propaganda e poder. Congresso Peninsular de História da Arte (Lisboa, 5-8 de Maio de 1999)*. Lisboa, 2001, pp. 71-94 (pp. 76-78 y 87-88).
- <sup>20</sup> GRABAR, A., *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, 1988, pág. 20.
- <sup>21</sup> WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.*, pág. 204.
- <sup>22</sup> Este último tema volverá a repetirse, por tercera vez en el mismo templo, sobre el capitel de una ventana de la nave del Evangelio.
- <sup>23</sup> WILLIAMS, J., "A source for the capital of the offering of Abraham in the Pantheon of the Kings in León", *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*. Florencia, 1984, pp. 25-28. Se refiere a un ejemplar conservado en la actualidad en el Museo de los Agustinos de Toulouse, procedente de la iglesia del priorato cluniacense de Saint-Orens, en Auch (Gascuña), lugar de procedencia de Bernardo de Sédirac, futuro abad de Sahagún y arzobispo de la Toledo reconquistada. La misma pieza ya fue puesta en relación con el tímpano legionense por MORALEJO, S., "Pour l'interprétation iconographique...", *art. cit.*, pp. 138-139, nota 5, volviendo a insistir sobre el particular en ID., "The Tomb of Alfonso Ansuárez († 1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture", *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080*. (B. F. REILLY, ed.). Nueva York, 1985, pp. 63-100, -(pp. 78-79)-.
- <sup>24</sup> Todos estos aspectos fueron estudiados por M. Schapiro en dos artículos complementarios, aunque espaciados entre sí por casi un cuarto de siglo: SCHAPIRO, M., "The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Parallel in Western and Islamic Art", *Ars Islámica*, X (1943), pp. 134-147, e ID., "An Irish-Latin Text on the Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice", *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. Londres, 1967, pp. 17-19. (De ambos, trad. castellana en SCHAPIRO, M., *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*. Madrid, 1987: pp. 260-276 para el primero, y pp. 277-286 para el segundo). Sobre un posible origen norteafricano del iconograma, con ejemplos tanto en la Siria Cristiana como en el arte bizantino y del Este de Europa: STICHEL, R., "Zur Ikonographie des Isaakopfers in der romanischen Kunst Spaniens und in der byzantinischen Bereich", *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada, 1973)*. Granada, 1976 (Cf. WILLIAMS, J., "Generaciones Abrahac...", *art. cit.*, pág. 12, nota 11).
- <sup>25</sup> Como una transferencia de las exequias terrenales al plano sobrenatural, en palabras de VALDÉS FERNÁNDEZ, M., "El Panteón Real...", *art. cit.*, pág. 84, nota 63.
- <sup>26</sup> Dos estudios son fundamentales para la interpretación simbólica de los relieves de la pieza, ambos coincidentes en hacer depender las imágenes del nuevo contexto ideológico generado a partir de la reforma litúrgica y el *ordo cluniacensis* en el Reino de León a finales del siglo XI: MORALEJO, S., "The Tomb of Alfonso Ansuárez...", *art. cit.*, -(vid. también su ficha "Lid for the sarcophagus of Alfonso Ansuárez", *The Art of Medieval Spain...*, *Op. Cit.*, pp. 234-235, n° cat. 107)-; y, HASSIG, D., "He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spirituality and the Tomb of Alfonso Ansuárez", *Gesta*, XXX/2 (1991), pp. 140-153. También le dedica todo un capítulo, dentro de su obra de conjunto, DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*. Mont-de-Marsan, 1990, pp. 197-203.
- <sup>27</sup> *Id. supra*.
- <sup>28</sup> Sobre el particular, y con abundante bibliografía al respecto: MORALEJO, S., "The Tomb of Alfonso Ansuárez...", *art. cit.*, pp. 68-69 y 88 nota 41, donde argumenta que razones compositivas y de simetría son en muchas ocasiones causa de que la terna se vea reducida a la representación únicamente de dos de ellos, por lo común Miguel y Gabriel. Insiste sobre ello, haciendo especial hincapié en la diferenciación de funciones según las

- cuales Miguel es el escolta del alma, Gabriel el mensajero de la Resurrección y Rafael el defensor contra el maligno HASSIG, D., "He Will Make Alive...", *art. cit.*, pág. 143.
- <sup>29</sup> Para el opuesto, y aunque A. Viñayo supuso que pudiera ser Rafael (VIÑAYO, A., *Pintura románica...*, *Op. Cit.*, pág. 48), también R. Walker se inclina por la representación de Miguel en su papel de *psicopompo* (WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.*, pág. 220).
- <sup>30</sup> Esta asociación de una pareja de arcángeles a la *Maiestas* del Cordero es, por otra parte, tema habitual en la plástica hispana altomedieval con testimonios destacados en objetos coincidentemente vinculados con distintos monarcas astur-leoneses. Así, casi doscientos años antes de la ejecución del tímpano de San Isidoro, Alfonso III y su esposa Jimena donan a Genadio, abad de San Pedro de Montes, una arqueta de madera cubierta por láminas de plata dorada y repujada (ca. 900-910). En la tapa, de forma troncopiramidal, domina en la cimera la representación del *Agnus Dei* cruciforme; en las vertientes mayores los símbolos del tetramorfos; y en cada una de las menores una figura angélica acompañada por una inscripción: *GABRIHEL* y *ANGELVS* (¿tal vez de nuevo Miguel?). (Para evitar ser prolijos en referencias bibliográficas sobre la pieza, remitimos a su recopilación actualizada en sendas fichas catalográficas de dos exposiciones celebradas en la última década: LITTLE, Ch. T., "Casket", *The Art of Medieval Spain...*, *Op. Cit.*, pp. 142-143, n° cat. 70, y RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, I., "Arqueta de Alfonso III o de San Genadio", *Maravillas de la España Medieval...*, *Op. Cit.*, pág. 390, n° cat. 151). De iconografía más compleja, algo similar se puede observar en uno de los relicarios incluidos en la donación de Fernando y Sancha a San Isidoro en 1063, aunque su ejecución deba remontarse a algunos años antes (ca. 1059). Destinada a contener las reliquias de San Juan Bautista y San Pelayo, sólo nos resta la decoración de sus placas de marfil aplicadas al alma lúnea. De nuevo, en la cima de la tapa, el Cordero rodeado por el tetramorfos, personificaciones de los ríos del Paraíso, serafines, querubines, y posiblemente arcángeles a juzgar por la representación de San Miguel alanceando al dragón. En la placa simétrica, otra figura angélica que parece simular un paso de danza, flanqueada por otros dos ángeles, ha sido identificada con Rafael: BANGO TORVISO, I. G., *El arte románico en Castilla...*, *Op. Cit.*, pág. 118. La ausencia de inscripciones aclaratorias -que tal vez en origen estuvieran circeladas en los apliques de metal que cubrían la madera y que fueron arrancados por las tropas napoleónicas- nos impide conocer si realmente se trata de este arcángel o, si al contrario, pudiera ser nuevamente Gabriel. (Para más información sobre la pieza, y como en el caso anterior: WILLIAMS, J. and WALKER, D., "Reliquary of Saint Pelagius", *The Art of Medieval Spain...*, *Op. Cit.*, pp. 236-239, n° cat. 109, y COSMEN ALONSO, C., "Arca de San Pelayo", *Maravillas de la España Medieval...*, *Op. Cit.*, pág. 229, n° cat. 87).
- <sup>31</sup> Aunque desde 1063 el titular oficial es San Isidoro, San Pelayo continúa apareciendo citado junto a él en algunos diplomas y donaciones posteriores, fundamentalmente asociados a las infantas Elvira y Urraca.
- <sup>32</sup> Vid. BISHKO, Ch. J., "The Liturgical Context of...", *art. cit.*
- <sup>33</sup> "... suos coepiscopos, Joannem scilicet et Epertium beatissimos mox adesse fecit praesentes.": *Isidoriana*, pars I, cap. VI., PL, LXXXI, cols. 30-31 y PÉREZ DE URBEL, J., *San Isidoro de Sevilla. Su vida, su obra y su tiempo*. Barcelona, 1940, pp. 263 y ss. Circunstancia aludida también en su estudio por WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.*, pp. 208-209.
- <sup>34</sup> *Historia Silense...*, *ed. cit.*, pág. 208.
- <sup>35</sup> Entre otras circunstancias porque, como declaró San Juan Crisóstomo, *los diablos huyen del lugar donde están enterrados los huesos de los mártires como del fuego o como de una tortura insufrible*. (Cf. BINSKI, P., *Medieval Death. Ritual and Representation*. Londres, 1996, pág. 18). Una síntesis de las prácticas profilácticas más comunes en los ritos funerarios medievales, entre las que destacan no sólo la proximidad de las reliquias sino también la preferencia por situar la muerte en un recinto consagrado, el rezo de salmos y plegarias durante la agonía -fundamentalmente importantes en las antiguas liturgias galicana e hispánica-, la progresiva generalización de la confesión -pública o privada-, y el culto a los santos intercesores, en BOZOKY, E., "Les démons et les morts: croyances et pratiques pour protéger les morts contre les démons au Moyen Age", *Enfer et Paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*. Conques, 1995, pp. 311-331.
- <sup>36</sup> Con igual cometido han sido interpretadas las imágenes de San Jorge, San Eloy, San Gregorio y San Martín entre los frescos del Panteón: WALKER, R., "The Wall Paintings...", pp. 209-211.
- <sup>37</sup> Prácticas obligatorias para todo penitente desde que así lo recomendase el Concilio Agathense (año 506). Sobre el ritual penitencial, vid.: MEERSSEMAN, G. G., "I penitenti nei secoli XI e XII", *I laici nella <<societas christiana>> dei secoli XI e XII. Atti della terza Settimana internazionale di studio* (Mendola, 21-27 agosto 1965). Milán, 1968, pp. 306-339 (esp. pp. 321 y ss.). Para una rápida visión de la significación particular de cada uno de estos ritos: GUIANCE, A., *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*. Valladolid, 1998, varias pp. (esp. pp. 49 y ss.).
- <sup>38</sup> *Historia Silense...*, *ed. cit.*, pág. 208.
- <sup>39</sup> También Beverly Orr, en su estudio de los capiteles del interior del templo, cree descubrir un programa iconográfico unitario orientado a asimilar la figura del buen gobernante -en lo que supone una nueva referencia velada a Fernando I-, con el bíblico rey David: ORR, B. A., *The Sculptural Program...*, *Op. Cit.*, varias pp.
- <sup>40</sup> Conceptos contrapuestos por FRUGONI, Ch., "Chiesa e lavoro agricolo nei testi e nelle immagini dall'està tardo-antica all'età romanica", *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*. (V. FUMAGALLI, ed.). Bolonia, 1980, pp. 321-341.
- <sup>41</sup> Idéntica dualidad la observada por Viñayo en referencia a las pinturas del cementerio. Si el zodíaco que rodea al Cordero es nuevamente Cristo *Cosmocrator*, "Señor del cosmos, de las cosas corruptibles e incorruptibles", el calendario agrícola del intradós de uno de los arcos de la bóveda es Cristo *Cronocrator*, "mensura del tiempo": VIÑAYO, A., *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*. León, 1995, pp. 46-47. Sobre las posibles fuentes antiguas de tipo cosmográfico en que se pudo basar el artista para realizar estas pinturas: CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A., *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*. Valladolid, 1996, pp. 71-73, y especialmente 255-260; quien, asimismo, ha realizado recientemente una relectura del programa pictórico del Panteón según la cual la asociación entre el Cordero enmarcado por la orla de los signos del zodíaco de la puerta, y las imágenes que le preceden en el tramo previo, la gran *Maiestas* apocalíptica entre los medallones del calendario, son representación de la *Porta Coeli* respondiendo a una tradición cosmográfica que combina enciclopedismo y redención, y cuya misión dentro del entramado iconográfico leonés es la de reforzar en el espectador la idea de que camina desde el espacio terrenal del cementerio real hacia el recinto sagrado de la iglesia, metáfora de la Jerusalén Celeste del Apocalipsis: CASTIÑEIRAS, M. A., "El Programa Enciclopédico...", *art. cit.*
- <sup>42</sup> Viene a paliar en parte la situación la visión de conjunto realizada por CALDWELL, S. H., "Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy", *Woman's Art Journal*, VIII/1 (1986), pp. 19-25. También resulta especialmente sugerente por su título la tesis doctoral defendida



- recientemente en la Universidad de Pittsburgh por MARTIN, T., *Queen as King: Patronage at the Romanesque Church of San Isidoro de León*. Ph. D. Dissertation. University of Pittsburgh, 2000, pero cuyas conclusiones desconocemos ya que, hasta la fecha, nos ha sido imposible consultar el trabajo. Por su parte, Rose Walker llama la atención sobre la circunstancia de que los dos conceptos principales que reúne el personaje en su postura respecto a San Isidoro: su intervención directa como promotora de obras de arte, así como el elaborado programa de intercesión por la memoria de su padre -y del resto de la dinastía- que reflejan éstas, no son sino un signo más de esa orientación germánica que ya había buscado intencionadamente Fernando I como modelo para la configuración del Reino. Para ello trae a la memoria el paralelismo existente entre las palabras dedicadas por el *Silense* a la infanta y las redactadas años antes por Odón de Cluny como epitafio para el enterramiento de la emperatriz Adelheid, tenida como ejemplo de conducta y virtud a imitar por las mujeres de la casa imperial germánica. En ambos casos se hace especial hincapié en su papel como donantes de ornamentos litúrgicos de gran valor para enriquecer el altar sagrado, así como de vestimentas sacerdotales: WALKER, R., "Sancha, Urraca and Elvira: the virtues and vices of Spanish royal women 'dedicated to God'", *Reading Medieval Studies*, vol. 24 (1998), pp. 113-138 (esp. pp. 121-122).
- <sup>43</sup> Idea que parte de las conclusiones redactadas en 1973 por WILLIAMS, J., "San Isidoro in León...", *art. cit.*, pág. 171: "a date for the Pantheon within the reign of Fernando I is untenable", trasladando esta responsabilidad a su hija; idea que viene siendo reiterada de modo constante desde entonces en cualquier estudio sobre el particular.
- <sup>44</sup> Sobre la talla de los capiteles, ya hemos mencionado cómo para R. Salvini una data anterior no podría ser calificada sino de *milagro inexplicable*: SALVINI, R., *Medieval Sculpture*. Londres, 1969, pp. 24-25, e ID., "Il problema cronologico del portico de San Isidoro de Leon e le origini della scultura romanica in Spagna", en *Entre el Mediterráneo y el Atlántico...*, *Op. Cit.*, vol. I, pp. 465-475. Por lo que a las pinturas se refiere, y aunque en algunos casos han sido fechadas durante el reinado de Fernando II, en la segunda mitad del siglo XII, R. Walker las ha llevado nuevamente hasta el entorno de 1095-1100, basándose para ello en argumentos que nos parecen del todo convincentes: WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.* Una completa exposición reciente de las diferentes posturas cronológicas referidas a la obra pictórica del cementerio regio en VALDÉS FERNÁNDEZ, M., "El Panteón Real...", *art. cit.*, pág. 83, nota 62.
- <sup>45</sup> Entre ellos, fundamentalmente PORTER, A. K., *Spanish Romanesque Sculpture*. Florencia, 1928, vol. I, pp. 62-63, quien adscribe a Urraca no sólo la *del Cordero*, sino también la *del Perdón*; y GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*. Madrid, 1925, vol. I, pp. 197-198.
- <sup>46</sup> Cronologías insertas en un amplio abanico que tiene como fechas extremas el entorno de 1108, tras la Batalla de Uclés en la que Alfonso VI pierde a su único heredero varón (YARZA LUACES, J., *Historia del Arte Hispánico. II. La Edad Media*. Madrid, 1980, pág. 120), y 1142, coincidiendo con la visita a España de Pedro el Venerable (WILLIAMS, J., "Generaciones Abrahac...", *art. cit.*, pp. 10-11, aunque posteriormente rectificará situándola de modo impreciso antes de la ejecución de la *Portada del Perdón*, que data en la segunda década del XII: ID., "León and the beginnings of the Spanish Romanesque", en *The Art of Medieval Spain...*, *Op. Cit.*, pp. 166-173, -pág. 170-). En medio, la mayoría de los estudios tienden a situarla en el decenio que transcurre entre 1110 y 1120 (GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole. Leon-Jaca-Compostelle*. París, 1938, pág. 67, donde considera ambas portadas del segundo cuarto del siglo XII, aunque contempla la posibilidad de que varias de las tallas estuviesen terminadas con anterioridad; MORALES, S., "Le origine del programma...", *art. cit.*, pág. 36, coincidiendo en el tiempo con las compostelanas; y DURLIAT, M., *L'art roman en Espagne*. París, 1962, pág. 18, e ID., *La sculpture romane de la route...*, *Op. Cit.*, pp. 376 y 379-380).
- <sup>47</sup> Acabamos de hacer referencia al trabajo de WILLIAMS, J., "San Isidoro in León...", *art. cit.*, como argumento definitivo para la consagración de esta teoría, asumida de inmediato por otros como Salvini y Durliat.
- <sup>48</sup> Un análisis formal del cementerio leonés en BANGO TORVISO, I. G., "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, UAM, IV (1992), pp. 93-132 (pp. 104-105).
- <sup>49</sup> Restos de la misma salieron a la luz en las excavaciones realizadas a comienzos del siglo XX. Las primeras conclusiones sobre las obras descubiertas en MÉLIDA, J. R., "La basílica legionense de San Isidoro", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LVI (1910), pp. 148-153; ampliadas poco tiempo después por DÍAZ-JIMÉNEZ, J. E., "San Isidoro de León", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV (1917), pp. 81-98.
- <sup>50</sup> BANGO TORVISO, I. G., *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*. Madrid, 1989, pág. 118 (pie de foto), e ID., *El románico en...*, *Op. Cit.*, pp. 322-325. El paralelo entre ambos edificios había sido ya ampliamente discutido por Schlunk y Manzanares, aunque errando en la suposición de que el Panteón Real de San Isidoro, al igual que el de Teverga, era un ámbito abierto al exterior mediante puerta en el muro occidental: SCHLUNK, H. y MANZANARES, J., "La iglesia de San Pedro de Teverga y los comienzos del arte románico en el Reino de Asturias y León", *Archivo Español de Arte*, n° 96 (1951), pp. 277-305. Recientemente, J. L. Senra ha puesto en evidencia una estructura similar para el panteón construido en el priorato cluniacense de San Facundo y Primitivo de Sahagún (ca. 1099). Igualmente desplazado hasta los pies del templo, y también cuadrangular en planta con dos soportes centrales según el prototipo isidoriano, tres fotografías hoy en el Museo de León sacan a la luz una articulación muraria y un sistema de soportes propios del románico pleno. Como diferencia fundamental entre uno y otro, la apertura hacia el exterior del de Sahagún: SENRA GABRIEL y GALÁN, J. L., "Aproximación a los espacios litúrgico-funerarios en Castilla y León: pórticos y galileas", *Gesta*, XXXVI/2 (1997), pp. 122-144, e ID., "Les massifs occidentaux des églises dans les royaumes du nord-ouest de la Péninsule Ibérique", *Avant-nefs & espaces d'accueil dans l'église entre le IV<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque international du CNRS (Auxerre, 17-20 juin 1999)*. París, 2002, 15 pp.
- <sup>51</sup> BANGO TORVISO, I. G., *El románico en...*, *Op. Cit.*, pp. 322-325.
- <sup>52</sup> BANGO TORVISO, I. G., "La piedad de los Reyes...", *art. cit.*, pág. 277. Recientemente, también A. Viñayo, modificando planteamientos anteriores, tiende a fechar la obra del Panteón dentro del reinado de Fernando y Sancha: VIÑAYO, A., *San Isidoro de León. Panteón de Reyes...*, *Op. Cit.*, pp. 29-30. En el mismo sentido, también CALDWELL, S. H., *The Introduction and Diffusion of the Romanesque Projecting Single-Portal Unit in Northern Spain*. Ann Arbor, 1979, pp. 212 y ss., se había mostrado reticente a aceptar la propuesta de Williams.
- <sup>53</sup> Trabajos que pudieron iniciarse en fecha temprana, tal vez tras su vuelta a la capital leonesa en 1072 después de la muerte de su hermano Sancho.
- <sup>54</sup> Intervención suficientemente argumentada por WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.*
- <sup>55</sup> Gómez-Moreno ya se muestra partidario de responsabilizar de la construcción a la infanta, suponiendo que la evolución de las obras no partió desde el área del Panteón hacia la cabecera, sino al contrario, y considerando, por tanto, que el transepto formó parte del proyecto original: GÓMEZ-MORENO, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*. Madrid, 1934, pp. 102-106. Su teoría se ve inmediatamente modificada por GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture...*, *Op. Cit.*, pp. 9-13, quien niega la existencia de la nave transversal, atribuyendo a Urraca una primera

- iglesia basilical sin transepto, y con una cabecera tripartita pero no escalonada, sino de ábsides de igual profundidad. WHITEHILL, W. M., *Spanish romanesque architecture of the Eleventh Century*. Oxford, 1941, pp. 151-153, se posicionará de su lado. Para Williams, sin embargo, las obras debieron retrasarse hasta el remate total de los trabajos en el Panteón, algo que no está completamente convencido de que sucediera antes de la muerte de Urraca en 1101. Al contrario, y siguiendo a Gómez-Moreno y Gaillard en la propuesta de una iglesia comenzada por la cabecera, la data de 1124 en un sillar del ábside norte le sugieren que tal vez hacia estos años era cuando se comenzaba la nueva iglesia por esta zona: WILLIAMS, J., "San Isidoro en León...", *art. cit.*, pp. 183-184. Aunque hemos afirmado en varias ocasiones que su estudio ha tenido amplio eco, también fue rápidamente contestado por CALDWELL, S. H., *The Introduction and Diffusion...*, *Op. Cit.*, pp. 195 y ss., e ID., "Urraca of Zamora...", *art. cit.*, pág. 21. En esta misma línea, últimamente se vuelve a señalar cada vez con más insistencia, la práctica certeza del inicio constructivo en época de Urraca. Así se recoge reiteradamente en los trabajos de YARZA LUACES, J., *Historia del Arte Hispánico II...*, *Op. Cit.*, pág. 119, e ID., *Arte y Arquitectura en España 500-1250*. Madrid, 1979, pp. 191-192, para quien el primer tercio del siglo XII se presenta como apropiado para la conclusión de las obras. Entre sus argumentos, el proporcionado por el conjunto de capiteles del interior del templo, alguno de los cuales recuerda tanto a otros del Panteón, que el hecho no puede indicar sino una corta diferencia cronológica entre ambos; y BANGO TORVISO, I. G., *Alta Edad Media...*, *Op. Cit.*, pág. 134, ID., "Arquitectura y Escultura", en *Historia del Arte de Castilla y León. II. Arte Románico*. Valladolid, 1994, pp. 9-212 (pág. 68, donde supone que la cubrición de esta estructura sería, tal vez, una armadura de madera), e ID., *El arte románico en...*, *Op. Cit.*, pág. 110.
- <sup>56</sup> Circunstancia que se repetirá de forma idéntica en Sahagún: vid. planta en SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L., "Aproximación a los espacios...", *art. cit.*, pág. 129, fig. 8.
- <sup>57</sup> A la ampliación de la iglesia consagrada por Fortunio en 1088, de tres naves con tres ábsides semicirculares escalonados siguiendo el modelo de las basilicas hispanas ya reseñado, su sucesor añade los brazos de un transepto con la particular inclusión de una absidiola en cada uno de ellos. Para el conocimiento del proceso constructivo silense es ya clásico el trabajo de BANGO TORVISO, I. G., "La iglesia antigua de Silos. Del prerrománico al románico pleno", en *El Románico en Silos: IX Centenario de la Consagración de la iglesia y claustro (1088-1988)*. Abadía de Silos, 1990, pp. 317-376 (esp. pp. 352 y ss.).
- <sup>58</sup> En este sentido, Gómez-Moreno habla de coincidencia en las marcas de cantería localizadas en uno y otro edificio, aunque suponiendo la prioridad cronológica del leonés sobre el gallego: GÓMEZ-MORENO, M., *El arte románico español...*, *Op. Cit.*, pág. 104. El dato, aunque no concluyente, sí puede resultar indicio de una cierta contemporaneidad en las obras de ambas estructuras.
- <sup>59</sup> Un análisis pormenorizado de su reinado en REILLY, B. F., *The Kingdom of León-Castilla under Queen Urraca, 1109-1126*. Princeton, N. J., 1982.
- <sup>60</sup> Lucas de Tuy, en su libro sobre los Milagros de San Isidoro, refiere el episodio en el que las tropas de Alfonso el Batallador, junto con las de sus aliados extranjeros, saquea la colegiata apropiándose, entre otros objetos de interés, de la famosa patena donada por la infanta Urraca: LUCAS DE TUY, *Liber de Miraculis Sancti Isidori*, cap. XXV (*Milagros de San Isidoro*. Ed. a cargo de A. VIÑAYO GONZÁLEZ. León, 1992, pp. 41-43). En realidad, el *Tudense* corresponsabiliza del acto a la reina sin caer en la cuenta que por esas fechas estaba ya en guerra con su marido, acababa de ser derrotada en Villadangos, y había huido a Galicia. Con posterioridad, rectificará el error en el *Chronicon Mundi* (*Ib.*, pág. 149, nota 30). A pesar de ello, algunos historiadores seguirán responsabilizando a Urraca del expolio. Haciendo responsable único al Batallador, se hace eco del episodio PÉREZ LLAMAZARES J., *El Tesoro de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Reliquias, Relicarios y Joyas artísticas*. León, 1925, pág. 188. No deja de resultarnos algo bastante increíble que, mientras uno de los cónyuges robaba el tesoro para pagar a sus mercenarios, el otro dedicase su dinero a continuar las obras. El sentido común dicta que éstas debieron necesariamente interrumpirse durante la guerra.
- <sup>61</sup> Gaillard responsabiliza de la reanudación de los trabajos -y parece que con bastante acierto-, a otra gran infanta vinculada personalmente a San Isidoro, lugar donde será enterrada: Sancha, la hermana de Alfonso VII: GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture...*, *Op. Cit.*, pág. 13. Aunque no fue titular de su señorío hasta 1127, parece que desde bastantes años antes había fijado su residencia en León, en los palacios situados junto al templo. Durante su dominio, no sólo se concluyen las obras de la iglesia, sino que la enriqueció con la donación de reliquias, objetos litúrgicos, exenciones y privilegios. Ella será también la responsable de la instauración aquí de una comunidad de canónigos regulares (ca. 1148). Para una visión conjunta de todos estos aspectos, puede resultar útil la consulta de GARCÍA CALLES, L., *Doña Sancha, hermana del Emperador*. León-Barcelona, 1972, varias pp.
- <sup>62</sup> Una secuencia similar es la que han propuesto desde hace ya hace unos años CALDWELL, S. H., *The Introduction and Diffusion...*, *Op. Cit.*, pp. 195 y ss., e ID., "Urraca of Zamora...", *art. cit.*, (en el que incluye una planta con las diferentes fases constructivas que, una vez corregidos los errores en la leyenda, se nos presenta como válida y evidente); y YARZA LUACES, J., *Arte y arquitectura...*, *Op. Cit.*, pág. 191, (para quien la consagración de 1149 puede incluso ser algo coyuntural y sin relación alguna con las obras).
- <sup>63</sup> Su traducción, reproducida en todos los trabajos que hablan sobre el monumento, reza: *En el nombre de Nuestro Señor Jesucristo y en honor de San Esteban ha sido consagrado este lugar por el obispo de Astorga llamado Osmundo, en la era de 1124, en el día 17 de las kalendas de enero [16 de diciembre de 1086], por mano de Pedro Muñiz y el presbítero del cual era Orico. Posteriormente, en siete años la echó abajo y la construyó desde los cimientos, y en otros siete fue terminada.* (Citada, por considerarla la más precisa, la reseñada por HUERTA HUERTA, P. L., "Hablan las fuentes: aproximación documental al edificio románico", en *Perfiles del Arte Románico*. Aguilar de Campoo, 2002, pp. 27-51 -pág. 48-, n° 4).
- <sup>64</sup> BANGO TORVISO, I., *El arte románico en...*, *Op. Cit.*, pág. 127.
- <sup>65</sup> WILLIAMS, J., "Generaciones Abrahæ...", *art. cit.* Opinión firmemente defendida por Vladimir Goss para quien las imágenes leonesas quedan definidas como *slogan político*: GOSS, V. P., "Art and politics in the High Middle Ages: Heresy, Investiture contest, Crusade", *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Actes du Colloque International (Université de Rennes II, 2-6 mai, 1983)*. Vol. III: *Fabrication et consommation de l'oeuvre*. París, 1990, pp. 525-545 (sobre la portada legionense pp. 535-536).
- <sup>66</sup> MORALEJO, S., "Pour l'interprétation iconographique...", *art. cit.*
- <sup>67</sup> Para I. Bango, *ni la realidad histórica de la Reconquista, ni la misma organización iconográfica del tímpano aconsejan una visión de este tipo. (...) Las alusiones a la descendencia de Abraham aparecen tratadas de manera secundaria y como complemento de la escena principal*: BANGO TORVISO, I. G., *El arte románico en...*, *Op. Cit.*, pág. 123.
- <sup>68</sup> En opinión de Moralejo, el mismo planteamiento sería para Alfonso VI *poco menos que mentar sogas en casa de ahorcado*. A pesar de ello, no cree que esta razón sea suficiente para invalidar el argumento antiislamista de Williams. Eso sí, matizando que esta aceptación no tiene por qué anular otras lecturas, morales o alegóricas, perfectamente compatibles con ella: MORALEJO, S., "Artistas, patronos y público...", *art. cit.*, pp. 413-414 y nota 43. Por otra parte, y aunque el detalle de la indumentaria parece convincente, Agar e Ismael no son entendidos por los ideólogos del momen-



- to únicamente como imagen del pueblo musulmán. Para alguien tan familiarizado con la portada isidoriana como San Martín de León, canónigo de la propia colegiata en los tres últimos lustros del siglo XII, ambos personajes son -siguiendo en este punto los escritos del propio obispo hispalense-, figura del pueblo hebreo arrojado de la Iglesia con su madre la Sinagoga, sin que, como los protagonistas del relieve, pudieran encontrar un lugar de reposo en el mundo: "Aperte ostensum est vobis, o iudaei, quam perspicue Ismael cum matre sua Agar iudaicum populum matremque eius sinagogam praefiguraverit, et qualiter cum ea a portione seminis Abrahae et Sarae, id est, a consortio filiorum Dei et sanctae Ecclesiae eius sit. Alio itaque interprete super hac re non indigetis, quia ut propriis cernitis oculis, sicut in eis praefiguratum fuit, sic eveniet vobis. Eiectus est Ismael cum matre sua Agar et domo, et ab hereditate Abrahae et Sarae; eiecti estis et vos, o iudaei, cum matre vestra sinagoga a communione sacramentorum Ecclesiae, et a societate electorum Dei": San Martín de León., *Sermo II de Natale*. (Cf. VÍÑAYO, A., *San Martín de León y su Apologética Antijudía*. Madrid-Barcelona, 1948, pág. 176, nota 1).
- <sup>69</sup> Para un análisis del panorama político, social y religioso de la Península en estos años, es clásico el estudio de REILLY, B. F., *El Reino de León y Castilla bajo el rey Alfonso VI, 1065-1109*. Toledo, 1989. De reciente publicación el de MÍNGUEZ, J. M., *Alfonso VI. Poder, expansión y reorganización interior*. Hondarribia, 2000.
- <sup>70</sup> Fórmula que aparece en algunos documentos de Oña, Arlanza, Astorga y de la catedral de León según recoge SÁNCHEZ CANDEIRA, A., *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*. Madrid, 1999, pp. 88-89.
- <sup>71</sup> Una revisión completa de todos los títulos empleados por la cancellería alfonsina en MENÉNDEZ PIDAL, R., *El Imperio Hispánico y los Cinco Reinos. Dos épocas en la estructura política de España*. Madrid, 1950, pp. 100 y ss. y MÍNGUEZ, J. M., *Alfonso VI...*, *Op. Cit.*, pp. 211-218.
- <sup>72</sup> En 1077, y como una medida de presión más para conseguir del rey el apoyo institucional necesario para el cambio de rito, Gregorio VII, apelando a la supuesta donación que en su día habría hecho Constantino al papa Silvestre, reclamó como perteneciente al patrimonio de San Pedro todos los territorios peninsulares en manos de los musulmanes. Tras su reconquista, se reservaba el derecho a asignar su posesión a quien mejor le pareciese en virtud de una serie de pactos. Los historiadores han concluido que no debe ser casual que sea precisamente en ese año de 1077, cuando Alfonso se intitula por vez primera como *Imperator totius Hispaniae*. (Vid. los estudios citados en las dos notas precedentes).
- <sup>73</sup> "... la última decisión de todos nosotros, los obispos, ha sido redactar en presencia de Dios, el último decreto conciliar, que fortalezca la situación de nuestros reyes y de estabilidad al pueblo de los godos...": *Amonestación al pueblo para que no peque contra los reyes*: Canon LXXV del IV Concilio Toledano. (Reproducido y traducido por VIVES, J. (ed.), *Concilios visigóticos e hispano-romanos*. Barcelona-Madrid, 1963, pp. 217-222).
- <sup>74</sup> "...Aquéllos, como es sabido, se matan con su propia mano olvidándose de su propia salvación, cuando dirigen sus fuerzas contra sí mismos o contra sus reyes, diciendo el Señor: 'No toqueis a mis ungidos', y David añade: '¿Quién extenderá la mano contra el ungido del Señor y será inocente?' ...". *Ibidem*, en clara referencia a lo expuesto en el Salmo 2 en el que David alude a la *Rebelión de las gentes contra Yavé y contra su ungido y la exaltación de éste*.
- <sup>75</sup> Según ha sido manifestado en numerosas ocasiones, que -tal y como cuenta la leyenda- no pudiesen ser localizadas en Sevilla las reliquias de Santa Justa y sin embargo apareciesen milagrosamente las de San Isidoro, encarnación de la historia y tradición hispanas, y testimonio supremo de la época religiosa y política hispano-gótica que Fernando I pretendía restaurar y de la que Alfonso es su heredero, no debe ser considerado, en ningún caso, como un hecho accidental sino intencionadamente dirigido; como un gesto más que marcara el dominio legítimo de la corte leonesa, no sólo sobre los reinos cristianos, sino también sobre las taifas musulmanas (entre las que la entrega del cuerpo santo por Al-Mutadid a los obispos de León y Astorga pudo ser entendido metafóricamente como el pago de las parias de la taifa sevillana a Fernando I): PÉREZ-EMBIID WAMBA, J., *Hagiología y Sociedad en la España Medieval. Castilla y León (Siglos XI-XIII)*. Huelva, 2002, pp. 40-44.
- <sup>76</sup> CALDWELL, S. H., *The Introduction and Diffusion...*, *Op. Cit.*, pág. 221, e ID., "Urraca of Zamora...", *art. cit.*, pág. 21.
- <sup>77</sup> Institución creada por los monarcas leoneses a través de la que aseguraban unas rentas suficientes para sus hijas -de quienes deviene el término de *infantado*-. Entendido como una especie de *Señorío de Infantes*, estaba integrado por monasterios importantes del reino, con todas sus posesiones, que pasaban a formar parte del dominio jurisdiccional de éstas con la única condición de que permaneciesen solteras. Sobre el origen del *Infantado* de San Isidoro, PÉREZ LLAMAZARES, J., *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. León, 1927, pp. 7 y ss. Sobre las jurisdicción que tendrían las *dominas*, apuntando, incluso, cierta potestad o influencia decisoria en materia litúrgica por parte de Urraca y de su papel en el cambio de rito, vid.: WALKER, R., "Sancha, Urraca and Elvira...", *art. cit.*
- <sup>78</sup> Según la última cronología aportada para el ciclo pictórico del *Panteón*, ca. 1100, por WALKER, R., "The Wall Paintings...", *art. cit.*
- <sup>79</sup> A ello podría añadirse, quizás, la celebración en la fecha crucial para nuestro trabajo de 1090, de un concilio reunido en León, convocado y presidido por el legado papal Raniero, futuro Pascual II. En el mismo, si hacemos caso de lo recogido con posterioridad por Lucas de Tuy, los obispos acordaron, entre otras cosas, seguir en los oficios divinos la regla de San Isidoro: *In praedicta vero synodo almi sacerdotes de catholica fide colloquantes statuerunt ut secundum regulam beati Isidori Hispalensis archiepiscopi ecclesiastica officia in Hispania regerentur*. Como han indicado todos los autores que han analizado el texto, resulta imposible creer que éste aluda a una reimplantación de los usos y costumbres de la liturgia hispánica, revocada una década antes en Burgos; cuando, además, en el mismo concilio se está prescribiendo el uso de la letra francesa en lugar de la visigótica. De lo que debió tratarse, más bien, fue de recuperar las funciones de cada uno de los ministros eclesiásticos según indicó en su tratado el obispo hispalense, en aquéllos puntos en que fueran coincidentes con los dictados de la reforma gregoriana. En palabras de Antonio García, *verosimilmente, no se trata más que de una declaración para complacer a los nostálgicos del esplendor de la liturgia visigótica recién suprimida, pero que no encerraba un contenido normativo concreto y realizable*: GARCÍA y GARCÍA, A.: "Concilios y Sínodos en el ordenamiento jurídico del Reino de León", *El Reino de León en la Alta Edad Media. I. Cortes, Concilios y Fueros*. León, 1988, pp. 353-494, -pp. 395-396-. Tal vez las alusiones a la tradición eclesiástica hispana presentes en el programa iconográfico de la portada, en curso durante la celebración del encuentro, puedan ponerse en relación con este hecho, como un signo más del pensamiento híbrido de algunos miembros destacados de la nobleza y el clero leoneses, todavía algo reticentes a aceptar plenamente los dictados de Roma.
- <sup>80</sup> Son también los mismos cuatro santos que por las mismas fechas se estaban aplicando a la portada septentrional de la catedral compostelana, según se desprende de la narración del *Calixtino*: *Arriba, en las jambas, se ven cuatro apóstoles que llevan sendos libros en la mano izquierda y con las diestras levantadas bendicen a los que entran en la iglesia; Pedro está en la entrada de la izquierda, a la parte derecha, Pablo a la izquierda; y en la entrada derecha están el apóstol Juan a la derecha y Santiago a la izquierda: Codex Calixtinus*, Libro V, cap. IX "De la puerta septentrional", (*Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Ed. de A. MORALES, C. TORRES y J. FEO. Santiago de Compostela, 1951 y reed. en Lugo, 1998, pág. 560).

- <sup>81</sup> GALLIARD, G., "Notes sur la date des sculptures de Compostelle et de Leon", *Gazette des Beaux-Arts*, nº 1, 6<sup>me</sup> ser. (1929), pp. 341-378.
- <sup>82</sup> WILLIAMS, J., "Relief of saint (John?)", en *The Art of Medieval Spain...*, *Op. Cit.*, pp. 209-210, nº cat. 89.
- <sup>83</sup> Apóstol que tiene un marcado protagonismo con figuras de estas características en Compostela, Toulouse y Cluny, y cuya presencia en León quedaría plenamente justificada si se tiene en cuenta que resulta extraña la ausencia iconográfica del Patrón de España en una iglesia que, en estos momentos, es el templo más representativo de la monarquía hispánica.
- <sup>84</sup> Como observa Williams, no hay evidencia alguna de que haya ostentado decoración escultórica en ningún momento; aunque cita, igualmente, un relieve representando la Crucifixión y perteneciente a la colección particular de D. Juan TORBADO FLÓREZ, cuyo estilo, dice, es coincidente con el de la talla de San Juan. De haber sido uno de los sujetos iconográficos del tímpano, su correlato iconográfico con el del programa del hastial meridional es más que conveniente: WILLIAMS, J., "Relief of saint...", *art. cit.*, pág. 210, nota 2.
- <sup>85</sup> Paralelismo ya señalado en su día por MORALEJO, S., "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", en *España entre el Mediterráneo y el Atlántico...*, *Op. Cit.*, vol. I, pp. 427-434 (pág. 430), en referencia a un posible recuerdo de la primera Furia representada en el sarcófago de Husillos.
- <sup>86</sup> GALLIARD, G., "Notes sur la date...", *art. cit.*, pág. 300 y DURLIAT, M., *La sculpture romane de la route...*, *Op. Cit.*, pp. 388-389.
- <sup>87</sup> El propio Durliat, por idénticas circunstancias, indica una data dentro del primer decenio del XII para los capiteles del ingreso norte: *Ibidem*, pág. 365. Si los capiteles, y por tanto la puerta ya están hechos en esta fecha, ¿por qué no hemos de suponer lo mismo para el relieve que supuestamente flanquearía una de sus enjutas?.
- <sup>88</sup> *Ibidem*, pág. 389 y WILLIAMS, J., "León and the beginnings...", *art. cit.*, pág. 170.



# Juan Guas y la capilla de “La Piedad” en el convento de San Francisco de Ávila

Concepción Abad Castro

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XV, 2003

## RESUMEN

*En este trabajo se intenta reconstruir, sobre la base de varios documentos, el origen, la autoría y el panteón de la capilla de la Piedad, en el ex-convento de San Francisco de Ávila. En ella destacan dos circunstancias, una la intervención de J. Guas tanto en la estructura, como en la talla de un bulto funerario con dos figuras y varias lápidas que, aunque desaparecidos, permiten establecer una línea comparativa con otras obras atribuidas a este gran maestro; y la otra, que se trata de la capilla funeraria de uno de los linajes más significativos de Ávila, los Águila de la Serrada. Por último, pretendemos abrir un primer capítulo del estudio completo del monasterio, obra clave de fines del siglo XV y comienzos del XVI.*

En el presente trabajo vamos a abordar un estudio, en gran medida documental, acerca de una de las capillas del ex monasterio de San Francisco de Ávila. Pretendemos que sea sólo el inicio de una investigación más amplia de todo el conjunto, en la que ya trabajamos. Y ello porque estamos ante un edificio quizá demasiado ignorado en la historiografía y que, sin embargo, debe tenerse necesariamente en cuenta para reconstruir una parte de la gran historia particular abulense y acercarnos al panorama artístico de un monumento tan complicado y fecundo como el último tercio del siglo XV y el primero del XVI.

## ABSTRACT

*In this work we try to reconstruct, on the basis of several documents, the origin, the authorship and the pantheon of the chapel of La Piedad, located in the former convent of Saint Francisco de Ávila. We would like to remark on two circumstances, one the contribution of Juan Guas both to the structure and the carvings which cover a funeral body (tomb) with two figures and several tombstones that, although now missing, allow us to establish a comparative live with other outstanding pieces attributed to this great master; the other being the fact that the funeral chapel belongs to one of the most significant families of Ávila, the Águilas de Serrada. Finally we seek to open the first chapter to the complete study of the monastery, a masterpiece built at the end of the XV century and the beginning of the XVI.*

En efecto, fue el monasterio de San Francisco, destinado hoy a centro cultural, propiedad del Ayuntamiento, panteón de ilustres linajes como los Bracamonte, Dávila, Valderrábano, Ahumada, Rengifo o Águila, aunque de este brillante pasado sólo queden el espacio que lo custodió y mínimos restos materiales. Pero, además, como suele ocurrir, asociados a aquellas familias, al igual que en otros conjuntos de la ciudad, están los nombres de los artistas más sobresalientes del momento como Juan Guas o Martín de Solórzano. Precisamente, ya sólo esta circunstancia justifica, en parte, la necesidad de un análisis

más profundo del edificio, atendiendo a su proceso crono constructivo y filiación estilística.

Por ello, nos proponemos aquí el estudio de la “Capilla de la Piedad”, panteón de la familia Águila, donde está documentada la presencia de Juan Guas, tanto en la faceta de “constructor”, como, especialmente, de “escultor”. Este análisis permitirá, en nuestra opinión, no sólo clarificar su aportación, sino señalar un punto determinado en ese proceso crono constructivo al que aludíamos, que ayudará a reinterpretar otros espacios del propio templo.

Nos encontramos ante un ámbito, situado en el lado sur de la capilla principal que hoy se nos presenta “insignificante”, porque, en realidad, ni interna, ni externamente conserva nada que revele un pasado intenso tanto por las manos que lo dieron forma, como por la función que desempeñó. Quizá por ello, y al compararlo con el resto de la iglesia, especialmente con la capilla de S. Antonio, haya pasado prácticamente desapercibido en la historiografía <sup>1</sup>.

Vamos a comenzar nuestro estudio haciéndonos eco de las noticias documentales que nos permitirán conocer exactamente el origen, fecha y autoría de la capilla, de la que, posteriormente haremos un análisis estilístico y constructivo en relación con el resto del templo, para finalizar con la definición concreta del panteón, a la luz de los datos aportados en las fuentes y especialmente en los testamentos de la familia de los Águila.

El origen preciso lo conocemos a través de varios documentos fechados en 1501, con motivo de un pleito protagonizado por Isabel de Carvajal, esposa de Sancho del Águila (+1490) propietario y promotor de la capilla, como veremos, con motivo de la retirada de los escudos de la familia que figuraban en la misma.

En el primero de los documentos, fechado el 18 de Marzo de 1501, el guardián del monasterio, Fray Gonzalo de Ávila, a petición de Isabel, declara y confirma la posesión de la capilla por parte de Sancho del Águila, especificando a quién y cuándo se la compró, lo que nos permite situarnos cronológicamente en torno a 1483, y conocer que anteriormente era de Juan de Ávila de Cordovilla que, a su vez, la recibió de los Ahumada <sup>2</sup>. Sólo cinco días después, es decir, el 23 de Marzo, se fecha un segundo documento, en este caso firmado por los Reyes Católicos, a instancias de la misma Isabel de Carvajal, a través del cuál conocemos la causa de la intención de retirar los escudos, por parte del guardián del monasterio. Con motivo del capítulo general de la Orden, celebrado el mismo año, el monasterio debía despojarse de todas las rentas y capellanías que tuviese, ante lo cual Isabel optó por dotar el juro que poseía en San Francisco a otra capellanía en el monasterio de Santo Tomás. A raíz de este hecho, se toma la decisión de retirar las armas y pendones y se amenaza, incluso, con ven-

der la capilla. Isabel acude a los Reyes Católicos; con los que los Águila mantenían una estrecha relación, para que intercedan por ella, ante el guardián. En el escrito, efectivamente, se insta a no retirar escudo alguno, mientras se clarifica la situación, y en el argumento del mismo se nos dan a conocer algunos datos más sobre la capilla. La advocación, entonces era “capilla de las campanas”, y la intención de Sancho del Águila al comprarla y edificarla a su costa, no era otra que la de convertirla en panteón de su familia. De hecho, en 1501, tal como se especifica, ya están enterrados el propio Sancho y sus hermanos Diego y Nuño, fallecidos antes que él, en 1476 y 1487 respectivamente <sup>3</sup>.

El tercer documento, de 10 de Abril, es la declaración de dos testigos, a los que acude Isabel, pues la amenaza por parte del guardián del monasterio persiste. Declaran Alonso de Segovia el Viejo y García Martín y, a través de sus testimonios, especialmente del primero, se nos revelan nuevos detalles y, además muy esclarecedores. Unos dieciocho años atrás, hecho que ya sabíamos, Sancho, Nuño y Mencía, hermanos, compraron la capilla; como vemos, ahora no se menciona a Diego, el otro hermano, puesto que, en esa fecha, en torno a 1483, ya había fallecido, y es el propio Sancho quien la edifica de nuevo, pues se encontraba en muy mal estado. Para su construcción acude a Juan Guas. *que hizo la d(ic)ha capilla*, por la que el mismo testigo le entregó 90.000 mrs. en nombre de aquél. Igualmente se menciona el enlucido de la capilla por 5.000 mrs., el *tejado de ençima*, materiales y mano de obra que costaron 5 ó 6.000 mrs., las gradas del altar (3.000 mrs.) y el retablo de “La Piedad”, que a partir de entonces daría nombre a la capilla, pintado por Juan de Escobar, que recibió 16.000 mrs. Una vez concluida la fábrica, Sancho procedió al enterramiento de sus padres, Suero del Águila y D<sup>a</sup>. Isabel. Y en el transcurso de esos 18 ó 20 años, desde la compra y edificación y la fecha del documento, fueron inhumados también Mencía, hermana del fundador, Nuño y Diego, para los cuales encargó el propio Sancho un gran sepulcro de alabastro a Juan Guas, y él mismo. Respecto a ese sepulcro, como veremos después, es curioso que en este documento de 1501 se hable de *dos bultos de alabastro el uno de Diego del Águila y el otro de Nuño* cuando, en realidad, como analizaremos también más adelante, parece que se trataba de uno sólo, eso sí, con dos figuras yacentes. Lo cierto es que Diego murió once años antes que Nuño, pero el encargo se realizaría una vez fallecidos los dos, en 1488. Por último, a través del testimonio de Alonso de Segovia, constatamos que encima del arco que sale a la capilla mayor estaban pintadas las armas de Sancho del Águila <sup>4</sup>.

El cuarto documento, de 6 de Julio firmado de nuevo por los Reyes Católicos, nos permite saber que, efectivamente, los escudos fueron retirados, ante lo cual Isabel



les vuelve a pedir ayuda, y ellos instan al guardián del monasterio a colocarlos en su lugar <sup>5</sup>.

Parece que el problema se soluciona, pero años más tarde vuelve a reproducirse, ahora por cuestiones distintas. Así se deduce de dos nuevos documentos que traemos aquí para completar la apariencia de la capilla y, concretamente, el aspecto puntual de los controvertidos escudos. Se trata de dos escritos de 1556, consecuencia de la disputa que tuvo lugar entre Diego de Bracamonte, patrono de la capilla mayor entonces, y Sancho del Águila, nieto del fundador de la de la Piedad, heredero por aquel tiempo de la misma.

A través del primero de los documentos, de 8 de Enero, sabemos que, al parecer, Sancho había mandado retirar el escudo de su apellido, labrado en una moldura del arco que daba entrada a su capilla desde la principal, con la intención de volverlo a colocar, pero de una forma que, a juicio de Diego de Bracamonte, resaltaba en exceso y entraba en competencia con la suya propia, restándola protagonismo. La solución que se propone es que Sancho coloque sus armas en los bordes y a los lados del arco, uno enfrente de otro, con el fin de que no resulten tan ostentosos y no miren directamente a la capilla mayor <sup>6</sup>.

El segundo, de idéntica fecha, es interesante pues aporta datos muy puntuales y se describen detalladamente los escudos en palabras de varios testigos que aportan uno y otro <sup>7</sup>. Así, Juan de Plasencia, maestro de cantería, declara que él mismo lo ha visto en lo alto del arco de la capilla y que lo quitó, por mandato de Sancho, dos años atrás, dejando un hueco donde habría de ponerse de nuevo. En él figuraban, según sus palabras, un león, un águila y un aspa.

Hasta aquí, hemos reconstruido, en base a la documentación, el origen de la capilla, la fecha y circunstancias de la compra, su edificación por parte de Juan Guas y los enterramientos que contenía. Pero, ¿qué queda hoy de la capilla de la Piedad, antiguamente conocida como “de las campanas”, y qué otras noticias poseemos?

Se sitúa, como dijimos el comienzo, en el lado sur de la cabecera, adosada a ella y ligeramente desviada en relación con otra capilla contigua, respecto a la cual sobresale en planta (Fig. 3). De hecho, la unión entre estos dos ámbitos es extraña, pues el muro que las separa podría decirse que es doble, lo que indica distintos momentos de construcción para ambas. A este aspecto, nos inclinamos a pensar que es la de los Águila la que se adosa con posterioridad, si bien, en un primer momento la capilla contigua no tenía la altura que hoy vemos <sup>8</sup>. Por otra parte, en nuestra opinión, es claro que la capilla de la Piedad se edifica, junto a la cabecera, cuando ésta aún no ha sufrido el recrecimiento que transforma radicalmente su fisonomía tanto interior como exteriormente y con anterioridad también, a la capilla de San Antonio o

de los Dávila, en el lado opuesto, obras casi coetáneas, aunque consecutivas; e incluso al templo en general. De tal manera, nuestro ámbito, realizado en torno a 1481-1483, está marcando una cronología, para los espacios más significativos de la iglesia, cuya bóveda del coro alto está ya concluida en 1538 <sup>9</sup>. Entre estos años deben llevarse a cabo la mayoría de las obras <sup>10</sup>, y coinciden, al menos los finales e iniciales de los siglos XV y XVI, con la época de mayor actividad de los dos artistas más sobresalientes del momento, Juan Guas (+1496) y Martín Ruiz de Solórzano (+1506), con quienes se ha venido relacionando estilísticamente el edificio y especialmente la cabecera, y nave de la iglesia, así como la capilla de los Dávila <sup>11</sup>. Este es un tema que requiere un análisis muy profundo, en el que ya trabajamos, pero parece lógico pensar que si Juan Guas trabaja para los Águila en San Francisco, tanto a nivel arquitectónico, como escultórico entre los años 1481-83 y 1488, reciba algún encargo más <sup>12</sup>. Sin embargo, insistimos en que éste es un problema que conlleva, no sólo un estudio más intenso, sino una búsqueda mayor de documentación, al parecer inexistente, y que escapa ahora al contenido y objeto principal de este trabajo, tratándose por tanto de simples pinceladas que deben conducir a una investigación posterior.

Interiormente en la capilla de la Piedad sólo se conservan los arranques de los nervios que darían forma a la bóveda de crucería, o, quizá, estrellada y las cartelas completamente lisas hoy, donde deberían figurar en tiempos los emblemas de los Águila. La comunicación con la capilla mayor se realiza por un pequeño arco que aún pervive, pero sin rastro alguno de los famosos escudos. Exteriormente la fábrica es mampostería, aparejo constante en todo el conjunto, especialmente en las partes más antiguas, incluida la zona baja de la cabecera, donde se encinta con hiladas de ladrillo. La iluminación original consistía en dos pequeñísimos vanos abiertos a oriente y al sur. El primero es realmente una saetera trilobulada y trasdosada por un angelado, decoración realmente extraña. En fecha posterior, a más altura y desplazado ligeramente del centro se abrió un óculo en este mismo lienzo oriental, mientras al sur, hoy vemos otro pequeño vano adintelado, fruto de alguna remodelación.

Vista la fisonomía de la capilla y, volviendo a la figura de Juan Guas, debemos detenernos en dos aspectos que, a nuestro juicio, resultan llamativos. El primero es que en el documento a través del que conocemos la autoría, a Juan Guas sólo se le califica como “cantero”. Recordemos que estamos en 1481-3, y en 1463 es “maestro y pedrero” de la fábrica de la catedral, y en 1467 es nombrado “maestro mayor”; pero, curiosamente, en 1471 se le cita de nuevo sólo como “pedrero” por señalar sólo algunos ejemplos de su actividad en Ávila <sup>13</sup>. Y el segundo aspecto es el que afecta a la propia capi-

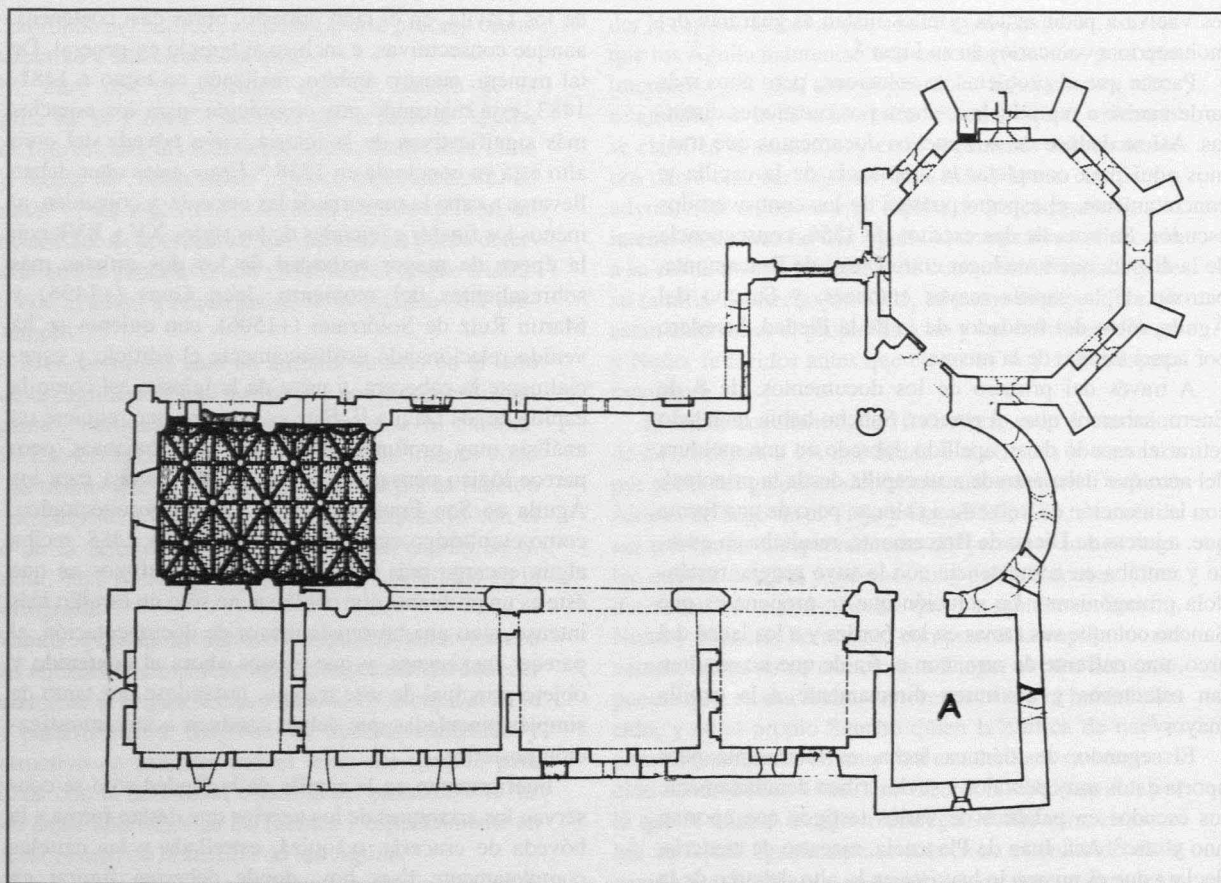


Fig. 1. *Planta del monasterio, tomada de A. GARCÍA GIL. A.- Capilla de La Piedad.*

lla. Es evidente que se trata de un espacio absolutamente sencillo, con una finalidad funeraria ya desde su origen, propicio para haber recibido un trazado más simbólico e incluso más acorde con los usos del momento. El autor del espacio, la familia que lo encarga y el fin para el que se construye habrían requerido quizá una planta centralizada. E incluso, siendo tan sencilla, Juan Guas, por aquellas fechas ya había proyectado ámbitos más característicos o “personales” como la propia capilla del claustro de la catedral. A ningún observador se escapa cierto desencanto al contemplar hoy la capilla, sabiendo quién la hizo, sobre todo, teniendo en cuenta el elevado número de enterramientos que contuvo y la calidad de algunos de ellos. Ciertamente, este contenido habría sintonizado muy bien con la Capilla de S. Antonio.

Pero retomemos de nuevo el hilo con el fin de detenernos en la última parte de nuestro trabajo que se refiere precisamente a los enterramientos. El protagonista principal es el espléndido bulto de alabastro de Diego y Nuño del Águila, pero junto a él estuvieron depositados en la capilla numerosos miembros de la familia, algunos

de los cuales ya hemos mencionado y otros los conoceremos a través de sucesivos testamentos que nos permitirán incluso ubicarlos en su lugar aproximado.

En efecto, ya sabíamos, por los documentos, que el propio Sancho mandó trasladar los restos de sus padres a la capilla; también su hermana Mencía fue enterrada en ella y en 1488, dos años antes de su muerte, el fundador encargó a Juan Guas la realización del sepulcro que custodiaría los cuerpos de sus otros dos hermanos Diego y Nuño. Y ello lo conocemos a través de un nuevo documento de excepcional interés <sup>14</sup>, la descripción tan minuciosa de las características del bulto funerario, nos permite hacernos una idea muy precisa de cómo era, porque no se ha conservado en San Francisco, ni en ningún otro lugar, al menos que sepamos; y, al mismo tiempo, supone un punto de partida y una base, en este caso documentada, para establecer posibles paralelismos con otras tallas atribuidas a Juan Guas, como los controvertidos enterramientos de la catedral abulense <sup>15</sup>.

En él se estipulan las condiciones de la obra, la forma de pago y se añade otro dato que, igualmente, está reves-



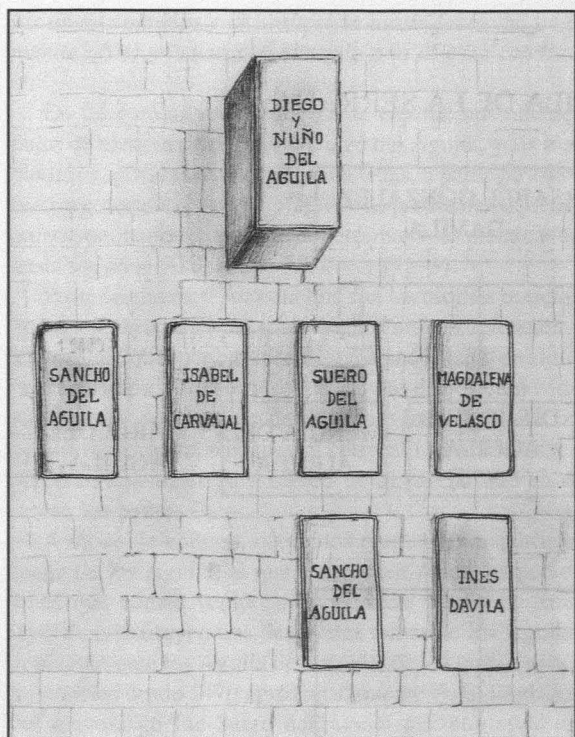


Fig. 2. Disposición hipotética de los enterramientos.

tido de una gran importancia. Se dice que el modelo a seguir es el del gobernador Gonzalo Dávila, supuestamente realizado por el propio Guas varios años antes. Pero, de nuevo, con este enterramiento, nos vemos envueltos entre luces y sombras; primero porque tampoco ha llegado hasta nosotros, segundo porque ni siquiera hay una certeza absoluta de dónde estuvo depositado, aunque las intenciones del gobernador eran la de ser inhumado en la catedral.<sup>16</sup> Sin embargo, el paralelismo de ambas obras es evidente y sus descripciones deben suponer un punto de referencia para otras que, afortunadamente, sí podemos contemplar. Es curioso y de lamentar que justamente estos dos sepulcros hayan desaparecido.

Por otro lado, Juan Guas también labró tres piedras negras “de las de Toledo” con los escudos, armas y rótulos en “letras a la redonda” donde figuraban las memorias de los enterrados<sup>17</sup>. Probablemente estas tres piedras negras puedan asociarse a los enterramientos de los padres de Sancho, don Suero del Águila y D<sup>a</sup> Isabel, y al de su hermana Mencía. De tal manera, ya constatamos en 1488, al menos cinco enterramientos<sup>18</sup>. Pero la nómina con los años se iría incrementando, tal como se desprende de los testamentos de los distintos miembros de la familia. Comenzando por el del propio Sancho del Águila, otorgado en Ecija el 8 de Enero de 1490, poco antes de morir; vemos que se manda enterrar en su capi-



Fig. 3. Interior de la iglesia de S. Francisco hacia el altar principal.

lla pero sin especificación concreta: «mando q(ue) mi cuerpo sea llevado de qualquiera cibdad a la d(ic)ha cibdad de Avyla e sepultado e(n) la capilla e enterramiento q(ue) yo tengo en el monasterio de Señor San Francisco...»<sup>19</sup>. Por el de su esposa, Isabel de Carvajal (+1523) sabemos que Sancho fue inhumado en tierra y su enterramiento fue señalado con una lápida. «Yten mando que quando Dios n(uest)ro señor le plugiera de me llevar desta presente vida y my cuerpo sea sepultado en el mon(asterio) de Señor San Fran(cisco) de la cibdad de Avyla en la capilla d(e)l d(ic)ho Sancho del Aguylla mi señor junto con su sepultura y sea puesta a otra laude como la suya»<sup>20</sup>. La última voluntad de Magdalena de Velasco (+ 1534), esposa de Suero del Águila, hijo de Sancho e Isabel, es ser enterrada en la capilla que su esposo tiene en S. Francisco, en el lugar que él disponga<sup>21</sup>. Éste, redacta el suyo en 1541 y especifica el lugar concreto, lo que nos permite situar también el de su esposa. «... es mi voluntad que sea sepultado e(n) (e)l mon(asterio) de S(e)ñor San Fran(cis)co de Avyla en mi capilla entre las sepulturas de mi s(e)ñora madre e de doña Madalena de Velasco mi mujer q(ue) ayan gloria porque entre amas sepulturas esta lugar vacío sin cuerpo e para esto donde mando que se ponga una laude de piedra berroqueña con mis armas y si acaeciére morir fuera de Avila en todo caso m(an)do que mi cuerpo sea traydo y enterrado en la d(ic)ha capilla y en el d(ic)ho lugar»<sup>22</sup>.

CUADRO GENEALÓGICO DE LOS ÁGUILA DE LA SERRADA.

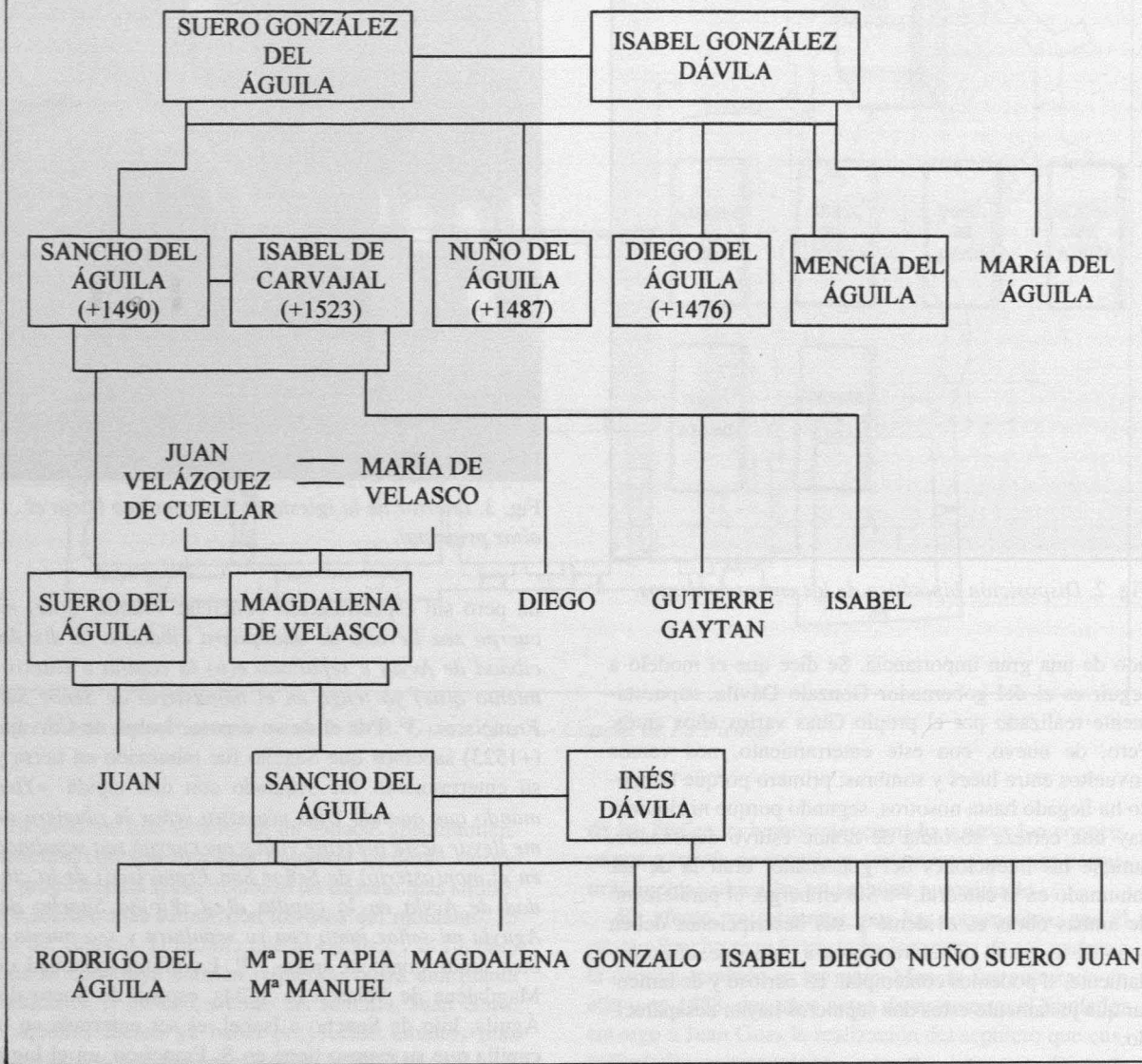


Fig. 4. Cuadro genealógico de la familia.

Respecto a los otros hijos de Sancho e Isabel de Carvajal, Diego, Isabel y Gutierre Gaytán, no tenemos noticia alguna de su inhumación. Todo parece indicar que en la capilla de la Piedad recibieron sepultura los herederos titulares del señorío. Así, Sancho del Águila, nieto del fundador de la misma y su esposa, Inés Dávila también reposaron allí. En el testamento de esta última, de 1552, se indica que su enterramiento se efectúe en el

lugar que su esposo desee, dentro de la capilla <sup>23</sup> y a través del que firma el propio Sancho en 1557, conocemos la ubicación de ambos: «... *que mi cuerpo sea enterrado e sepultado en el m(onasteri)o de Señor San Fran(cisco) desta ciudad en mi capilla a los pies de Suero del Aguila mi señor e junto a la sepultura de doña Ines Da(vila) mi mujer e s(eñora) e se ponga sobre mi sepultura una laude de piedra berroqueña con my letrado e conforme a*



*las de mis aguelos e si acaheciere morir fuera de Avila mando q(ue) mi cuerpo sea traydo a la d(ic)ha capilla*<sup>24</sup>.

De tal forma, vemos que en la capilla, además del bulto de alabastro de Nuño y Diego del Águila, y las tres piedras negras realizadas por Juan Guas, a partir de 1488 fueron colocadas hasta seis lápidas de piedra berroqueña, correspondientes a sendos enterramientos practicados hasta los años 50 del siglo XVI (ver Fig. 3).

Posteriormente y por concluir con las últimas noticias documentales, en 1607, encontramos nuevas referencias a la capilla, que, por entonces, estaba necesitada de alguna reparación. Así se deduce de la disposición de Rodrigo del Águila, hijo de Sancho e Inés Dávila, a fin de que los jerónimos paguen al convento de S. Francisco 6.000 mrs. anuales para reparo de la capilla que en él tenían sus padres<sup>25</sup>.

A modo de epílogo, queremos preguntarnos por este linaje de los Águila, al que pertenecen todos los personajes que hemos venido mencionando. Según E. Ruíz Ayúcar, constituyen una de las tres ramas de los Águila; concretamente los Águila de Serrada, de los que se poseen noticias desde 1470 aproximadamente<sup>26</sup>. El fundador del mayorazgo fue Suero del Águila que aún vivía en 1486, pues en esa fecha se documenta una partición de bienes. Su esposa fue doña Isabel González Dávila y Fajando y sus hijos Sancho, Nuño, Diego, Mencía y María del Águila; protagonistas principales de nuestro estudio<sup>27</sup>. Entre ellas sobresale Sancho<sup>28</sup>, personaje importante en Ávila, y heredero del mayorazgo que conservaron sus descendientes hasta Rodrigo del Águila que, al morir sin hijos, traspasó el título, tal como estaba estipulado tiempo atrás, al convento de Jerónimos de la Serrada (Fig. 4, donde reconstruimos el cuadro genealógico de la familia, sobre la base de los documentos analizados. En él aparecen recuadrados todos los miembros de ella que fueron enterrados en la capilla).

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### Doc. 1 Declaración de testigos acerca de la posesión de la capilla.

En el margen, 5 de Abril de 1501 a(ño)s

En la noble cibdad de Avyla diez dias del mes de abryl año / de nascimi(ento) de n(uest)ro Salvador Ihuxpo. D(e) muyll e quinientos / e un años en presencia de my Fernando Guillamas escrivano pu(blico) de Num(er)o / en la d(ic)ha cibdad por el Rey e la Reyna n(uest)ros señores e escrivano de los / f(ec)hos del conçejo d(e) la d(ic)ha cibdad e de los t(estigo)s de yuso escriptos / parescio ay presente Ju(an) Guyllamas en no(m)bre e como procurador / d(e) la señora doña Ysabel

de Carvajal muger d(e)l comendador Sancho / de Aguyla vesino e regidor d(e) la d(ic)ha cibdad de Avyla e dixo que / por qu(an)to el queria faz(er) cierta provança azia de un(a) capilla q(ue)l / d(ic)ho Sancho del Aguyla tenya y tiene en el monesterio de Señor san / Fran(cis)co desta d(ic)ha cibdad que es en los arrabales desta d(ic)ha cibdad / la q(ua)l capilla se llama la capilla d(e) las campanas q(ue) por q(ue)l q(ue)ria presentar ciertos t(estigo)s sobrello pa(ra) q(ue) fuesen preguntados / hazia de cómo la d(ic)ha capilla d(e) las campanas la conpro el / d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla de sus propios dineros de Ju(an) Davyla / de cordovilla cuya fue la d(ic)ha capylla q(ue) la ovo y feredo / de Sancho de Fafumada e de otros ferederos cuya fue la d(ic)ha capylla e ansy mismo les preguntase de cómo avyan estado / y estavan en posesio(n) el d(ic)ho Sancho del Aguyla e la d(ic)ha / señora doña Ysabel de Carvajal su muger d(e) la d(ic)ha capylla / e la avian labrado por suya e como suya desd(e) los cimie(ntos) / q(ue) en (e)lla estavan f(ec)hos q(ua)ndo se vendio fasta la faz(er) las / paredes e su boveda e la cubrir de su tejado en la q(ua)l d(ic)ha / capylla despues q(ue) la conpro el d(ic)ho Sancho del Aguyla / lo fizo de nuevo en que gasto mas de dozientos mill m(a)r(avedi)s / e despues de ansy f(ec)ha tyniendo/la por suya e como suya traxo / a enterrar en (e)lla a Suero G(onzale)s del Aguyla su padre e / a doña Ysabel su madre e a Diego del Aguyla e a Nuño del / Aguyla sus fermanos e el d(ic)ho Sancho del Aguyla se // enterro en ella e hizo poner sus armas encima del arco / d(e) la d(ic)ha capylla por q(ue) se conosciere ser suya e ansy / mismo les preguntase si sabian los d(ic)hos t(est)g(o)s q(ue) (e)l d(ic)ho / Ju(an) de Avyla de Cordovilla antes que la vendiese al d(ic)ho Sancho / del Aguyla la tuvo por suya e como suya. E ansy / mismo el d(ic)ho Sancho del Aguyla despues q(ue) la conpro e / labro desde veynte años a esta p(ar)te quieta e pacifyca / mente el d(ic)ho Sancho del Aguyla e la d(ic)ha doña Ysabel / de Carvajal su muger sin ningun(a) contradicio(n) viendolo e sabiendolo el guardian e guardianes de d(ic)ho monesteryo / e frayles e convento del e los otros v(ezino)s e moradores desta / d(ic)ha cibdad. E q(ue) ansy es pu(blico) e notorio e lo q(ue) dixesen los d(ic)hos t(estigo)s y lo diese sinado en man(er)a q(ue) fiziese fee p(ar)a lo / presentar ante quien e como deviese. E pa(ra) en prueba d(e) lo / suso d(ic)ho q(ue) presentava e presento por esto a Alonso / de Segovia el Viejo e a G(arcia) (Mart)in Andador v(ecin)o d(e) la d(ic)ha cibdad q(ue)stavan presentes d(e) los q(ua)les e cada uno dellos / yo el d(ic)ho escrivano recibí ju(ram)iento por el no(m)bre de dios e de S(an)ta M(ar)ia e sobre la señal d(e) la cruz en q(ue) pusiero(n) sus manos / d(erec)has corporalmente e a las palabras d(e) los S(an)tos Q(ua)tro Evan / gelios do quier q(ue) mas largamente son escrytos q(ue) como bue(no)s / e fyeles xpr(is)tianos dirian la v(er)dad d(e) lo q(ue) supie-

sen e les fuere / preguntado ac(er)ca d(e) lo q(ue) son presentados por t(estigo)s e los sobre / d(ic)hos Alonso de Segovia e Garcia M(art)in resp(n)diero(n) a la confesio(n) d(e)l d(ic)ho ju(rament)o e dixero(n) e si juramos e Amen. T(estigo)s q(ue) a esto fuero(n) / presentes Ju(an) de Mercado e Pedro e Torivio fijo de Alonso / Velado criados de mi el d(ic)ho escrivano e v(ecin)os d(e) la d(ic)ha cibdad / de Avyla. // El d(ic)ho Alonso de Segovia el Viejo vesino de Avyla / testigo suso d(ic)ho jur(a)ndo e preguntado por mi el d(ic)ho / escrivano secreta e apartadamente por la pregunta q(ue) pydio / el procurador d(e) la Señora doña Ysabel de Carvajal dixo / q(ue) lo q(ue) deste negoçio sabe es q(ue)ste testigo vio puede / av(er) diez e ocho años poco mas o menos t(iem)po q(ue) el d(ic)ho Sancho / d(e)l Aguyla e Nuño d(e)l Aguyla e doña Mençia d(e)l Aguyla / su hermana compraro(n) de Ju(an) de Avyla de Cordovilla una ca / pillla q(ue) es en Señor Sant Fran(cis)co de los arravales desta / cibdad q(ue) se llama la capylla d(e) las campanas en cierta / quantya de m(a)r(avedi)s q(ue) no se acuerda q(ua)nto fue la q(ua)l capylla / antes q(ue) la conprasen fera avida e tenida por los de / Fafumada de quien la feredo el d(ic)ho Ju(an) de Avyla de cordo / villa la q(ua)l tenian e poseyan sin ningun(a) contra / diçion como es pu(bli)co e notorio en esta cibdad la q(ua)l capylla / estava al t(iem)po q(ue) la conpraro(n) con unas tapias de t(ie)rra / viejas e con un tejado viejo e muy mal tratado de man(e)ra q(ue) en (e)lla no avia altar ni se podia dezir misa en (e)lla / segund qual estava e q(ue) despues q(ue) ansy fue conprada / por el d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla e sus fermanos como d(ic)ho es / este testygo la vio derribar e poner toda por el suelo al / d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla e labrarla de nuevo a los ofy / ciales a quienes dio a destajo el d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla. E q(ue) este testygo binyendo a la sazón ante (e)l d(ic)ho Sancho / d(e)l Aguyla le pago a Juan Guas cantero q(ue) fizo la d(ic)ha capylla / e le dio este testygo en no(m)bre d(e)l d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla / noventa mill m(a)r(avedi)s pa(ra) q(ue) ansy fue ygualada lo q(ue) costo / fa(ze)r la d(ic)ha capylla. E q(ue) ansy mismo este testygo pago por / enluzir la d(ic)ha capylla cinco mill m(a)r(avedi)s E por el retablo // q(ue)sta agora en la d(ic)ha capylla q(ue) es d(e) la ynvoçacion d(e) la Pyedad / diez e seis mill m(a)r(avedi)s a Ju(an) descobar ( de Escobar) pintor e tres mill m(a)r(avedi)s por / las gradas del altar q(ue) esta en la d(ic)ha capylla. E pa(ra) fazer / el tejado de encima e maderal e teja e maestros cinco o seys / mill m(a)r(avedi)s. E q(ue) despues aca sabe e vido q(ue) la fa poseydo / el d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla en su vida por suya e como suya / sin ningu(na) contradiccion e viendolo e sabiendolo los guardi / anes. d(e)l d(ic)ho monesterio sin ningu(na) contradiccion. E ansy mismo sabe e vido q(ue) la fa tenido e tyene la señora / doña Ysabel de

Carvajal por si y en no(m)bre de sus fijos / sin ningu(na) contradiccion en la q(ua)l d(ic)ha capylla sabe / q(ue) estan enterrados los cuerpos de Suero d(e) Aguyla e doña Ysabel su muger padre e madre d(e)l d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla / e Diego del Aguyla e Nuño del Aguyla e doña Mençia d(e)l / Aguyla e el d(ic)ho Sancho del Aguyla los q(ua)les sabe q(ue) muryero(n) / en serviçio d(e)l Rey e d(e) la Reyn(a) n(uest)ros señores e como sus capytanes / en las guerras q(ue) an tenido ansy con (e)l Rey de Portugal / como en la guerra de los moros fenemigos de n(uest)ra S(an)ta / fee catolica. E ansy mismo q(ue) sabe e vido q(ue) en la d(ic)ha / capylla estavan pintadas las armas d(e)l d(ic)ho Sancho d(e)l / Aguyla ençima d(e)l arco q(ue) sale a la capylla mayor en señal / e pa(ra) q(ue) se viese q(ue) la d(ic)ha capylla fera d(e)l d(ic)ho Sancho d(e)l / Aguyla. E ansy mismo sabe e vido q(ue) en la d(ic)ha capylla / estan dos bultos de alabastro el uno de Diego d(e)l Aguyla y el otro de Nuño d(e)l Aguyla los q(ua)les sabe q(ue) costaron / fazer treinta e cinco mill m(a)r(avedi)s e q(ue)ste testigo los p(a)go a / Ju(an) Guas q(ue) los mando fazer el d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla / de sus propios dineros e q(ue) agora desde quinze dias // a esta p(ar)te poco mas o menos t(iem)po Fray Fran(cis)co de Santamaria guardian de d(ic)ho monesterio fizo quitar las armas / d(e) lo que sabe e vido por el jur(ament)o q(ue) fizo Alonso.

El d(ic)ho Garcia M(art)in vesino de Avyla testigo suso d(ic)ho jurado e preguntado segund de suso dixo lo q(ue) syguiente / dixo q(ue) lo q(ue) este testigo sabe es q(ue) podia av(er) diez / e ocho años poco mas o menos t(iem)po q(ue) Sancho d(e)l Aguyla / e Nuño d(e)l Aguyla su fermano conpraro(n) de Ju(an) de Avyla / de Cordovilla la capylla de las campanas q(ue) es en (e)l monesterio / de Señor Sant Fran(cis)co desta cibdad q(ue) es en los arravales / della en cierta quantya de m(a)r(avedi)s e q(ue) no se acordaba q(ua)ndo fue la qual capylla antes q(ue) la conprase el d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla sabe e vido q(ue) la tenia pa(ra) suya e como suya / el d(ic)ho Ju(an) de Avyla de cordovilla como es pu(bli)co e not(orio) en esta / d(ic)ha cibdad la q(ua)l capylla al t(iem)po q(ue) la conpraro(n) el / d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla e Nuño d(e)l Aguyla sabe q(ue) estava / fecha de tapyas de t(ie)rra viejas e con un tejado viejo mal / tratado en la q(ua)l capylla este testigo entro mu(c)has vezes / antes q(ue) la labrase ni derribase el d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla / e sabe q(ue) en la d(ic)ha capylla no se dezia misa ni menos / se podia dezir por estar como estava muy mal tratada q(ue) toda se llovía. E ansy mismo sabe e vido como el d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla la mando derrybar por el suelo toda e fazerla de nuevo / de sus tapyas de cal y canto e su boveda ençima su tejado / en la q(ua)l sabe q(ue) gasto mu(c)ha quantya de m(a)r(avedi)s en la ansy / fazer e labrarla y en poner como puso un retablo en e(lla) muy fonrrado d(e) la



ynvocaçion de S(an)ta Maria d(e) la Piedad / y en fazer ciertos bultos de alabastro en la d(ic)ha capylla // en la q(ua)l sabe q(ue)stan enterrados su padre y madre / y fermanos d(e)l d(ic)ho Sancho d(e)l Aguyla en la q(ua)l capylla / sabe q(ue)stan puestas las armas d(e)l d(ic)ho Sancho d(e)l / Aguyla ençima d(e)l arco d(e) la capylla fazia la p(ar)te / de la capylla mayor en las q(ua)les armas se conocia cuya / fera la d(ic)ha capylla e sabe que ante(s) que muriese el d(ic)ho / Sancho d(e)l Aguyla e despues la d(ic)ha doña Ysabel de car / vajal su muger por si y en no(m)bre de sus fijos fa tenido / e tiene e posee la d(ic)ha capylla. E q(ue) desde quinze / dias a esta p(ar)te sabe q(ue)l guardian de Sant Fran(cis)co Fray / Fran(cis)co de Santamaria fa quitado las armas d(e)l d(ic)ho Sancho / d(e)l Aguyla no sabe por q(ua)l razon ni cabsa e q(ue) esta / es la v(er)dad d(e) lo q(ue) d(e) (e)llo sabe e vido pa(ra) el jura(mento) q(ue) / fizo. E porq(ue) yo Ferrando Guillamas escrivano / pu(bli)co de Numero en la d(ic)ha cibdad y del Rey y la / Reyna n(uest)ros señores suso dicho fuy / presente a lo q(ue) d(ic)ho es y en uno a los / d(ic)hos t(estigo)s y lo fiz escrivir.

Firmado Fernando Guillamas

(A. H. N. Clero. San Jerónimo. Leg. 528, cajón 1, nº 17.)

## Doc. 2 Escritura a propósito del escudo del arco de la capilla.

8 de Hen(ero) de 1556 a(ño)s

En la noble ciudad de Avila a ocho dias del mes de Henero / año del nascimiento de n(uest)ro salvador Jhuxpo de mill / e quinientos e cinquenta y seis años en presencia / de mi el escrivano publico e t(estigo)s de yuso escritos parescieron p(re)sentes / los muy magnificos cavalleros don Diego de Bracamonte Avila / Señor de Fuentelsol y Cespedosa y don Sancho del Aguila vezinos / de la d(ic)ha ciudad cada uno de su parte e dixeron q(ue) por quanto el / d(ic)ho señor don Diego de Bracamonte tiene y posee y es suya la capilla / mayor del monesterio de san Fran(cis)co estramuros de la ciudad de A / vila junto a la qual el d(ic)ho señor don Sancho del Aguila tiene y posee / otra capilla p(ro)pia suya y en el arco de la d(ic)ha su capilla que e(s) a la p(ar)te / de en mano derecha como entran y van a la d(ic)ha capilla mayor en / medio de su arco en lo alto y descubierto de la d(ic)ha capilla estava / puesto un escudo labrado de piedra de las armas d(e)l d(ic)ho señor / don Sancho del Aguila y de sus antepasados debaxo de una mol / dura que alli estava según y como al presente esta la moldura de / luzillo del licenciado Herrera vez(ino) que fue desta ciudad en el d(ic)ho / monesterio de San Fran(cis)co a la mano yzquierda como entran / a la capilla del muy mag-

nifico cavallero Juan Davila señor / q(ue) fue de la villa de Cespedosa ya defunto y por razon que (e)l d(ic)ho / señor don Sancho del Aguila mando aderesçar y limpiar el d(ic)ho arco y quitar la moldura q(ue) en (e)l estava y para ello le paresçio / quitar y quito el escudo de armas el qual q(ue)ria bolver a / sentar y poner en la misma p(ar)te y lugar y donde antes estava / questa agora un hoyo cubierto con cal y canto y el d(ic)ho señor / don Diego de Bracamonte lo contradixo diziendo q(ue) por a / verse quitado la d(ic)ha moldura q(ue) sobre el d(ic)ho escudo estava / se venia perjuizio de poner tan descubierto el d(ic)ho escudo / porque sin la d(ic)ha moldura q(ue) davan las armas mas esentas / y hera en daño y perjuizio de la d(ic)ha capilla mayor del d(ic)ho S(eño)r / don Diego de Bracamonte y sobre lo suso d(ic)ho se esperaba a (ver) / pleyto y por escusarle los d(ic)hos senores estan convenydos y con / certados y se convienen y conciertan para agora en esta man(er)a / que el d(ic)ho señor don Sancho del Aguila en lugar del d(ic)ho escudo de sus armas en los bordes y los lados del d(ic)ho arco suyo uno / en frente de otro sin ponerse por de fuera en la faz de la ca / pillas del d(ic)ho señor don Diego (...)

(A. H. N. Clero. San Jerónimo, 528, cajón 1, nº 17.)

## Doc. 3 Declaración de testigos acerca de los escudos.

En la muy noble ciudad de Avila ocho dias del mes de / henero año del nascimiento dr n(uest)ro señor / e salvador Jsuxpo de mill e quinientos e cinque(n) / ta y seis años antel magnifico señor doctor Valençia de corregidor en la noble ciudad de Avila y su tierra por su mag(estad) / y por ante mi Pedro de Villa Guyx escrivano publico del / Numero de la d(ic)ha ciudad de Avila y su tierra por m(e)r(ce)d de sus / mag(estade)s e testigos de yuso escritos parecieron p(re)sentes los muy / magnificos señores don Diego de Bracamonte e d(o)n Sancho / del Aguila vezinos desta d(ic)ha ciudad de Avila e dixeron q(ue) / por quanto ellos tienen necesidad para se quitar de / pleytos debates e diferencias que esperan aver e te / ner e para en cumplimyento de una escritura q(ue) tiene fe(c)ha / e otorgada por ante my el sobre d(ic)ho escrivano oy d(ic)ho dia de / concierto de hazer informaçion ad perpetuam veeri memo(riam) de como en el arco de la capilla qu(e) el d(ic)ho d(o)n Sancho del A / guila tiene en el monesterio de San Fra(cis)co estramuros desta ciudad / que sale a la capilla mayor del d(ic)ho monesterio qu(e) es del d(ic)ho / d(o)n Diego de Bracamonte estava un escudo de las armas de / los Aguila en lo alto del d(ic)ho arco entre unas molduras / el qual el d(ic)ho d(o)n Sancho del Aguila avia fecho quitar e ras/par para lo tornar a poner sobre lo qual fue el d(ic)ho concier / to q(ue) desuso se haze myncion e podia el d(ic)ho señor Sancho

e / recaba dello ynformacion de testigos que sean prestos / de presentar y ansi recebida lo que ansi/dixeren e res/ pusieren siendo preguntados por el tenor deste pedimi(ento) escrito en linpio sinado y en manera en que haga .....de / dar ynterponiendo a su validacion .....y sentencia / judiscial para que valga y haga fe en juizio y fuera del / cerca de lo qual pidio cumplimiento de sus e ... /dixo que..... de la ynformacion ..... fazer / e luego los d(ic)hos don Diego de Bracamonte y don Sancho del Aguila / presentaron por testigos a Miguel de ..... / y a Juan de Plasencia y a Miguel Gutierrez e Diego de...../ vezinos de Avila de los quales y de cada uno dellos ..... juramento los quales lo ficieron en forma de vida e de derecho //. Por el nombre de Dios y de santa maria y sobre la señal / de la Cruz en q(ue) corporal- mente tocaron sus manos e dis / que decian verdad e lo que supiesen y le fuese preguntado / acerca de lo que son presentados por testigos y q(ue) si ans/ey lo fiziesen Dios nuestro señor qu(es) todo pode / roso les valiese y ayu- dase y al contrario se lo dema(n)dase como a malos xri(s)tianos q(ue) a sabiendas se p(er)jurare / jurando el santo nonbre de Dios q(ue) como e a la fuerça e / con fusion del d(ic)ho juramento cada uno dellos dixeron / si juro e amen. El señor teniente los hovo p(or) testigos p(re)sentados / e jurados t(estigo)s que fueron presentes a lo q(ue) d(io) fee el comen / dador Juan de Nuño Hierro y Estevan de Fraguas vezi(no)s / de Avila.

Es lo que dichos testigos e cada uno dellos dixeron / e depusieron aviendo jurado en forma de derecho e sien- do / preguntados y esaminados secreta y apartadame(n)te / dixeron e depusieron lo siguiente...../

El d(ic)ho Miguel de Liçaraco vez(ino) de Avila t(estigo) suso d(ic)ho avien / do jurado en forma debida de dicho e siendo esami / nado por el señor del d(ic)ho pedimiento dixo que (e)s de hedad / de veynte y siete años poco mas o menos e que tiene noticia del / escudo y arco contenydo en el d(ic)ho pedimiento d(e) la v(er) / dad e que lo q(ue) dellos sabe es que en el arco de la capilla / de d(ic)ho señor don Sancho del Aguila e do fue de sus pa / dres q(u)esta en el monesterio de san Francisco desta c(ibdad) / de Avila en el arco de la d(ic)ha capilla q(ue) sale a la capilla mayor que agora es del d(ic)ho monesterio debaxo de un / .....questaban debaxo del d(ic)ho arco unas / ..... Armas del d(ic)ho señor don Sancho del Aguila / ..... dos vezinos desta ciudad e co ..... / ..... es o de canteria q(ue) les avia quitado / ..... del d(ic)ho señor d(o)n Sancho del Aguila / ..... Poco mas o menos e para poner / ..... y esta es la verdad e firmado de su / ..... Miguel de Licaraços. //

El d(ic)ho Alvar Sanchez vezino de Avila aviendo jurado / en forma debida de dicho dixo q(ue) es de hedad de cin / quenta y quatro años poco mas o menos e dixo siendo e / samynado por el d(ic)ho pedimiento que lo

q(ue) del caso sabe es / q(ue) se acuerda e tiene nutiçia este testigo de aver visto mu / chas vezes en el arco de la capilla del d(ic)ho d(o)n Sancho de / l Aguila debaxo de unas molduras las armas q(ue) es un a / guila q(ue) son las armas del d(ic)ho d(o)n Sancho del Aguila en el arco / de la capilla del d(ic)ho d(o)n Sancho del Aguila y fue de sus / pasados la qual capilla e arco sale a la capilla mayor del d(ic)ho manasterio el qual escudo estaba debaxo de unas molduras del d(ic)ho arco la qual capilla mayor / es de los Bracamontes e que a oydo dezir a Juan de / Plasencia maestro de canteria que abra dos años poco / mas o menos que el quito por mandado del d(ic)ho don Sancho / del Aguila para poner otro escudo adonde se avia quitado / el d(ic)ho escudo y molduras y que esta es la verdad para el / juramento que se echo tiene y lo firmo de su nombre Alvar / Sanchez

El d(ic)ho Juan de Plasencia maestro de canteria vezi- no de / Avila e aviendo jurado en forma debida de dicho e siendo / preguntado por el tenor del d(ic)ho pedimien- to dixo que co /nosce a los d(ic)hos d(o)n Sancho del Aguila e d(o)n Diego de Braça / monte de av(er)lo visto e hablado e tiene notiçia de las / d(ic)has capillas de las aver visto y estado en ellas e an / sy mismo del d(ic)ho escudo el qual es testigo ver puesto / en lo alto del arco de la capilla del d(ic)ho d(o)n Sancho de / l Aguila hazia la p(ar)te de la capilla de señor San Fran(cisco) desta / ciudad que es de los Bracamontes e que este testigo por m(anda)do / del d(ic)ho d(o)n Sancho del Aguila quito las d(ic)has molduras e / raspó las molduras donde esta- ba el escudo izo un ho / yo adonde estava el d(ic)ho escu- do para poner otro es / cudo el qual avra que quito dos años poco mas o menos y / por este t(estigo) como d(ic)ho tiene avra dos años poco mas o menos / que lo quito en el qual estava un leon y un aguila en su as / pa que son las armas del d(ic)ho don Sancho del Aguila / y dixo q(ue)sera de hedad de quarenta y seis años poco mas / o menos e q(ue) lo q(ue) d(ic)ho ti(ene) es la v(er)dad pa(ra) el jur(amento) q(ue) fecho tie(ne) y no lo firmo y dixo / q(ue) no sabia escribir.

El d(ic)ho X(risto)val Gutierrez vezino de Avila t(estigo) suso d(ic)ho / aviendo jurado en forma de dicho e siendo preguntado / por el tenor del d(ic)ho pedimien- to dixo que sería de hedad / de veynte años poco mas o menos e q(ue) conoce a los d(ic)hos d(o) Sancho del Aguila e d(o)n Diego de Bracamonte de / averlos visto e hablado e tiene notiçia de las d(ic)has capillas e las ha visto y estado en ellas e ansy mismo / del d(ic)ho escudo el qual el testigo vio puesto en el alto / del arco de la d(ic)ha capilla del d(ic)ho d(o)n Sancho del Aguila / hazia la parte de la capilla de señor San Fran(cis)co / desta ciudad que es de los Bracamonte e que el tes(tigo) / juntamente con Juan de Plasencia maestro de can / teria amo deste testigo por mandado del d(ic)ho d(o) Sancho del Aguila quito las d(ic)has molduras e las raspó / y el



d(ic)ho escudo el qual escudo hera un escudo en questa / va un aguila e un leon e un aspa e que donde se q(ui)to / el d(ic)ho escudo el d(ic)ho Juan de Plasencia hizo una hoyra / en q(ue) se avia de poner otro escudo e questo es lo que sabe / y es la v(er)dad para el juramento q(ue) fecho tiene e no lo / firmo por no saber.

El d(ic)ho Diego de Castro vez(ino) de Avila t(estigo) suso d(ic)ho / ... prysentado e jurado e siendo esamynado según / de suso por el tenor del d(ic)ho pedimi(ento) dixo que el te(stigo) / .... Es de hedad de mas de cinquenta años e que conos / ce a los d(ic)hos d(o)n Diego de Bracamonte e d(o)n Sancho / del Aguila por los av(er) visto hablado tratado y conocido... / ..... que tiene noticia de las capillas sobre / la ..... d(ic)has diferencias contenidas y declaradas / ..... pedimiento de a(ver)las visto y estado en ellas / ..... sabe que vio que en un arco de la capilla / del d(ic)ho d(o)n Sancho del Aguila que es en el monesterio / de San Fran(cisco) estramuros desta ciudad en el arco de la / capilla que sale a la capilla mayor del d(ic)ho monesterio que es del d(ic)ho d(o)n Diego de Bracamonte / ..... unas molduras del d(ic)ho arco vio este t(estigo) como / estava un escudo de las armas del d(ic)ho d(o)n Sancho del Aguila // Oyo dezir este testigo a Juan de Plasencia cantero / q(ue) por mandado del d(ic)ho Señor d(o)n Sancho del Aguila a / ver dos años poco mas o menos que lo avia quitado / e rasado e donde lo avia quitado avia f(ec)h(o) un foyo pa(ra) / poner otro escudo de las armas del d(ic)ho d(o)n San / cho del Aguila q que esta es la (ver)dad e lo q(ue) save e ha visto / para el jur(amento) q(ue) f(ec)h(o) tiene e firmolo de su nonbre Diego / de Castro.

E despues d(e) lo suso d(ic)ho este d(ic)ho dia mes e ano / sobre d(ic)ho el d(ic)ho señor... visto el d(ic)ho pedimiento e ynformacion dixo que mandava e mando a my el / sobred(ic)ho escrivano se lo de escrito en limpio sinado y en / publica forma y manera q(ue) haga fee a lo qual.... / derecho... en la man(er)a que d(ic)ho es e fermado de su nonbre dixo / que ynterponia a su validacion su autoridad y decreto ju / discial en quanto podia e ded(erecho) oviese lugar y no s(in) mas / ny ... y lo firmo de su nombre t(estigo)s q(ue) fueron p(re)sentes / a lo q(ue) d(ic)ho es el comendador Ju(an) de Nuñoyerro y Estevan / de las Fraguas v(ecinos) de Avila. E yo Pedro de Villa / quiron escrivano de numero en la d(ic)ha cibdad de Avila e su tierra por / m(erce)d de su mag(estad) escrivano con... señor / tenyente q(ue) aqui en el ... q(ue) queda en mi poder / confirmo de su nombre presente jurado q(ue) d(ic)ho es e de / mi del d(ic)ho señor teniente e pedimiento el d(ic)ho señor d(o)n Sancho / del Aguila lo fiz escribir segund que ante mi paso e en estas / cinco planas de papel de pliego entero y en / ... de lado / una dellas va una rubrica de las mias acostumbradas e / por ende fiz aqui este mio sino (...). Firmas P(edro) de

Villa Quiron. (y otras).

(A. H. N. Clero, San Jerónimo, 528, cajón 1, nº 17.)

#### Doc. 4 Condiciones para los bultos de alabastro.

1 de Enero de 1488

Arriba y en letra distinta: Condiciones y paga de la capilla de S. Fran(cis)co que labro el S(eñ)or Sancho del Aguila para entierro suyo y de sus herederos y sucesores

Estas son las condiciones como se han de hazer dos bultos q(ue) manda hazer el / Señor Sancho del Aguila en la su capilla de S(an)ta Maria d(e) la Piedad en Señor / Sant Fran(cis)co de Avyla

Primeramente ha de av(er) una grada de piedra sobre q(ue) ha de venir una cama de / alabastro y esta grada ha de ser d(e) la piedra caleña d(e) las canteras q(ue) se saca / la piedra caleña en esta ciudad de Avyla la q(ua)l piedra bermeja ha de ser mas esalida que la cama d(e)l alabastro / aparte. Yten q(ue) encima desta cama ha de av(er) una cama la q(ua)l ha de ser / de nueve palmos de ancho y de largo diez palmos e de alto d(e) la cama / d(e)l bulto d(e)l gov(er)nador Gonçalo de Avyla la q(ua)l tiene poco mas o menos / media vara de medir de alto con sus escudos de armas en las camas / los q(ue) fuere menester q(ue) los tengan nyños o salvajes o figuras las q(ue) fueren menester con sus follajes buenos labrada toda la / cama d(e) la man(er)a d(e) la d(ic)ha cama d(e)l bulto d(e)l gov(er)nador Gonçalo / de Avyla q(ue) Dios aya y de aq(ue)lla forma d(e)lla con su grada de / piedra como lo d(e)l alabastro d(e) la cama y con su letrero y / vaso de alabastro como la d(ic)ha cama.

Yten q(ue) encima d(e) la d(ic)ha cama ha de av(er) dos bultos en la d(ic)ha cama / el uno de Diego del Aguila y el otro de Nuño del Aguila q(ue) dios / aya armados en blanco de alabastro bueno lo q(ue) mejor q(ue) Jua(n) Guas / pueda av(er) con sus faldas e almohad(a)s y armas d(e)l t( tiempo) q(ue) sean / polidas y con sus pajes a los pies y echados sobre sus celad(a)s a los / pies q(ue) sean muy bien hechos y sus gorjales de malla con sus / espadas en las manos con sus mand(e)let(es) muy polidos d(e)l tiempo.

Hase de dar esta obra hecha y asentada a costa y mysion de todo / como d(ic)ho es de Juan Guas asentada en la capilla de Sant Fran(cis)co / de Avyla d(e)l d(ic)ho señor Sancho del Aguila por prescio e / quantia de treyn-ta y cinco myll m(a)r(avedi)s y veynte fanegas de trigo / y veynte de cebada puestas aq(ui) en Avyla lo q(ua)l ha de p(a)gar el pan / agora la mytad y la otra mytad p(ara) este Agosto q(ue) viene / d(e)l año de LXXXIX E los dineros se han de p(a)gar desta manera / los diez mill m(a)r(avedi)s por el dia se Sant Juan del mes de junyo d(e)l d(ic)ho año y otros diez mill m(a)r(avedi)s por el

dia de Sant Miguel luego / siguiente q(ue) es en fin de setiembre e los otros q(ui)nse myll / m(a)r(avedi)s restantes fasta el dia de Nabadad luego siguiente y / lleva el d(ic)ho Jua(n) Guas en prendas d(e) los d(ic)hos treynta y cinco myll / m(a)r(avedi)s una cadena de oro de ley de veynt(e) y dos q(ui)lates q(ue) tienen / veynt(e) y siete eslabones q(ue) peso sesenta y seys castellanos //

Obligose el d(ic)ho señor Sancho del Aguyla de pagar al d(ic)ho Juan Guas los / d(ic)hos m(a)r(avedi)s e pan a los d(ic)hos plazos sopena d(e)l doble e el d(ic)ho Juan Guas / se obligo de dar la d(ic)ha obra fenescida e acabada segund dicho es fasta en fin d(e)l año de LXXXIX años p(ara) q(ue) lo faga o mande faser a su costa y mysion / t(estigo)s Juan de Vergara platero vesino de Avyla y Gonçalo de Llerena y Jua(n) de / La Gama y X(ris)poval d(e)l Carme cryados d(e)l d(ic)ho señor Sancho del Aguyla / lo q(ua)l se asento en Avyla p(ri)mo dia deste ano de MCCCCLXXXVIII años.

Firma: Sancho del Aguila

(A. H. N. Clero, leg. 528., cajón 1, n° 17.)

## Doc. 5 Testamento de Sancho del Águila (+1490)

Entradilla : Testamento que otorgó en la ciudad de Ezija Sancho / del Aguila ante Alfonso Díaz de Madrid escribano de d(ic)ha Ciudad en 8 de Henero de 1490 / Manda en el tercio y remanente del quinto de sus / bienes a su hijo Suero del Aguila especial y señaladam(en)te/. En sus casas principales de Abila, que estaban como entra / mos desde San Vicente por la puerta de la Ciudad a mano / izquierda donde oy dia permanecen sus armas = Assi / mismo le señala al d(ic)ho Suero del Aguila las mejoras / del tercio y remanente del quinto en los heredam(ien)tos / de la Serrada y Monsalupe y llama a los hijos, y descendientes del d(ic)ho D. Suero del Aguila

Sepan qu(an)tos esta carta de testamento viere(n) com(m)o yo el comendador / Sancho del Aguyla alcayde de los alcazares de la cibdad de Trugillo corre-/ gidor e justicia mayor de la noble cibdad de Ecija vesino e regidor q(ue) so de la cibdad de Avyla estando enfermo de cuerpo y sano de la voluntad / e en my entendimiento e complida memoria ante lo q(u)e / plogo de N(uest)ro Señor Dios de mel da(mente) / e creyendo firmement(e) e(n) la Santa e Verdadera Trinidad padr(e) e fijo e esp(iri)tu sa(n)to tres personas / un solo dios verdadero q(ue) vive e reyna por siempre jamas e a honor del e de la bienaventurada / Virgen presciosa Señora S(an)ta Maria su madre a q(ui)en yo he e tengo por Señora e por abogada / en todos mis fechos e a honra e servicio suyo e de todos los Santos e Santas de la corte del / cielo e temie(n)dome d(e) la muert(e) q(ue)s natural d(e) la

q(ua)l creatura alcuna no(n) se puede escusar e segu(n)d / lo q(ua)l el mejor remedio q(ue) la persona puede aver es thener comp(li)da e hordenada la su postrimera / voluntad e por ende oto(r)go e conosco e fago my testame(n)to e mando prime(ra)mente my anyma / a my Señor Dios q(ue) la fiso e creo e por la su presciosa sangre la redimio e ofrescogela e / mando a la qrusada e a las dos horden(e)s d(e) la trenidad e de Santa Maria de la Merced d(e) la / muy noble e leal cibdad de Sevylla para ayuda a la rendicio(n) de los (cr)ystianos que son cab / tivos en la ti(e)rra de moros a cada una un m(aravedi) e mando al clerigo q(ue) me diere los sacrame(n)tos / un real de plata e or(de)no q(ua)ndo de my acaesciere finamie(n)to mando q(ue) my cuerpo sea levado de (qualquiera) / cibdad a la d(ic)ha cibdad de Avyla e sepultado e(n) la capilla e enterramiento q(ue) yo tengo en el / monesterio de Señor Sant Françisco de la d(ic)ha cibdad de Avyla e q(ue)l dya de my enterramiento / e a los nueve dyas e en el año siguiente q(ue) me faga(n) e digan las obseq(ui)as e honrras e / mysas q(ue) la señora doña Ysabel de Carabajar my mug(e)r e Rod(ri)go Alvar(e)s de Avyla hermano de / Alfons(o) Alvar(e)s besino d(e) la d(ic)ha cibdad de Avyla q(ue)sieren e viere(n) q(ue) conviene a salud de my / anyma e descargo de my conçiencia e honrra de my persona e lo paguen todo de mis bien(e)s e / mando q(ue) la d(ic)ha doña Ysabel de Carvajal my mug(e)r todos los dyas de su vida ella aya conte(n)ga / e posea todos los bienes rayses e muebles e rentas dellos e d(e)r(e)chos e arcónes q(ue) yo e / ella oy dia avemos e tenemos e poseem(o)s asy e(n) la d(ic)ha cibdad de Avyla como... e dellos e d(e) las rentas dellos se sostenga e crye e eduque e case a Suero de Aguyla / a Gutierre Gaita(n) e Dyego d(e)l Aguila e doña Ysabel mis fijos legitimos e d(e)lla d(ic)ha doña Ysabel mi nug(er) co(n)fieso e digo q(ue) yo recibí e(n) casamie(n)to con la d(ic)ha doña Isabel my mug(er) / ochocientos myll m(aravedi)s en dineros e heredamient(o)s e ganados e coças q(ue) los valiero(n) segu(n)d pa / resciera por una ca(rta) de dote que yo le o(t)rgue e por ende mando que sea entregada dellos e en / los bienes e heredades e ganados e m(a)r(avedi)s segund q(ue) los yo rescibi os ma(n)do p(ar)a la obra / de Señora San(ta) Maria Del Valle q(ue) (e)s cerca Desta cibdad de Ecija tres mill m(a)r(avedi)s e ma(n)do pa(ra) la obra de Señor Sant Françisco desta cibdad mill e quinientos m(a)r(avedi)s e ma(n)do el tercio / de todos mis bien(e)s e el remanyent(e) de ga(nan)cia dellos conplida my anyma al d(ic)ho Suero de / Aguyla mi fijo may(o)r e q(ue) lo aya señaladamente e c(on) las principal(e)s que yo he e / tengo en la d(ic)ha cibdad de Avyla e los heredamientos de renta de pan q(ue) yo tengo en / termino d(e) la d(ic)ha cibdad q(ue) q(ue) se disen la Serrada e Monsalupe e conplimie(n)to de d(ic)ho tercio / e raman-yent(e) de d(ic)ho q(ui)nto E sy no obiere conplimie(n)to



p(ar)a fen... el d(ic)ho tercio e re / manyente de aya donde mys albaseas viere(n) q(ue) lo debe aver e llevar o si el d(ic)ho Suero fallescieri syn deyar fijos legitimos nascidos de legitimo mat(ri)monyo q(ue) aya la d(ic)ha mejoría e los d(ic)hos mys bienes como d(ic)ho es el d(ic)ho Gutierre Gaytan my fijo co(m)o al q(ue) se llame de alcunia e apellido mio d(e)l Aguyla e sy el d(ic)ho Gutierre Gaytan fallescieri / syn deyar fijos o nyetos legitimos nascidos de legitimo matrimonyo q(ue) lo aya la d(ic)ha doña Ysabel my fija en tal man(er)a e co(n) tal condiçio(n) q(ue) el d(ic)ho tercio e remanyente de q(ua)nto de / mejoría q(ue) de e permanesca en (e)l d(ic)ho Suero myentra fuere vivo e despu(e)s d(e)l en su / fijo varo(n) m(a)yor o nyeto de fijo var(on) q(ue) sea varo(n) o sy fijo varo(n) no(n) deyare q(ue) lo aya / su fija m(a)yor e despu(e)s d(e)lla su fijo varo(n) q(ue) tenga de no(m)bre e/apellido de Aguyla / e desta man(er)a subçeda la d(ic)ha mejoría en el d(ic)ho Gutierre Gaytan e en sus fijos e / en la d(ic)ha doña Ysabel e sus fijos e si acaesçiere q(ue) los d(ic)hos Suero e Gutierre e Doña Ysabel fallescieri(n) syn deyar fijos o nyetos legitimos nascidos de legitimo matrimonyo / q(ue) lo aya el d(ic)ho tercio e remanyent(e) de q(ua)nto q(ua)lq(ui)er de mis parient(e)s mas cercanos de / my linea d(i)r(e)sta e de Suero de Aguyla mi padre co(n) los vinculos e condicion(e)s e firmesas / suso d(ic)has e con condiçio(n) q(ue)l d(ic)ho Suero de Aguyla e las otras presonas en quyen / viniere(n) e subçidiere(n) los d(ic)hos bien(e)s del d(ic)ho tercio e remanyent(e) de q(ua)nto los no(n) pueda(n) / vender ny enajenar ny trocar nin cambiar nyn dar nin donar en dote ny en testamento / ny en ny(n)guna cabsa pia ny por otro fiarlo ny cabsa ny rason q(ue) sea e si al / contrario se fisiere q(ue) por al mismo fecho lo aya perdido e pierda e lo aya

e tome / o sea para el otro parient(e) mas propincio segu(n)d la condicio(n) e vinculos e firmesas / suso d(ic)has e p(ar)a esto conplir e pagar todo esto q(ue) sobre d(ic)ho es otorgo e fago mis / albaseas a los d(ic)hos doña Ysabel my muger e Rodrigo Alvares de Avyla a los q(ua)l(e)s do / poder conplido para q(ue) ellos juntament(e) e no(no de uno syn el otro cunplan e paguen / este my testamento con todo conplido e pagado el remaniente q(ue) fincare de los d(ic)hos mys / bienes mando q(ue) lo ayan e hereden ygualment(e) los d(ic)hos mis fijos e fija legitimos / e de la d(ic)ha doña Ysabel mi muger a los q(ua)l(e)s establezco por mis legitimos herederos / en el d(ic)ho remanient(e) de los dichos mis bienes e renuncio e revoco todos escritos / testamentos e mandas e cobdeçillos q(ue) he fecho e ot(or)gado ant(es) q(ue)ste q(ue) otro alguno no / vala salvo este q(ue) mando e vala e sea firme pa(ra) siempre jamas e fecha la carta de / testame(n)to e(n) la noble e leal cibdad de Ecija ocho dias del mes de en(er)o año del nascimie(n)to de n(uest)ro Salvador Jesucristo de myll e q(ua)trocientos e noventa años testigos q(ue) desto / fuero(n) presentes llamados e rogados el bachiller Ferr(an)do de Mogollo(n) e Gironymo de / Noruena e Anto(nio) de Marchena escribano e Fray Juan de Lustru Guardian del Monesterio de / Señor Sant Françisco d(esta) d(ic)ha cibdad e Fray Juan Acebedo g(uar)dia(n) de Y... e Fray / Anton de Villafranca e Fray Juan de Ybarra frayles oserbantes d(e)l d(ic)ho monesterio de Sant Francisco morador(e)s d(e)sta d(ic)ha cibdad. Va sobre frydo o disovala.

Alon(so) Dias de Madid Escribano publico d(e) la noble e leal cibdad de Ecija por el Rey e la reyna mis señores.

Firmas

(A. H. N. Clero. San Jerónimo. Leg. 528, cajón 2, nº 4)

## NOTAS

- <sup>1</sup> En efecto, la capilla de San Antonio, panteón de los Dávila, situada al norte de la principal, ha sido el objeto de atención, perfectamente justificable, para todos los autores que se han ocupado con mayor o menor extensión del monasterio. Por citar sólo los trabajos más significativos, además de obras clásicas como, J. M. QUADRADO., *Salamanca, Ávila y Segovia*, (ed. facsímil), Barcelona, 1979, Pág. 416-417; A. VEREDAS RODRÍGUEZ, *Ávila de los Caballeros*, Ávila, 1935, Pág. 184-185 quién se hace eco del lamentable abandono del monasterio, convertido entonces en una cuadra de animales; o J. M. CARRAMOLINO, *Historia de Ávila. su provincia y obispado*, Ávila, 1872, 3 Vols., I, pp. 502-504; desde el punto de vista documental, resultan imprescindibles las investigaciones de E. RUIZ-AYUCAR, *Sepulcros artísticos de Ávila*, 2ª ed. Ávila, 1985, en la que colabora Mª J. RUIZ-AYUCAR, y las distintas fuentes publicadas por C. M. AJO GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS, en su *Historia de Ávila y de toda su tierra, de sus hombres y sus instituciones, por toda su geografía provincial y diocesana*, especialmente el T. XII: *El siglo XV: Primer siglo de Oro Abulense*, Ávila, 1994, al que nos referiremos en varias ocasiones. Y ya desde la óptica más puntual de la historia y el arte del monasterio merece resaltar el *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*; 3 Vols., Ávila, 1983, realizado por M. GÓMEZ MORENO, en 1903, Págs. 179-183, donde hace un recorrido por las capillas, sin detenerse en la nuestra, y cuyo testimonio es fundamental pues algunas de las pinturas, por ejemplo, que él describe, ya no existen; V. LAMPEREZ, *Historia de la Arquitectura cristiana en la Edad Media*, 3 Vols., Valladolid (1ª ed. 1908-1909), III, pp. 473-475, quien publica una planta de la iglesia y destaca por sus proporciones y abovedamiento, la capilla de S. Antonio; en la misma línea se pronuncia L. TORRES BALBAS, *Arquitectura Gótica*, en *Ars Hispaniae*, Vol. VII, Madrid, 1949-51, p. 340, que compara la bóveda con la que "en origen se proyectó para San Juan de los Reyes"; o F. CHUECA GOITIA, *Historia de la Arquitectura española. Edad Antigua y Media*, Madrid, 1965, pág.. 616. Sin embargo, desgraciadamente, el monasterio no cuenta con estudio monográfico alguno. Sólo se han realizado acercamientos parciales, eso sí de gran interés, como los sucesivos artículos publicados en el *Diario de Ávila*, A. GUTIÉRREZ PALACIOS, "La iglesia conventual de S. Francisco", I II III y IV, 18-II, 1975,

22-II, 1975, 1-III, 1975 y 8-III, 1975 respectivamente, o los de P. NAVASCUES PALACIO y J. L. GUTIÉRREZ ROBLEDO, "San Francisco de Ávila", de 4 de Octubre de 1991 y 23 de Marzo de 1992, donde se señalan datos y fechas importantes acerca de la capilla mayor y la de S. Antonio.; Referencias a San Francisco encontramos en J. L. GUTIÉRREZ ROBLEDO, "Sobre las iglesias abulenses hacia 1990", *Cuadernos Abulenses*, nº 5, 1983.; I. RUIZ-AYUCAR ZURDO, *El proceso desamortizador en la provincia de Ávila (1936-1883)*, II Vols., Ávila, 1990; M<sup>a</sup>. T. LÓPEZ FERNÁNDEZ, "Datos para la historia de los conventos de Ávila. El convento de San Francisco", en *Homenaje a Sonsoles Paradinas*, Ávila, 1998, pp. 147-151, y en este mismo tomo, J. NUÑO GONZÁLEZ, y A. DOMÍNGUEZ BOLAÑOS, "El convento de San Francisco de Ávila. Un ejercicio de reconstrucción hipotética del claustro a la luz de la arqueología y de la historiografía", pp. 153-169 donde se presenta, además de la reconstrucción hipotética del claustro, un interesante dibujo acerca del conjunto.; por último y siendo conscientes de no haber agotado la historiografía pues se trataba sólo de hacer un breve recorrido, conviene señalar un pequeño trabajo de J. L. GUTIÉRREZ ROBLEDO, en esta ocasión, dado a conocer en INTERNET., *Andar Ávila. Guía de Arte y Arquitectura*, Ávila, 2000, <http://www.avilalacasa.com/andar/inicio.htm> donde se detiene muy brevemente en San Francisco. Pero, por primera vez, se señala la posible autoría de la bóveda de San Antonio por parte de J. GUAS.

- <sup>2</sup> « puede aver diez e ocho años poco más o menos t(iem)po q(ue)l se/eyendo guardian d(e)l monesterio de Sant Francisco q(ue)/es estramuros d(e) la d(ic)ha cibdad de Ayvla sabe/ q(ue)l d(ic)ho señor Sancho del Aguyla q(ue)santa glo/ria aya ovo comprado e compro de Juan de Ayvla el de Cordovylla por p(ar)te d(e) los de Afumada cuya hera la d(ic)ha capilla por cierta cuan/tia de mrs...segund q(ue) a mas de dos las p(er)sonas le dixer(o)n /q(ue) asy comprada al d(ic)ho monasterio frey Gonçalo como guardian con todos los otros freyles q(ue) a la/ sazón estavan resydian en (e)l d(ic)ho monesterio /se juntaron en su capitulo e capitularmente diero(n) / al d(ic)ho Sancho d(e)l Águyla la d(ic)ha capilla e le pusieron en la posesion della e q(ue) esta es la v(er)dad...». (A.H.N Clero. San Jerónimo, Seg. 528, emboltorio 19, 10<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> y cajón 1, nº 17). Este y los siguientes documentos fueron parcialmente publicados por E. RUIZ-AYUCAR, *Sepulcros artísticos...*, op. cit., pp. 211-217 y anexo nº 16. Vemos, a través del documento, que se cita la familia Ahumada como antiguos propietarios de la capilla y tengamos en cuenta que la historia tradicional de Ávila dice que en San Francisco estuvieron enterrados los padres de St<sup>a</sup> Teresa. S. FERNÁNDEZ VALENCIA, sin embargo, en su *H<sup>a</sup> de San Vicente y las grandezas de Ávila*, 1992, p. 60, dice que reposaban allí en la basílica, dentro de las rejas del crucero en la parte del evangelio.
- <sup>3</sup> «... el d(ic)ho Sancho del Aguyla hedifico e labro de nuevo la d(ic)ha capilla a su p(ro)pia costa e q(ue) p(or) n(uest)ra car(ta) de privilegio la dotaro(n) e le asignaro(n) cinco mil mrs. de juro p(er) petualemente pa(r)a q(ue) cada dia y permanentemente se dixese misa en la d(ic)ha capilla p(or) las animas del d(ic)ho Sancho del Aguyla / en su vida e después la dicha doña Ysabel su mug(e)r p(o)r de sy e como tutriz, e curatriz de sus fijos ha estado e esta en pacífica posesion de la d(ic)ha capilla...». (A. H. N., Clero, San Jerónimo, Leg. 528, Id.)
- <sup>4</sup> En la primera parte del documento se especifican las cuestiones que deben corroborar los testigos y entre ellas, aludiendo al momento de la compra, se habla de "veynte años a esta parte", es decir, en 1481. Por otro lado, se dice que fue hecha de nuevo "desd(e) los çimie(ntos) / q(ue) en (e)lla estavan f(e)c(h)os q(ua)ndo se vendio fasta la faz(er) las / paredes e su boveda e la cubrir de su tejado" en lo que gastó más de 200.000 mrs.. Reproducimos la declaración completa, pues E. RUIZ-AYUCAR, publicó sólo la del primero *Sepulcros Artísticos...*, op. cit., anexo 16, pp. 280-282., aunque, ciertamente, los datos se repiten y es más completo el testimonio de Alonso de Segovia. Ver apéndice doc. Nº 1.
- <sup>5</sup> «Devoto padre guardián avemos sabido q(ue) aveys q(ui)tado d(e) la capilla donde Sancho d(e)l Águila le sus hermanos estan enterrados los escudos de sus armas q(ue) en (e)lla estava(n) puestos y porq(ue) / nos servyero(n) mucho y segund la calidad d(e) sus p(er)sonas paresce cosa fea q(ui)tallas las d(ic)has sus armas / nos vos rogamos y encargamos q(ue) hagays q(ue) luego se torne(n) a poner en (e)l logar e d(e) la man(er)a q(ue) / antiguamente han estado en la d(ic)ha capilla e no(n) consintais ni deis lugar a q(ue) d(e) ella sean / q(ui)tadas por q(ue) a ello no(n) daria-mos lugar en man(er)a alguna...». (A. H. N. Id., Id.)
- <sup>6</sup> Apéndice documental, doc. Nº 2.
- <sup>7</sup> Apéndice documental, doc. Nº 3.
- <sup>8</sup> Esta capilla, cubierta con una espléndida bóveda estrellada, permanece sin estudiar, como la mayoría del conjunto, y presumiblemente, es uno de los espacios más antiguos, al menos en su parte baja.
- <sup>9</sup> Así se desprende de las condiciones que debe tener la bóveda de la "capilla de los Rengifo" conforme a la que está sobre el coro de dicho monasterio, condiciones que se conciertan en 1538. (M. T. LOPEZ FERNÁNDEZ, op. cit., p. 149-150).
- <sup>10</sup> Tengamos en cuenta también que la capilla mayor según se constata en una cédula real, en 1519 se está cayendo: «la capilla mayor de la iglesia del monasterio ha mucho tiempo que está por caer e porque muchas veces se han caido algunos pedaços de los altos della ha seydo quitado della el santo sacramento y pusto en otras capillas... e que viendo esta necesidad muchas personas principales de la dicha ciudad han querido e quieren hacer dicha capilla.» y que en 1522 el monasterio solicita el permiso para construir un nuevo claustro al sur, pues el primitivo, ubicado en el lado septentrional está prácticamente destruido. Ver M. T. LOPEZ FERNÁNDEZ, op. cit., y J. NUÑO GONZÁLEZ y A. DOMÍNGUEZ BOLAÑOS, op. cit.
- <sup>11</sup> El paralelismo de la iglesia de S. Francisco y la de Sto. Tomás es evidente. Y a este respecto, J. M. MARTÍNEZ FRÍAS «Contribución a la obra de Martín Ruiz de Solórzano en Ávila», en *Boletín del Museo e Inst. Camón Aznar*, nº LXXXIX (2002), pp. 197-232., se pronuncia claramente por Solórzano como autor de la iglesia de Sto. Tomás; rechazando ahí la posibilidad de que fuera Juan Guas quien la trazara, hipótesis planteada por J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español en la Edad Media, Bóvedas de Crucería*, Valladolid, 1998, p. 81. Se basa el primero en la cronología, pues, según afirma entre 1471 y 1491, fechas fundamentales para la iglesia de Santo Tomás, Juan Guas está al frente de las obras de la catedral vieja de Segovia y sólo se documentan dos fechas en las que está en Ávila, 1486 y 1488, por otro lado, en la traza de los propios abovedamientos y en general en cuestiones estilísticas. No obstante, como hemos visto, entre 1481 y 1483 Guas recibe el encargo de la capilla de la Piedad, y posiblemente por estos mismos años está también trabajando, en algunas tallas funerarias. Ciertamente, la actividad de Solórzano en Ávila en los últimos años del S. XV y los primeros del XVI, hasta su muerte (1506), es intensa como demuestra Martínez Frías en este trabajo, no sólo en Sto. Tomás, sino en otros edificios paradigmáticos como la ermita de Sonsoles o las iglesias de S. Juan y Santiago. Respecto a la iglesia dominica, aún en fechas más recientes B. CAMPERA GUTIÉRREZ, *Un maestro transmerano en Castilla: Martín de Solórzano y el convento de Santo Tomás de Ávila*. Tesis doctoral inédita, defendida en la U.A.M., 11 de Julio, 2003, señala, sin embargo, que la traza corresponde a Guas, que actuaría como maestro hasta su muerte en 1496, sustituyéndole en las obras el artista transmerano.
- <sup>12</sup> P. NAVASCUES PALACIO y J. L. GUTIÉRREZ ROBLEDO en su artículo del citado *Diario de Ávila*, octubre de 1991, p. 6, plantean varias etapas constructivas y concretamente sitúan la capilla de San Antonio más allá de los primeros años del S. XVI, relacionándola, sin embargo, con los dos artistas. El mismo, J. L. GUTIÉRREZ ROBLEDO, en su página de Internet, op. cit., dice «creo adivinar el quehacer de Juan Guas en la bóveda de la capilla de S. Antonio».



- <sup>13</sup> Ver a este respecto el trabajo de J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, "La huella de Juan Guas en la Catedral de Ávila", en *Papeles de Arquitectura española*, n.º 1 (1998) Ávila, pp. 3-32. Sería conveniente también en este aspecto realizar un análisis más profundo de las categorías artísticas del momento y concretamente de Juan Guas, especialmente confusas, hasta el punto de que pudiera parecer que hablamos de personas distintas.
- <sup>14</sup> Aunque no es muy conocido, a pesar de su interés, el documento conservado en el A. H. N., Clero, San Jerónimo, 528, cajón 1, n.º 17, fue publicado por E. RUÍZ-AYÚCAR, *op. cit.*, anexo n.º 17, p. 284. En la parte superior del documento figura en letra distinta: «*condiciones y paga de la capilla de S. Fran(cis)co que labro el Sr. Sancho del Águila para entierro suyo y de sus sucesores*», y a continuación ya se detallan las condiciones. Ver apéndice doc. N.º 4.
- <sup>15</sup> En este sentido volvemos de nuevo al trabajo de J. M. MARTÍNEZ FRÍAS, «La huella de Juan Guas...», *op. cit.*, p. 67., donde se pronuncia, en base a este documento, acerca de la atribución de determinados bultos catedralicios. Es evidente que aunque se han venido manteniendo algunas tesis muy conocidas, sobre la autoría de Juan Guas, de distintas tallas, el problema de los enterramientos de la catedral es un tema complejo, por los retoques, movimientos, traslados, etc..., que han sufrido y nos encontramos, de nuevo, con la necesidad de un trabajo de investigación profunda, teniendo en cuenta algunas fuentes, más allá de las propiamente estilísticas, como puede ser el *Libro de Aniversarios*, conservado en el A. H. N. o las *Actas Capitulares* parcialmente publicados, entre otras, y llevar a cabo una labor sistemática de identificación. A modo de ejemplo, si comparamos las características del sepulcro de Nuño y Diego del Águila, veremos las coincidencias con el de Pedro de Valderrábano (+1465) conservado, como es sabido, en la catedral.
- <sup>16</sup> El gobernador expresó en vida su deseo de ser enterrado en el interior de la catedral, junto al altar de Sta. Catalina, pero surgieron problemas con el cabildo que veía cierto peligro para la fábrica y no estimaba conveniente la utilización de un bulto en aquel lugar, por lo cual parece que finalmente fue depositado en la capilla de San Blas, fundación del Obispo Sancho Dávila (+1355), por tanto de su familia. Así lo afirma E. RUÍZ-AYÚCAR, *op. cit.*, p. 15-16, quien relata todo el proceso y no duda, por otra parte, en atribuir el sepulcro a Juan Guas. Más explícito es C. M. AJO GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS en *Historia de...* *op. cit.*; t. XII. *El siglo XV*, *op. cit.*, pp. 953-954. Recoge el testamento de Gonzalo Dávila donde se especifican las características de su enterramiento: «*un asiento de manera de cama de alabastro, de altura de cuatro palmos e de anchura do buenamente se pueda hacer un bulto de mi persona, todo armado, sin armadura de cabeza, e guardabrazos con arnés blanco e falda e gacetes e gorjal e espada e daga, asentado sobre cuatro leones del mismo alabastro e en derredor desta mi cama mis armas e divisa*»; además rememora brevemente su biografía, afirma que el sepulcro fue obra de Juan Guas, y se pregunta por el lugar exacto donde estuvo depositado, dentro de la capilla de San Blas de la catedral. A este aspecto dice: «... en el arcosolio de archivoltas baquetonadas en arco apuntado, sobre cuya mesa estuvo durante tantos años la Virgen de la Caridad —la de la Santa—, arruinada la antigua ermita de San Lázaro; allí le enterraron los albaceas y allí llevaron la huesa de sus mujeres; el frontal del sarcófago en piedra negra durísima que imita brocado será del Guas; lo más interesante en este caso es el escudo de armas central: seis roeles y al medio el león rampante, colgado del escudo el pendón con la media luna y letras arábigas; ambos están ahí, bien a la vista!, en la catedral y en la plaza bajo el arco trilobulado de la puerta adintelada de bella portada en granito...» (p. 953). Y finalmente, al preguntarse por qué no está la figura yacente, hace una afirmación que no deja de sorprendernos y que desconocemos dónde se apoya. C. M. AJO dice que Sancho de Águila, sucesor del gobernador en el señorío de Villatoro y Navamorcuende, trasladó el sepulcro desde la catedral, hasta su capilla de la Piedad, en el convento de S. Francisco, hecha para tal linaje y sucesores. (p. 953). Como vemos, si las noticias aportadas por Ajo son ciertas nos encontramos con un nuevo bulto incorporado al espacio que hemos venido analizando y en este caso, además perteneciente a la familia Dávila y al señorío de Villatoro y Navamorcuende. Y a este respecto, queremos traer aquí una noticia que siempre nos ha llamado la atención. Realmente, la única descripción topográfica documental que poseemos de las dos capillas contiguas a la cabecera sitúa a un lado de la principal la Casa de las Navas y al otro la de Villatoro. Así se expresa en un documento de 1565, expediente de traslado a la capilla mayor de los restos del almirante Mosén Rubí de Bracamonte, «... del un lado de la dicha capilla mayor está una capilla de la Casa del marqués de Navas y del otro cabo otra capilla de la casa de Villatoro y por ambas aceras, hasta dar a la puerta por donde se entra al convento, están otras muchas capillas de los caballeros principales desta cibdad...» (E. RUÍZ-AYÚCAR, *op. cit.*, p. 210 y C. M. AJO GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS, *op. cit.*, p. 964.). Que la de los Águila se ubica al lado sur lo confirma el documento 8 de Enero de 1556 que ya hemos analizado: «... el dicho señor don Diego de Bracamonte tiene y posee y es suya la capilla mayor del monasterio de San Fran(cis)co estramuros de la ciudad de Avila junto a la qual el d(i)c(h)o señor don Sancho del Águila tiene y posee otra capilla p(ro)pia suya y en el arco de la d(i)c(h)a capilla que e(s) a la p(ar)te de en mano derecha como entran y van a la d(i)c(h)a capilla mayor ... ». Por tanto, ¿debemos suponer que la que en 1565 se califica como capilla de la casa de Villatoro es la de los Águila?
- <sup>17</sup> Este documento es recogido de nuevo por E. RUÍZ-AYÚCAR *op. cit.*, anexo n.º 18, p. 285 «Yo Johan Guas digo que por cuanto estoy concertado con Sancho del Águila de le dar tres piedras negras de las de Toledo asentadas, labradas de sus escudos y armas y con sus rótulos de letras a la redonda en que diga la memoria de los que están debajo sepultados, que doy fe de las poner allí en San Francisco en la capilla de Santa María de la Piedad como dicho es, de aquí al día de Navidad primero que verna, pagándome el dicho Sancho del Águila seis mill mrs. que está asentado entre él y mí que me ha de dar por ellos e para en cuenta de los cuales dichos seis mill mrs. otorgo que recibí del dicho Sancho del Águila tres mill mrs. y queda que me ha de pagar los otros tres mill restantes en fin de tiempo, asentadas las dichas piedras. E porque es verdad firme aquí mi nombre. Hecho en Ávila primero día del mes de setiembre año del nascimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil e cuatrocientos e ochenta e ocho años. (Manuscrito de Juan Guas: es la cuantía de tres mill mrs. Firma autógrafa.) (A. H. N. CLERO, San Jerónimo, leg. 528). El pago de estos tres mil maravedís está también recogido en el documento de las condiciones del sepulcro, en cuya parte baja dice expresamente «oy p(ri)m(er)o deste setiembre de LXXXVIII años recibí en Sancho del Águila en p(a)go d(e) las piedras neg(r)a(s) tres mill mrs.».
- <sup>18</sup> Si, efectivamente, el traslado del gobernador Gonzalo DE ÁVILA, por parte de Sancho, se llevó a cabo, serían seis los enterramientos; y, entre ellos, dos grandes bultos de alabastro.
- <sup>19</sup> Por el interés del personaje reproducimos el testamento completo. (Ver apéndice doc. N.º 5).
- <sup>20</sup> El testamento de 26 de Octubre se incluye en un documento de 4 de Noviembre de 1423, en el cual se levanta Acta de la apertura del mismo, a petición de su nuera Magdalena DE VELASCO. A. H. N., CLERO, San Jerónimo, leg. 529, cajón 2, n.º 11, N. 28.
- <sup>21</sup> «... que mi cuerpo sea sepultado en el abito de San Francisco en el mon(asterio) de s(eñor) S. Fran(cis)co desta cibdad en la capilla q(ue) allí tiene Suero d(e)l Águila mi señor en el logar e sepultura q(ue)l mandare...». Testamento de 19 de Agosto de 1534 A. H. N. CLERO, San Jerónimo, leg. 529.
- <sup>22</sup> A. H. N. CLERO, San Jerónimo, leg. 529, cajón 2, n.º 9.
- <sup>23</sup> «Yen mando q(ue)l día q(ue) Dios me llevare d(es)ta presente mi vida que mi cuerpo sea sepultado en (e)l mo(nasterio) de Señor Sant Franci(sco) desta cibdad en la capilla donde fue enterrado el cuerpo de Suero del Águila mi señor (se refiere a su suegro) q(ue) Dios tiene en su gloria segúnt

*piadosamente se debe hacer la q(ua)l dicha capilla es de d(o)n Sancho mi señor e d(e) su casa quiero sea sepultado mi cuerpo en (e)l lugar della q(u)el d(ic)ho don Sancho mi señor mandare y eligiere».* (A. H. N. CLERO, San Jerónimo, leg. 528)

<sup>24</sup> A. H. N. Clero, San Jerónimo, leg. 528, cajón 2 n° 5.

<sup>25</sup> Docs. Citados por C. M. AJO GONZÁLEZ DE RAPARIEGOS, op. cit., Vol. III, docs. 313 y 319. el motivo por el cual los jerónimos debían pagar es que, tal como había establecido Suero del Águila, de no haber descendientes, el mayorazgo pasaría a los frailes jerónimos de la Serrada. Así ocurrió a la muerte de Rodrigo del Águila, en 1608, enterrado en los Franciscanos Descalzos de Ávila, fundado por el mismo en 1582, que no tuvo hijos. Los jerónimos se trasladarían a la ciudad de Ávila, estableciéndose en el convento de San Gil, entonces jesuita, y ello explica que la mayor parte de la documentación figure dentro de San Jerónimo.

<sup>26</sup> Op. cit., p. 215 y 55.

<sup>27</sup> Nuño y Diego del Águila fueron capitanes de la reina y como tales participaron en varias empresas militares. Por otra parte, Diego fue regidor de la ciudad de Ávila, hasta 1476, año en que murió y el cargo pasó a ocuparlo su hermano Sancho. En cuanto a María del Águila, la única hermana que no recibió sepultura en la capilla de la Piedad, sabemos que contrajo matrimonio con Gil González Dávila, dando lugar a una larguísima descendencia y entroncando así con la casa de Blasco Ximeno, de la que surgirían los marqueses de Velada. (ver. El árbol de las diferentes casas de los Águila que publica J. M. GARCÍA-OVIEDO TAPIA, *Heráldica Abulense*, Ávila, 1992, p. 28)

<sup>28</sup> Sancho del Águila, además de regidor de Ávila, lo fue también de Trujillo, cargo en el que había sucedido a Gonzalo Dávila, señor de Villatoro.



# De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid

Begoña Alonso Ruiz

Instituto Universitario de Historia Simancas  
Universidad de Valladolid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XV, 2003

## RESUMEN

*La capilla mayor del monasterio de La Vid supone un raro ejemplo en Burgos de arquitectura centralizada rematada en una vena con decoración renacentista. Las fuentes documentales no han aportado luz sobre la primera fase de la obra, relacionada con un desconocido Sebastián de Oria. Coincidiendo con una nueva etapa constructiva -mucho mejor documentada-, se conoce la visita de destacados arquitectos en 1542 que introducen modificaciones en la capilla gótica, momento a partir del cual la construcción queda en manos de Pedro de Rasines. Nuestra investigación se centra en esta transformación sufrida por la fundación del cardenal don Íñigo López de Mendoza y de su hermano el conde de Miranda, don Francisco de Zúñiga y Avellaneda, planteando nuevas hipótesis sobre la autoría del proyecto gótico y la filiación artística de la capilla renacentista.*

## ABSTRACT

*The greater chapel of the monastery of La Vid supposes a rare example in Burgos of centralized architecture finished off in a scallop with classical decoration. The sources document have not contributed light on the first phase of the work, related with a stranger Sebastián de Oria. Coinciding with a new constructive stage -much better known-, we know the visit of highlighting architects in 1542 that introduce modifications in the Gothic chapel, moment starting from which the construction remains in Pedro de Rasines's hands. Our investigation is centered in this transformation suffered by the foundation of the cardinal Don Íñigo López de Mendoza and of their brother the count of Miranda, Don Francisco de Zúñiga y Avellaneda, expounding new hypothesis on the responsibility of the Gothic project and the artistic filiation of the Renaissance chapel.*

La Vid es un antiguo monasterio premostratense fundado en 1152, siendo uno de los primeros de dicha orden construidos en España<sup>1</sup>. Con la ayuda de Alfonso VII este primer monasterio se trasladó a su ubicación actual en 1156 y fue su primer abad el venerable Domingo (santo Domingo de Guzmán). Este monasterio del siglo XII se amplió a finales de la siguiente centuria gracias a otro rey de Castilla, Sancho IV. El edificio románico fue sustituido por un nuevo templo gótico en el siglo XV<sup>2</sup>. A estas naves góticas se añadió en el siglo XVI una gran capilla mayor, objeto fundamental de este trabajo. (Fig. 1).

## LOS PATRONOS

La historia de la fundación de esta gran capilla-panteón arranca de tiempo atrás, cuando los monjes premostratenses vendieron parte de las capillas de su iglesia a familias nobles. Así, desde 1420 los condes de Miranda del Castañar poseían privilegios sobre la capilla mayor, donde fueron enterrados en 1500 don Diego López de Zúñiga y doña Catalina de Velasco. Sus descendientes, basándose en el poder que les daba el hecho de que sus padres estuviesen sepultados ya en el templo, reclamaron

la propiedad de una nueva capilla mayor, que ellos mismos se encargarían de construir. En 1515 la comunidad monástica imploraba la intervención real para que les librara del poderoso conde de Miranda, quien “quería apoderarse en el dicho monasterio e que su hermano fuese abad del y an querido decir que no es patrón del dicho monasterio vuestra alteza e su corona”<sup>3</sup>. Es más, declaraban que el monasterio “fue fundado avia sido y es por mercedes de la corona real trecientos e quatrocientos años antes primero que en estos reynos huviese memoria de la casa de myranda pa(ra) decir el conde de myranda que por se a sepultado puede aver quinze años su padre e madre en el dicho monesterio son patronos del los quales ny sus predecesores no dieron al monasterio cosa alguna”<sup>4</sup>. En 1516 fue nombrado abad comendatario del monasterio don Íñigo López de Mendoza, el hermano del conde de Miranda, y se retiraban los escudos reales de la iglesia, prueba palpable de que los monjes habían perdido la batalla por su independencia respecto a la Casa de Miranda<sup>5</sup>.

De este modo, La Vid pasaba a ser gobernada por una familia relevante en Castilla, los Zúñiga y Avellaneda, entonces condes de Miranda del Castañar y posteriores duques de Peñaranda de Duero. Las biografías de los dos hermanos están jalonadas de cargos y condecoraciones reales que demuestran su alto rango dentro de la corte. Don Íñigo López de Mendoza (1489-1539)<sup>6</sup> conservó el apellido de su bisabuelo por parte materna, el marqués de Santillana. Sus abuelos maternos no eran otros que los sepultados en la gran capilla del trasaltar burgalés: don Pedro Fernández de Velasco y doña Mencía de Mendoza. Aún sin ser fraile fue desde muy joven abad comendatario de La Vid, cargo que ocupó entre 1516 y 1535. A los treinta y cinco años fue nombrado por Carlos I embajador en Inglaterra, misión que le llevaría a convertirse en huésped-prisionero del rey Enrique VIII. Fue obispo de Coria entre 1523 y 1527 y después, por intercesión real, de Burgos (1528-1535)<sup>7</sup>, donde no hizo su entrada hasta el 25 de abril de 1533 ya que en 1529 fue enviado a Nápoles de donde pasó a Roma al ser nombrado cardenal en 1532 con el título de San Nicolás, gracias también al apoyo real<sup>8</sup>. Fue entonces cuando fue ordenado de mayores. A su mandato como obispo de Burgos se deben las Constituciones Sinodales realizadas el 5 de febrero de 1534. Realizó una destacada labor de patronazgo en obras como la Capilla de la Gloria y la hospedería del monasterio de La Aguilera, en Coria fundó un hospital, en Burgos un colegio dedicado a San Nicolás y en La Vid otro hospital -también dedicado a San Nicolás-, situado enfrente de la actual fachada principal del monasterio, donde aún se conservan algunos restos<sup>9</sup> (Fig. 2).

El otro patrón de la capilla mayor, su hermano don Francisco de Zúñiga, era el III conde de Miranda, nombrado mayordomo mayor de la emperatriz doña Isabel de

Portugal, caballero del Toisón de Oro desde 1531, virrey y capitán general de Navarra y miembro de los Consejos de Estado y de Guerra de Carlos I, lo que le situaba entre los grandes de la nobleza española muy cercano a la figura imperial y amigo de su secretario don Francisco de los Cobos<sup>10</sup>. Según consta en su lápida falleció en 1536 y fue trasladado en noviembre de 1579 a la capilla que había fundado en La Vid. Fue el promotor del palacio de Miranda en Peñaranda de Duero (apenas distante de La Vid), según se recoge en el frontispicio de su fachada principal, debajo de un busto de Hércules recuperado de las ruinas de Clunía<sup>11</sup>. La viuda del III conde, doña María Enríquez de Cárdenas, fue a su vez, promotora de la colegiata de Peñaranda de Duero<sup>12</sup> (Fig. 3).

Ideológicamente ambos personajes aparecen vinculados a los círculos erasmistas españoles; a la estrecha amistad del obispo con Juan Ginés de Sepúlveda se une el hecho de que el conde de Miranda eligiese como preceptor de su hijo a otro eminente erasmista, Juan de Maldonado, quien en 1529 dedicaba su obra *El buen pastor* a don Íñigo, entonces ya obispo de Burgos<sup>13</sup>.

## ORIA Y LOS COMIENZOS DE LA CONSTRUCCIÓN

Seis años más tarde de ser nombrado abad, esto es en 1522, don Íñigo inició junto a su hermano la construcción de una nueva capilla mayor en la iglesia monasterial de La Vid con la intención de que les sirviese de enterramiento. La nueva capilla debía ser “tan sumptuosa como lo es Y correspondiente a su grandeza pagando cada uno por mitad el coste de ella que pareze fueron mas de 40 mil ducados”<sup>14</sup>. Siguiendo al cronista fray Bernardo de León, derribaron la vieja capilla de la iglesia y la sacristía ya que “por ser la capilla que hauia en esta yglesia y su edificio principal mui antiguo y obscuro y pequeño la hauian hecho de nuevo tan sumptuosa”; el resultado fue “la cosa mayor y mas illustre que ay en españa y aun pienso yo que en el mundo”<sup>15</sup>. Loperráez indica que don Íñigo “...empezó a construir los claustros, dormitorios, y demás oficinas, el puente famoso del Duero, y la capilla mayor tan suntuosa, que es digna de verse por la delicadeza y hermosura interior y exterior de su fábrica, y las muchas y buenas estatuas que tiene por fuera, con muchos escudos de las armas del bienhechor”<sup>16</sup> (Fig. 4).

La siguiente referencia documental sobre la construcción de la capilla procede de una de las cláusulas testamentarias del cardenal; estamos ya en 1535. Don Íñigo en su testamento otorgado el 25 de abril de ese año, declaraba su intención de que “Lo más presto que los testamentarios pudieren me hagan llevar a la vid monesterio de premostre en la dyocesis de osma pero si muriere en españa donde quyera que sea mando que luego syn mucho distraimiyento me lleven a la dicha casa y dexado





Fig. 1. Vista exterior de la capilla funeraria del monasterio de La Vid (Burgos)



Fig. 2. Retrato del cardenal don Íñigo López de Mendoza (capilla lateral)



Fig. 3. Retrato de don Francisco de Zúñiga bajo su escudo (capilla lateral)

el enterramiento donde estan mis padres para los herederos de nuestra casa hagan my sepultura en la pared donde esta señalada a donde pondra my cuerpo y haran my bulto de alabastro o de lo que mejor pareciere a los testamentarios con que la costa de la sepultura no pase de myl ducados arryba". Además ordenaba "que se pague

todo lo que costare la mytad de la capilla que se labra en la Vid que a mi parte toca a pagar como esta concertado entre mi y el muy Ilustre Señor conde don francisco mi hermano y que como se haga la capilla por mitad que tambien las armas se pongan mezcladas, las sepulturas que daran que cada uno pague la suya"<sup>17</sup>.

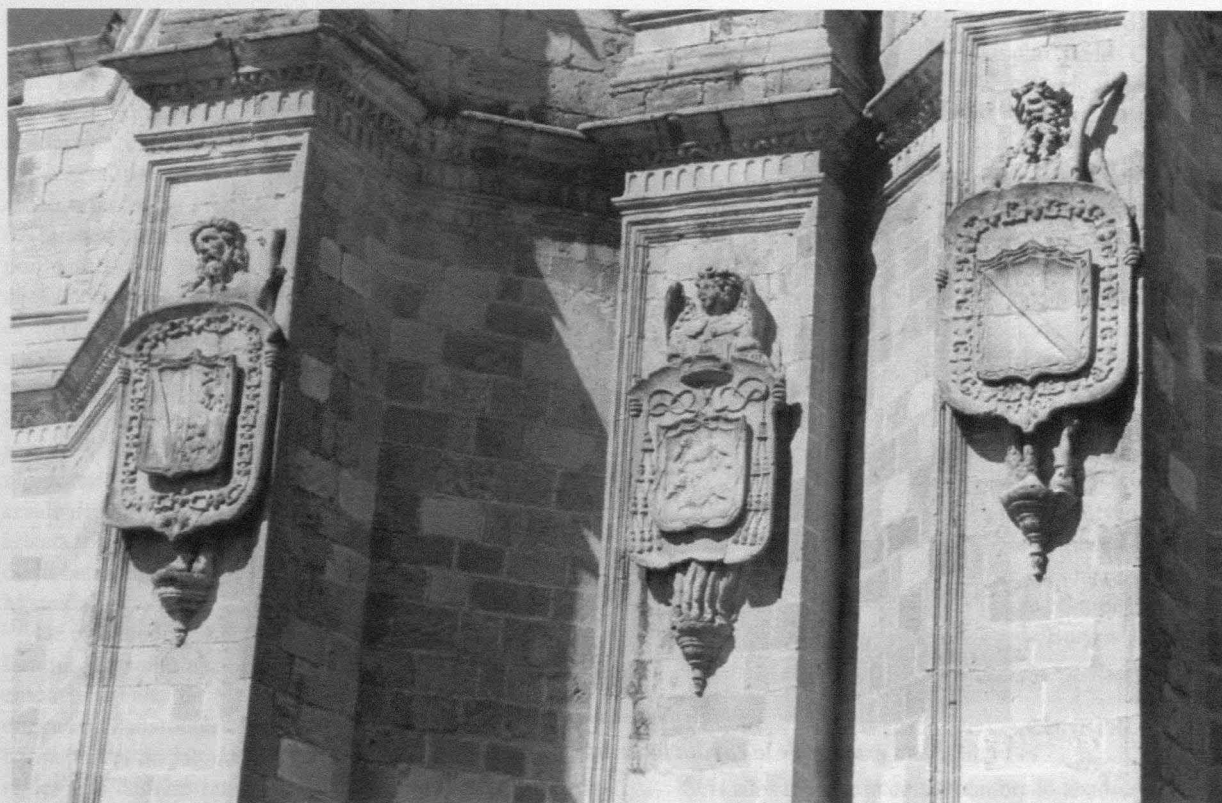


Fig. 4. *Contrafuertes exteriores de La Vid (Burgos) decorados con los escudos de los fundadores*

Así, deducimos que en 1535 la obra de la capilla se estaba realizando y aún no se había concluido; de hecho, el prelado burgalés tenía elegido el lugar para su enterramiento dentro de la capilla pero su bulto funerario aún estaba sin realizar (no se hizo nunca) y tampoco se habían colocado los escudos familiares.

Dejaba como testamentarios a su hermano el conde de Miranda, a don Juan de Zúñiga y a su primo el obispo de Tuy, Diego de Avellaneda<sup>18</sup>. Enfermo, moría en Tordomar (Burgos) el 9 de junio de ese mismo año y era enterrado en el monasterio de La Aguilera ya que la capilla de La Vid aún no estaba concluida. Su hermano don Francisco de Zúñiga y Avellaneda moría un año más tarde (había otorgado testamento el 18 de junio de 1536)<sup>19</sup>. A partir de esta fecha la construcción queda en manos del IV conde de Miranda don Francisco de Zúñiga y del condestable de Castilla don Pedro Fernández de Velasco, -el hijo y el primo de los fundadores respectivamente-; don Juan de Zúñiga, aún vivo, no vuelve a ser citado. Siguiendo a Cadiñanos Bardeci, los testamentarios del cardenal decidieron gastar cada año en la obra 200.000 maravedíes más otra cantidad igual que debía aportar el conde de Miranda y sus herederos, con lo que

la cifra anual dedicada a la obra sumaba 400.000 maravedíes<sup>20</sup>.

Uno de los problemas más graves que plantea el estudio de esta capilla es la ausencia de datos fidedignos sobre su tracista y sobre los primeros años de la construcción hasta el informe de 1542 que, aunque nos da pistas sobre el estado de las obras en ese punto, poco indica sobre su tracista. En el archivo monasterial existe un manuscrito dedicado a la construcción del monasterio y las obras de la capilla en el que se han registrado todas las donaciones realizadas por los patronos, así como las escrituras relativas a la obra. El paciente monje de la primera mitad del siglo XVIII (como también hará Loperráez en 1788) recoge los testamentos de los dos fundadores de la capilla y copia a continuación el informe de 1542 y las cuentas de la maestría de Pedro de Rasines<sup>21</sup>. Sin embargo, algunos historiadores y escritores que se han ocupado de la capilla parecen manejar información privilegiada que ni siquiera se conocía en el propio monasterio. Eugenio Llaguno y Amirola -generalmente fuera de sospecha-, es él el primero en citar que la capilla se comenzó bajo la dirección de Sebastián de Oria "que había trazado la capilla mayor"<sup>22</sup>.



Aunque sobre Oria no se conoce ningún dato más<sup>23</sup>, a partir de la atribución de Llaguno se han sucedido las especulaciones, llegando incluso a escribir que cuando Oria murió causó gran tristeza a don Íñigo “por desconfiar encontrarse quien sustituyera al arquitecto favorito de la ilustre y poderosa casa de los Condestables de Castilla”<sup>24</sup>. Siguiendo con este planteamiento se cree que a Oria se debe la planta de la capilla y los muros hasta la altura de los arcos. En 1542 Pedro de Rasines informaba sobre la obra y Llaguno, -luego invariablemente repetido-, señala que su presencia en La Vid se debía a que era sobrino de Oria, quien ese año había muerto<sup>25</sup>. Por su parte, George Weise se decantaba por Juan de Rasines a quien situaba trabajando en la obra entre 1524 y 1547, sin aportar fuente documental que lo corroborase<sup>26</sup>. Si fuese así, Juan de Rasines trabajaría en La Vid una vez comenzada la obra -por tanto, no sería el tracista- y ¡hasta después de su muerte!. Isabel del Río apunta hacia Bigarny, ya que en 1539 el borgoñón tenía obras en La Vid de las que pedía a Juan Vizcaíno que se hiciese cargo<sup>27</sup>. Aunque no se especifica más sobre esta intervención, similitudes estilísticas del cimborrio con la bóveda de la capilla del arcediano Lerma en la catedral de Burgos han llevado a la historiadora a atribuirle ambas obras. Sin embargo, existen datos que no coinciden con esta atribución: la presencia de Vizcaíno en el informe de 1542 por el que sabemos que él no estuvo presente en la construcción de los pilares y que por tanto no era el maestro de la obra, a lo que se une que el cimborrio se concluyó en 1572 siguiendo un diseño de Pedro de Rasines. Debemos pensar que la intervención de Bigarny y su taller en La Vid estuvo dedicada a continuar la obra de cantería (Vizcaíno era cantero) iniciada en 1522 que posiblemente en esas fechas alcanzase ya a los muros laterales con los escudos y retratos de los fundadores.

Por lo tanto, de la historia sobre la capilla contada hasta ahora nada nos aporta luz sobre su tracista, nada sabemos del desconocido Oria como para que hiciese una obra de tal envergadura y nada sabemos sobre quién, si no fue él, lo hizo. La historia de las otras construcciones de la familia Miranda se encuentra envuelta en el mismo vacío documental, mientras que la otra fundación del cardenal, el colegio de San Nicolás en Burgos, fue trazado por Juan de Rasines a partir de 1535.

## EL INFORME DE 1542

No existen más referencias sobre el estado de la obra de la capilla hasta 1542. El 1 de junio Juan y Pedro de Rasines, Bartolomé de Pierredonda, Juan Vizcaíno y Juan de Vallejo fueron llamados por Juan Núñez (abad de San Millán de Lara y antiguo mayordomo del cardenal), para que “con toda diligencia biesemos y mirasemos todo

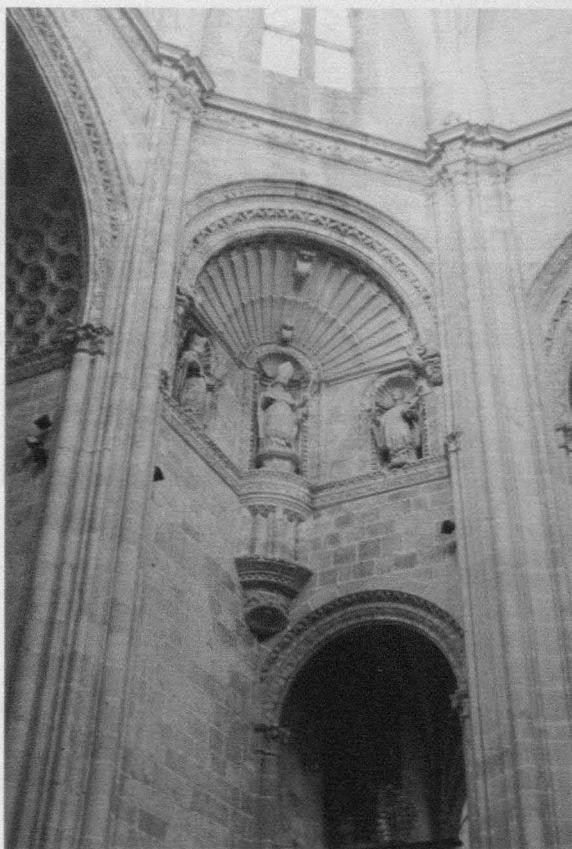


Fig. 5. *Detalle del interior de la capilla funeraria de La Vid*

el edificio de cantería nuevo que al presente estaba hecho en la capilla y cuerpo de la yglesia del dicho monasterio y así mismo viesemos lo que resta de azer por que el dicho edificio se pueda acabar en toda perfección...”<sup>28</sup>. La presencia de estos maestros se debía a su prestigio profesional en tierras burgalesas; recordemos cómo unos pocos años atrás el propio Bartolomé de Pierredonda realizaba una petición al cabildo de la catedral burgalesa para que se realizase una consulta sobre la obra del crucero de la catedral entre “los que agora se conocen en el reyno por oficiales mas dotos y mas peritos en la dicha arte de cantería y xumetría son diego de Syloy y maestre felipe y Rodrigo gil y Juan de Resines”<sup>29</sup>. Ahora además se llama a Juan Vizcaíno (criado de Bigarny, muerto ese mismo año) y Juan de Vallejo (de sobra conocido por su obra en la ciudad de Burgos) (Fig. 5).

El informe de junio de 1542 resulta fundamental para conocer el estado de la capilla en ese momento y poder establecer lo construido antes de la llegada de Pedro de Rasines a la dirección de la obra, instante a partir del cual se puede seguir la construcción de manera bastante clara. Por dicho informe sabemos de la lentitud de la marcha de

## FUNDACIONES DE LA CASA VELASCO

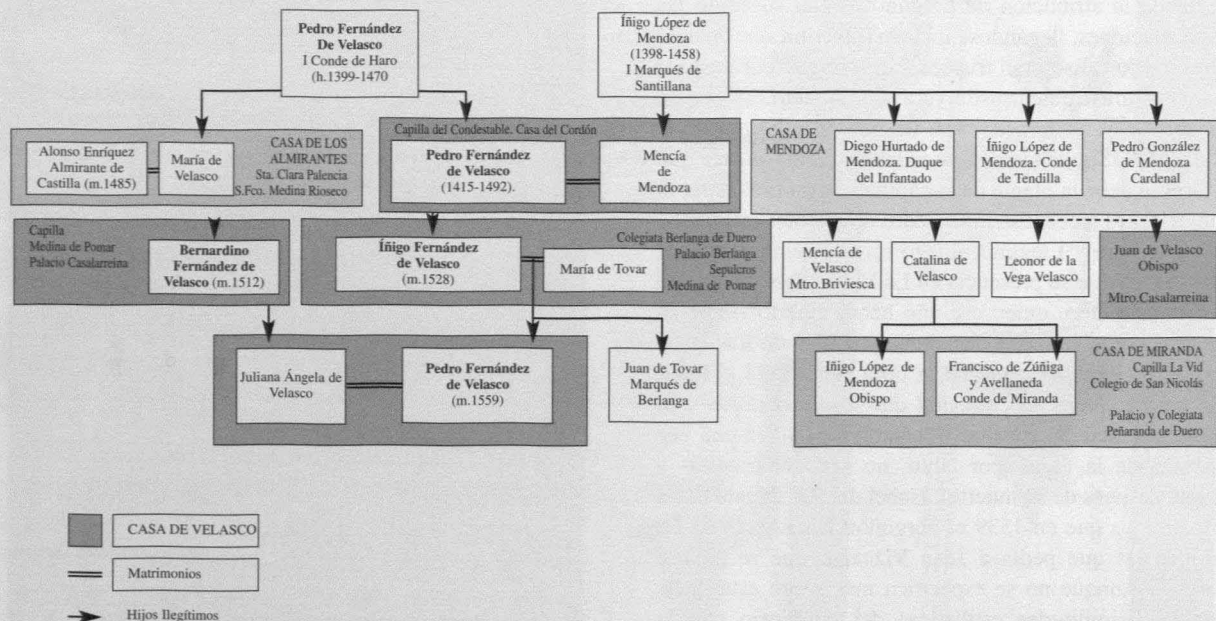


Fig. 6. *Los Velasco: cuadro genealógico y fundaciones funerarias*

las obras hasta esa fecha ya que la capilla estaba levantada hasta la altura de los arcos sobre los que se debían construir las trompas y el cimborrio ("por quanto oy día estan cerrados lo quatro arcos sobre que ser tornado en ochavo el cimborrio"): existían los pies derechos, ochavos y muros. La capilla estaba por tanto planteada en sus aspectos estructurales, por lo que los maestros únicamente se refieren a trabajos de refuerzos como sobrecargos, estribos tres pies más gruesos y arbotantes sobre el cuerpo de naves para "alibiar ansi el peso sobre dicho arco perpiaño de la ornacina". Las capillas hornacinas a que alude el texto (las primeras capillas laterales del cuerpo del templo "que oy estan cerradas"<sup>30</sup>), son objeto de transformación ya que se decide comunicarlas con la nueva capilla central perforando uno de sus muros; esta es la razón de que se deban quitar los pies derechos de los rincones de los ochavos -que hoy se observan cortados- y se levantan columnas sobre pilastras con "su gentil capitel romano". Se impone así el criterio de los Rasines al abrir un arco que comunica las naves laterales del templo con la capilla mayor al modo de la capilla mayor de Santo Tomás de Haro (La Rioja), diseñada por Juan de Rasines y continuada por su hijo Pedro a partir de estas mismas fechas. Así, la obra de la capilla mayor afectó al primer tramo de naves del templo, sobre el que también se decidió colocar arbotantes que distribuyesen los empujes de la capilla central en los pies derechos de estas naves, como efectivamente se hizo.

El problema de la seguridad de la obra era vital para los visitantes que desconocen el material con que se hicieron los pilares de la capilla antes de revestirlos de piedra, lo que indica que ninguno de ellos había asistido a la primera fase de construcción de la capilla. Fue preguntado el maestro de la obra sobre este asunto y, aunque no se señala su nombre, se dice que "el maestro tiene tal confianza que sera tan segura como todo lo demás y dando el seguridad podra se sufrir", demostrando la absoluta confianza que inspira a los visitantes, aunque claro está, el maestro de 1542 no tenía por qué ser el trastero de la capilla.

Un aspecto fundamental del informe es lo referido al cierre de la capilla hoy rematada con venera; el documento alude a "la capilla de la cabecera" en varias ocasiones, demostrando que la gran venera de La Vid se redefine en este momento. Se habla de transformar sus pies derechos en columnas en cada ochavo -como efectivamente se hace- y, lo que es más significativo: "Otro si decimos que por quanto en uno de los dichos capitulos esta declarado la capilla de la cabecera sea cerrada de sus branchas y claves conforme a como esta señalado en un papel y ay entre nos los dichos maestros opinion sea cerrada de una benera porque se mostrara bien si la boluntad de los señores y maestros que dello tienen cargo se aga de qualquier manera de las dos que a ellos les pareciere". Es evidente, por tanto, que el diseño inicial de la gran capilla centralizada contemplaba un remate gótico.



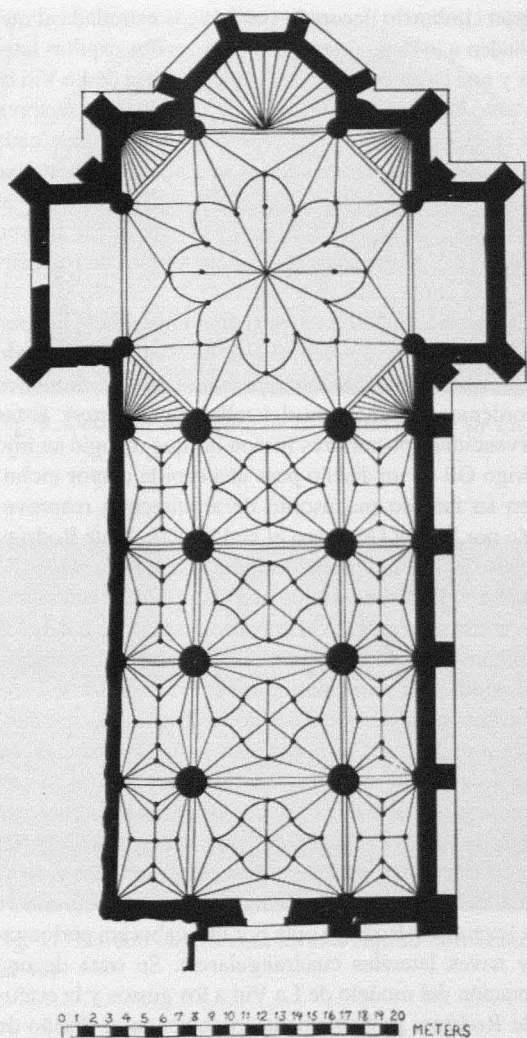


Fig. 7. Planta de la iglesia del monasterio de La Vid (según J.D. Hoag)

co al modo de otras capillas contemporáneas en las que el ochavo se cerraba con bóveda de crucería. Entendemos también que las capillas laterales -hoy cubiertas con casetones-, estarían también definidas con crucería y serán también transformadas a partir de este momento.

Después del informe de 1542 no se debió construir mucho ya que el 27 de abril de 1547, cinco años más tarde, Pedro de Rasines y Juan de Vallejo emitían otro pequeño informe sobre la obra en el que trataban del estribo que se debía construir sobre las trompas, lo que indica que la obra de la capilla en cinco años había avanzado únicamente en la construcción de las trompas. El 1 de mayo de 1549 Pedro de Rasines de nuevo andaba cerca de La Vid ya que informaba junto a Bartolomé de

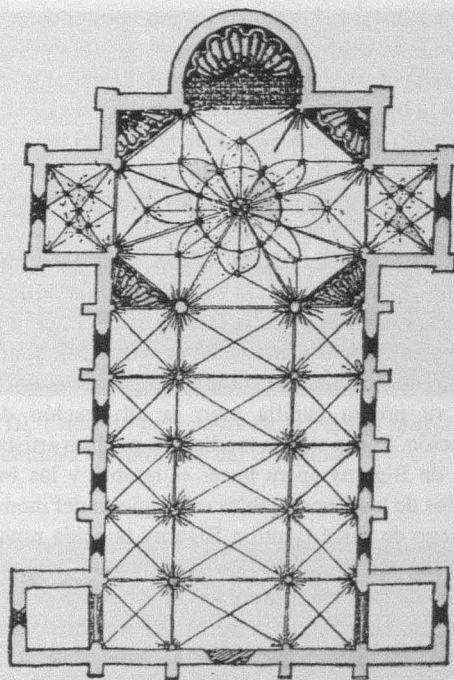


Fig. 8. Simón García. Manuscrito: planta para una iglesia

Pierredonda de la obra de la colegiata de Peñaranda de Duero. En ese año la comunidad monasterial cedía el patronato de la capilla definitivamente a los condes de Miranda<sup>31</sup>. Después de esta fecha desconocemos qué ocurrió en la obra de La Vid hasta el año 1552 en que, según el único libro de cuentas de la obra conservado, figura como maestro de la obra Pedro de Rasines. No se puede afirmar que Rasines estuviese a cargo de la obra desde 1542 pero parece la forma de proceder más lógica, si además se tiene en cuenta que Pedro de Rasines era el maestro de la otra fundación de don Íñigo, el colegio burgalés de San Nicolás.

#### LA CAPILLA GÓTICA: JUAN GIL DE HONTAÑÓN

Cuando los maestros Rasines, Vallejo, Vizcaíno y Pierredonda visitan la obra en junio de 1542 se encuentran con un edificio gótico construido más o menos hasta la imposta que recorre sus muros y planteado con crucería "conforme a como esta señalado en un papel", tal y como la debió diseñar el arquitecto tardogótico allá por 1522. En esas fechas el arquitecto al servicio de los Fernández de Velasco era el maestro mayor de la catedral de Salamanca Juan Gil de Hontañón; las obras realizadas

por el cántabro para los tíos de los promotores de la capilla de La Vid evidencian estrechas relaciones tipológicas y formales con esta gran capilla centralizada. (Fig. 6).

Es de sobra conocido el dato que relaciona a Juan Gil con el diseño y construcción de la iglesia del monasterio de Santa Clara de Briviesca (Burgos), una gran capilla funeraria centralizada en forma de octógono comenzada en 1512 para doña Mencía de Velasco, hermana de los condestables don Bernardino y don Íñigo y tía de los Miranda<sup>32</sup>. Doña Mencía era entonces monja profesa en otra de las fundaciones de la familia Velasco, el monasterio de clarisas de Medina de Pomar (Burgos), donde su hermano don Bernardino fundaba por esas mismas fechas su propia capilla bajo la advocación de la Concepción. Por la capilla medinense pasaron artistas de la talla de Bigarny (para hacer el retablo y los bultos funerarios de los Condestables en la iglesia del monasterio), Diego de Siloé (junto a Bigarny también reparaba filtraciones en la bóveda y realizaba el retablo) y Francisco de Colonia (encargado de labores menores de cantería en la capilla)<sup>33</sup>, mientras que Juan Gil de Hontañón está documentado como el tracista del antiguo ayuntamiento medinense (derruido en el siglo XVIII) y creemos que está relacionado con el diseño de la capilla<sup>34</sup>. La otra capilla funeraria realizada por maestre Gil para los Velasco era la de la iglesia del monasterio de La Piedad en Casalarreina (La Rioja), esta vez para un hermanastro de los condestables, el obispo de Palencia don Juan de Velasco; el arquitecto, acompañado de su hijo Rodrigo, permanecerá como huésped de Felipe Bigarny -entonces con taller en el monasterio- desde el 15 de febrero al 16 de marzo de 1516<sup>35</sup>. La relación de Juan Gil con las fundaciones religiosas de la familia incluso se amplía a otro sobrino de los Velasco, don Fadrique Enríquez, almirante de Castilla, para quien inicia la capilla del monasterio de San Francisco de Medina de Rioseco (Valladolid).

Lo destacable de esta lista de capillas relacionadas con Gil de Hontañón es el hecho de que en ellas asistimos a diferentes experimentaciones con estructuras centralizadas donde se aplican modelos ya conocidos por Juan Gil como el del monasterio del Parral (Segovia, obra de Juan Guas) para el ejemplo de Casalarreina, creando un espacio centralizado gracias a una estructura trebolada. En Medina de Pomar la capilla es cuadrada y la bóveda estrellada se abre sobre las trompas; en Briviesca la estructura octogonal nace desde el suelo pero Gil de Hontañón añade un ochavo y dos capillas laterales como en la capilla de la catedral de Burgos. En La Vid el modelo de inspiración se acerca también a las fundaciones reales de Toledo, especialmente al modelo establecido por Guas en San Juan de los Reyes que, dado el carácter centralizado de su capilla mayor, era óptimo para ser reinterpretado en un conjunto funerario. El modelo es claro:

un gran cimborrio decorado con bóveda estrellada al que se añaden a lo largo de tres de sus lados dos capillas laterales y una cabecera ochavada; la diferencia de La Vid es que tanto la cabecera como las capillas laterales se abren sólo en dos de los cuatro tramos en que se divide cada lado del cuadrado. En el interior, en cuanto a soportes se muestra cercano a sus diseños para la catedral de Salamanca, (de la que es maestro mayor en ese mismo año de 1522), prefiriendo el pilar compuesto de base circular pero empleando ya retropilastras.

El maestro moría en 1526, apenas comenzada la obra, razón por la cual suponemos que su diseño fue alterado y "decorado" por la intervención de otros maestros (recordemos la presencia del taller de Bigarny). Estas intervenciones posteriores fueron las que recogió su hijo Rodrigo Gil en un diseño para una capilla mayor incluido en su famoso manuscrito de arquitectura reaprovechado por Simón García en el siglo XVII, y que Rodrigo compuso utilizando probablemente diseños heredados de su padre<sup>36</sup>. El diseño al que nos referimos se diferencia de lo construido en La Vid en varios aspectos: la cabecera aunque también avenerada no es poligonal -como lo construido- sino semicircular, los estribos en La Vid son angulados mientras que Rodrigo los esquina adaptándolos al muro; las capillas hornacinas se han construido con bóveda de cañón, mientras que Rodrigo las dibuja con crucería; el trazado de la bóveda de Rodrigo incluye un círculo en torno a la clave mayor y un quinto tramo de nave con torres laterales a los pies, en general, las dimensiones de todo el conjunto no se corresponden con la obra levantada (Rodrigo opta por una cabecera perlongada y naves laterales cuadrangulares). Se trata de una adaptación del modelo de La Vid a los gustos y la estética de Rodrigo, probablemente conociendo el diseño de su padre y las reformas de que fue objeto a partir de 1542 (Fig. 7 y 8).

## LA CAPILLA RENACENTISTA: DIEGO DE SILOÉ

J.D.Hoag fue el primero en señalar que la ornamentación de la capilla de La Vid se acerca a las formas del renacimiento pleno introducidas por Diego Siloé en Burgos, por lo que dice que "cabría la posibilidad de que el autor fuera Siloé"<sup>37</sup>. La capilla sufre un profundo cambio estético a partir de 1542 en que unos maestros de escasa trayectoria renacentista proponen transformar la bóveda del ochavo en venera y casetonar las capillas laterales: la capilla gótica se transforma en una capilla renacentista, transformación sólo explicable desde la perspectiva de las relaciones con el mundo clásico y con Diego de Siloé<sup>38</sup> (Fig. 9).

Cuando Diego de Siloé abandonó definitivamente Burgos ya debía conocer el modelo planimétrico centra-



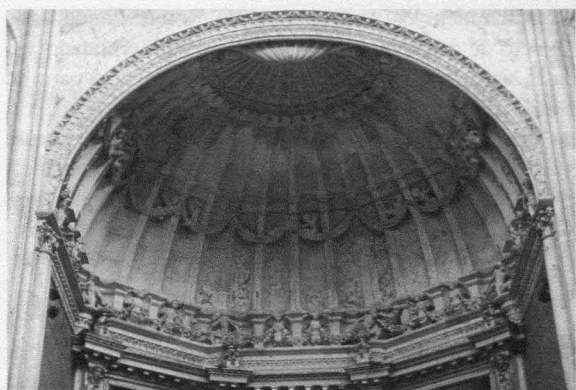


Fig. 9. Cubierta en venera de la capilla mayor de La Vid



Fig. 10. Cubierta en venera de la capilla mayor de La Vid: detalles escultóricos del arranque

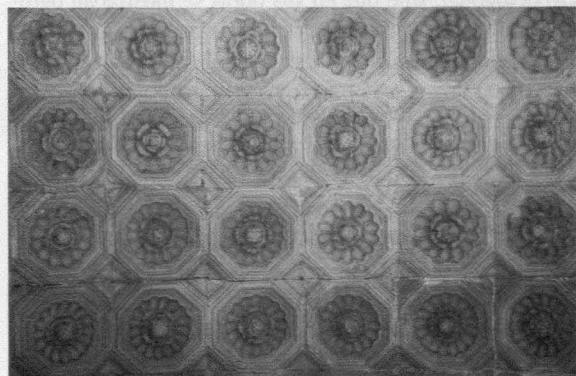


Fig. 11. Bóveda casetonada de una capilla hornacina de La Vid

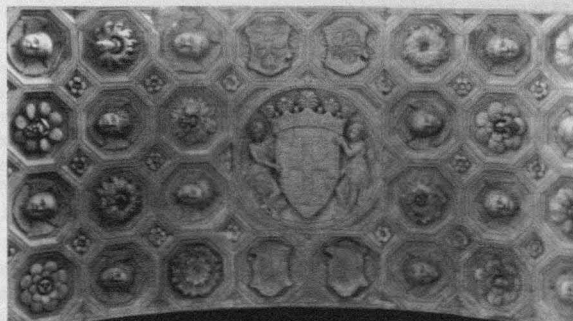


Fig. 12. Casetones del arco de ingreso al vestíbulo de Castel Nuovo (Nápoles).

lizado empleado en la capilla mayor de La Vid, pues en la temprana fecha de 1528 usaba ese planteamiento adaptándolo a una iglesia ya comenzada (la capilla del Gran Capitán en los Jerónimos de Granada) bajo el modelo de la capilla real granadina<sup>39</sup>. El sepulcro del Gran Capitán presenta una cabecera ochavada cubierta con venera casetonada yuxtapuesta a un medio cañón, también casetonado; el crucero, cubierto con complicada crucería, se sostiene sobre cuatro trompas aveneradas y las naves del transepto se cubren con medio cañón casetonado, con claras semejanzas con La Vid. Posteriormente, las referencias a los *martyria* del mundo clásico (a través de los ejemplos italianos como la capilla napolitana de Caracioli de Vico en San Giovanni de Carvona, donde trabajó con Bartolomé Ordóñez) encontrarán su eco en la iglesia funeraria de Francisco de los Cobos y Molina en El Salvador de Úbeda (cuyas trazas y condiciones realiza en 1535) o en la rotunda de la catedral granadina (Fig. 10).

El elemento más sobresaliente de la capilla, la venera sobre el ochavo de cabecera, se convirtió en una seña de identidad de Siloé en la década de los años treinta; así lo vemos en la iglesia de La Villa en Montefrío, en la cabecera de la iglesia del Convento de la Madre de Dios en Baena (Córdoba), comenzada en 1532, en la iglesia de Santiago de Guadix (Granada) donde dio traza y condiciones en 1533 y en Chinchilla (Albacete)<sup>40</sup>. Ya en la década de los años cincuenta son varios los arquitectos que utilizarán la venera como abovedamiento de la cabecera -lo que Andrés de Vandelvira denominará "media naranja avenerada"- como es el caso de Jerónimo Quijano (iglesia de Lorca) y Rodrigo Gil de Hontañón en las Bernardas de Salamanca, de donde deriva la cabecera de la iglesia de Espinosa de los Monteros construida por Juan de la Vega entre 1553 y 1561. A diferencia de todos ellos, Siloé emplea las veneras en sentido ascendente -con la cabeza o clave en la parte superior- y siempre sobre ochavos, uniendo sus dovelas a matajunta sobre los nervios o casetones, al igual que en La Vid. Ya empleaba veneras como elemento escultórico de remate de las hornacinas desde su etapa napolitana (retablo de la

capilla Caraccioli) y en Burgos lo encontramos en sus trabajos para la catedral (como los retablos de Santa Ana en la capilla del obispo Acuña y los de la capilla del condestable, en el mayor cubriendo el grupo de la Presentación). Para Siloé se convierte en un recurso escultórico que utiliza con frecuencia (coro de San Benito de Valladolid, sepulcro del obispo Mercado en Oñate, etc.)<sup>41</sup> (Fig. 11).

Si nos centramos ahora en la decoración de la venera burgalesa, las referencias al mundo italiano son evidentes. Dado el carácter funerario de la capilla, el discurso viene marcado por la exaltación de la inmortalidad. Para ello, la concha se ha subdividido en tres niveles: en el inferior unos atlantes soplan el cuerno de la abundancia y unas esfinges sostienen guirnaldas, en el nivel medio los ángeles portan largos paños y como remate se han utilizado cabezas de querubines. En España hasta esa fecha las veneras tendían a remarcar sus rasgos arquitectónicos, estereotómicos, sin necesidad de ningún tipo de decoración escultórica, mientras que en Italia se venían decorando veneras en estuco desde la década de los años veinte. La referencia más concreta se encuentra en la obra de Rafael Sanzio de Urbino, realizada por Giovanni da Udine, para la venera de la logia de la Villa Madama en Roma para Julio de Médicis. En el ejemplo romano (1520-1525), las guirnaldas de flores y los elementos mitológicos se han empleado con un sentido menos escultórico que en Burgos, donde las figuras llegan a ser prácticamente exentas y de bulto redondo. Sin embargo, existe una evidente relación en la concepción de la venera como espacio propicio para reproducir un discurso, no únicamente como una estructura arquitectónica de cierre. De nuevo una referencia italiana nos acerca La Vid a Siloé, a la vez que nos recuerda la presencia de don Íñigo en Roma en 1532<sup>42</sup> (Fig. 12).

Otra marca de identidad de Siloé son los casetones octogonales decorados con florones que observamos en las capillas laterales de La Vid. Se trata de un elemento apenas utilizado en la arquitectura española de la época; por el contrario, la "capilla cuadrada por cruceros" descrita por Vandelvira fue empleada por otros artistas como Juan de Álava (San Esteban de Salamanca o la portada norte de la Catedral de Plasencia) o Pedro de Rasines mucho más tarde (Santo Tomás de Haro, 1580), pero con casetones cuadrangulares o circulares. Los casetones octogonales proceden directamente del mundo napolitano perfectamente conocido por Diego de Siloé (bóveda del arco de triunfo de acceso al recinto de Castel Nuovo de Nápoles, 1453-1476), (Fig. 12) y por el propio don Íñigo en su visita de 1529. En el mundo ita-

liano también los encontramos en Roma, donde este modelo de casetones octogonales fue reinterpretado ya en el siglo XVI por Bramante (primer proyecto para la Basílica de San Pedro, donde también introdujo venera como remate de la cabecera). La venera burgalesa fue imitada en la Capilla de Santiago de la Catedral del Burgo de Osma (Soria), gracias al trabajo en la obra soriana alrededor de 1550 de Pedro de Holanda, maestro en la Colegiata de Peñaranda y por tanto, conocedor de la de La Vid.

Estos elementos directamente relacionados con el estilo siloesco evidencian la cercanía de La Vid a la obra del gran maestro. Cuando Juan y Pedro de Rasines, Bartolomé de Pierredonda, Juan Vizcaíno y Juan de Vallejo escriben que "ay entre nos los dichos maestros opinion sea cerrada de una benera", ninguno de ellos había diseñado una venera como remate de un gran espacio octogonal, sino que en sus obras se mostraban partidarios de las bóvedas de crucería, como estaba planeada en un principio La Vid. Únicamente Pedro de Rasines, el más joven de los informadores (quien además había viajado a Sevilla y Granada trabajando a las órdenes de Siloé en 1531), podía conocer la obra del maestro e intentar aplicarla en la capilla burgalesa de donde le suponemos maestro a partir de esas fechas<sup>43</sup>. Por otro lado, las estrechas relaciones sociales de los promotores de la capilla bien pudieron favorecer algún contacto con el arquitecto renacentista. Aunque el obispo Mendoza no pisó Burgos hasta 1533 cuando ya Siloé estaba muy lejos de ese "desierto" castellano, la situación en la Corte tanto de don Íñigo como de su hermano el conde pudieron facilitar el encuentro con el arquitecto en alguna estancia en Granada; en esa ciudad el II conde de Tendilla, primo de los burgaleses, estaba ejerciendo un destacado papel en la transformación al romano del diseño de la catedral, dirigida por Siloé a partir de 1528. También sabemos de varios viajes del maestro a Castilla en 1529. Precisamente fue en uno de estos viajes donde probablemente visitase la villa de Oñate, donde habría diseñado el sepulcro del obispo Rodrigo Sánchez de Mercado de Zuazola para la capilla de La Piedad en la iglesia de San Miguel<sup>44</sup>. Los accesos que comunican esta capilla con el nuevo claustro son la primera referencia a una obra arquitectónica al romano en el País Vasco y su cantero Pedro de Lizarazu es el que nos da la pista de la presencia de Siloé<sup>45</sup>. En esa obra está documentado entre 1526 y 1532 el cantero Domingo de Oria<sup>46</sup>, apellido que de nuevo nos lleva a ese desconocido maestro llamado Sebastián, supuesto tracista de La Vid. Resulta cuanto menos curioso el hecho de que el único Oria documentado como cantero trabaje en una obra de Siloé.



## NOTAS

- <sup>1</sup> La Orden Premostratense había sido fundada cerca de Laon en 1120 por el que sería San Norberto, aunando enseñanzas de la orden agustiniana y del Cister y creando una congregación caracterizada por el culto a la Eucaristía y su devoción mariana. En España el primer monasterio fue el de Retuerta. Véase GONZÁLEZ DE FAUVE, M.E.: *La Orden Premostratense en España: el monasterio de Santa María de Aguilar de Campoo (Siglos XI-XV)*. Palencia, 1992; LÓPEZ DE GUEREÑO, M<sup>a</sup> T.: "Los Premostratenses y su arquitectura: historia de un olvido", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, Vol.IV, 1992, pp.75-91 e ID.: *Monasterios medievales premostratenses. Reino de Castilla y León*. T.I, Valladolid, 1997.
- <sup>2</sup> MARTÍ y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1901, pp. 312 y ss.
- <sup>3</sup> Los datos fundamentales de este artículo proceden de ALONSO RUIZ, B.: *Una familia de arquitectos góticos en el Renacimiento español: los Rasines*. Universidad Autónoma de Madrid, Tesis doctoral en microficha, Madrid, 2000, publicada como *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*. Santander, 2003. La reclamación de 1515 se encuentra en A.G.S., C.C., Leg. 149-186, año 1515.
- <sup>4</sup> A.G.S., C.C., Leg. 152-169, s/f.
- <sup>5</sup> Archivo del Monasterio de La Vid, (en adelante A.M.V.), Cod. 2, fol. 314. Manuscrito del siglo XVIII. Dice que siendo abad don Íñigo "se quitaron las armas reales que en el haviu propias de este convento como dize el maestro León testigo de vista de algunas de ellas en los despojos de las maderas antiguas y solo quedo un castillo que las dava a entender en un cruzero de una nave que de la yglesia se ha derriuido".
- <sup>6</sup> Sobre el obispo: CARRÚN GONZÁLEZ, L.: *Historia documentada del convento Domus Dei de La Aguilera*. Madrid, 1930, pp.387-392; FLÓREZ, E.: *España Sagrada*, Madrid, 1771, T.XXVI, pp. 419-424; LOPERRÁEZ CORVALÁN, J.: *Descripción histórica del Obispado de Osmá. Con el catálogo de preladados*. Madrid, 1788, t.2, pp.189 y ss.; MENDOZA, J.A.: "El Cardenal Don Íñigo López de Mendoza y el Monasterio de La Vid", en *Archivo Agustiniano*, n° 46, 1950, pp. 67-88; VALLEJO, J.J.: "D. Íñigo López de Mendoza, abad comendatario del monasterio", en *Cor Unum*, 1979, n°195-196, pp. 60-65.
- <sup>7</sup> Su tío, el condestable don Íñigo Fernández de Velasco, lo favoreció siempre que pudo; de hecho, se conservan cartas dirigidas al rey en plena Guerra de las Comunidades en que don Íñigo escribe: "supe como el obispo de Jaen es fallecido y pues esto se ha de proveer a persona natural destos vuestros reynos acuerdese V.M. que teneyes prometido a don Íñigo de mendoça mi sobrino el primer obispado que en estos vuestros reynos vacare. Suplico a V.M. le haga merced de lo proveer del dicho obispado porque demas de cumplir VM con el lo que le tiene prometido lo merecen los servicios del conde de Miranda su hermano y suyos yo rescibire tanta merced en que provea V.M. del dicho Obispado a don Íñigo como si me lo diese para hijo propio mio que a don Íñigo por tal le tengo...". Esto ocurría en 1520 y su sobrino no será nombrado obispo de Coria hasta 1523. (Carta al rey del 14 de noviembre de 1520, Cit. DANVILLA y COLLADO, M.: *Memorial histórico español. Historia crítica y documentada de las Comunidades de Castilla*. T.II, Madrid, 1898, pp.492-500).
- <sup>8</sup> Se le cita en la relación de caballeros seglares que acompañaron al Emperador en la Jornada de Italia, partiendo del puerto de Barcelona en las naves de Andrea Doria el 28 de julio de 1529 rumbo a Génova. En esta ocasión se le cita como Conde de Saldaña. (SANDOVAL, Fray Prudencio de: *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Biblioteca de Autores Españoles, T.LXXXI, Madrid, 1955, p.358).
- <sup>9</sup> Las obras en el monasterio de La Aguilera (para donde legaba 400.000 maravedíes) en parte fueron llevadas a cabo por sus descendientes: don Juan DE ZÚÑIGA (Virrey de Nápoles), en 1593 se encargo de la reconstrucción de la "Capilla de la Gloria, de Todos los Santos o de las Reliquias", ya que la anterior había sido destruida en un incendio en 1589. Para el hospital fundado en Coria el obispo dejó 2.000 ducados más 10.000 de sustento. Fue construido extramuros de la ciudad y reconstruido en el siglo XVII. Sólo se conserva de la fundación original su fachada principal con los escudos de su apellido (NAVARRENO MATEOS, A.: *Arquitectura y urbanismo de Coria (siglos XVI-XIX)*. Cáceres, 1992, pp. 138-142). Sobre el Colegio de San Nicolás véase ROKISKI LAZARO, M.L.: "Juan de Rasines tracista del Convento de Santa Clara de Briviesca y del Colegio de San Nicolás en Burgos", en *BSAA*, LXII, 1996, pp.317-320 y ALONSO RUIZ, B.: *Una familia...*, T.I, pp. 480 y ss.
- <sup>10</sup> En octubre de 1521, durante la Guerra de las Comunidades, se ocupó en preparar la ciudad de Pamplona para su defensa, y de una carta dirigida al monarca se desprende que ya ocupaba dicho cargo ("...de que entrado yo en este cargo fuese mi principio derrocar iglesias y monesterios...". Cit. DANVILLA y COLLADO, M.: *Memorial histórico español...*, T.IV, p.595). Fray Prudencio de Sandoval (T.I, p.467) también fecha el cargo en 1521. Sobre dicho cargo véase SALCEDO IZU, J.J.: *El Consejo Real de Navarra en el siglo XVI*. Pamplona, 1964.
- <sup>11</sup> El famoso Palacio de Peñaranda de Duero continúa siendo un misterio para los historiadores del arte ya que no existen referencias documentales que permitan aventurar de manera fiable su autoría y fecha de construcción. Sobre el primer problema, su arquitecto, Lampérez atribuye la obra a Francisco DE COLONIA; Ibáñez Pérez habla de Bigarny en relación con la fachada y Del Río le atribuye todo el conjunto basándose en que el escultor mantenía un taller abierto en dicho lugar, mientras Mariás vincula parte del proyecto del palacio con Luis de Vega. La datación cronológica también resulta problemática ya que según la inscripción de su fachada fue construida por el III Conde, muerto en 1536, aunque el patio nos habla de una fecha más avanzada de la centuria. Sobre esta obra puede consultarse: CADINANOS BARDECI, I.: "Peñaranda de Duero: Notas de Historia y arte", *Biblioteca*, n°8, 1993, pp.111-131; CARAZO, E.: "El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero", en *Academia*, 1997, n° 85, pp. 505-541; IBÁÑEZ PÉREZ, A.C.: "Arquitectura del siglo XVI en Burgos", en *Historia de Burgos. Edad Moderna*. Burgos, 1993; LAMPÉREZ y ROMEA, V.: "El Palacio de los Condes de Miranda, en Peñaranda de Duero", en *B.S.E.E.*, Madrid, XX, 1912, pp. 146-151; ID.: *Los palacios españoles de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1913; ID.: *La arquitectura civil española de los siglos XV y XVI*. 3 vols., Madrid, 1922; ID.: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y los monumentos*. 3 tomos, Madrid, 1930; MARIAS, F.: "La obra renacentista del claustro de los Caballeros en Santa María la Real de Huerta", en BANGO TORVISO, I. (Dir.): *Monjes y monasterios. El Cister en el medioevo de Castilla y León*. Valladolid, 1998, pp. 291 y ss. y RÍO DE LA HOZ, I. Del: *El escultor Felipe de Bigarny (h.1490-1542)*. Valladolid, 2001, pp. 327 y ss.
- <sup>12</sup> La Colegiata de Santa Ana en Peñaranda de Duero fue comenzada hacia 1540 por Bartolomé de Pierredonda y continuada por Rodrigo Gil de Hontañón. También en Peñaranda fundó la Condesa el Hospital de La Piedad y el Convento de Franciscanas (1528-1558), de los que también se desconoce su tracista. La fuente documental se debe a IBÁÑEZ PÉREZ, A.C.: "Rodrigo Gil de Hontañón y la iglesia colegial de Peñaranda de Duero (Burgos)", en *B.S.A.A.*, TIV, 1989, pp. 399-401. Casaseca ya se había inclinado por Rodrigo GIL (CASASECA CASASECA, A.: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia-1577)*. Salamanca, 1988, p. 319). Algunos autores lo continúan atribuyendo erróneamente a Pedro DE Rasines (XIMENO, J.: *Peñaranda de Duero*. Edic. Lancia. León, 1992, p.15).

- <sup>13</sup> BATAILLÓN, M.: *Erasmus y España*. Madrid, 1979, pp.330-331.
- <sup>14</sup> A.M.V., Cod. 2, fols. 314 y 320.
- <sup>15</sup> A.M.V., Cod. 14 bis. *Crónica de la orden Premostratense por Fray Bernardo de León*. Libro V.
- <sup>16</sup> LOPERRÁEZ CORVALÁN, J.: *Descripción histórica del Obispado de Osma*. Madrid, 1788, t.2, p.191. La intervención de don Íñigo en el claustro bajo, además de la capilla, es la única probable de cuantas indica el cronista. ZAPARAÍN YÁÑEZ recoge que el claustro actual arranca del siglo XVI cuando sustituyó a uno medieval y en el siglo XVIII se levantó su segundo piso. Los dormitorios, sin embargo, fueron contratados en 1607 y su ejecución se dilató mucho en el tiempo (ZAPARAÍN YÁÑEZ, M<sup>a</sup> J.: *El monasterio de Santa María de La Vid. Arte y cultura*. Madrid, 1994, pp. 97 y ss.). El 14 de enero de 1532 el papa Clemente VIII expide una bula a petición de don Íñigo concediendo indulgencia plenaria a todo aquel que visite el monasterio en víspera de la Natividad de Nuestra Señora "dejando allí limosna para la reparación de algunos edificios del monasterio y para la construcción de un puente sobre el Duero". (Cit. *Índice de los Documentos procedentes de los monasterios y conventos suprimidos que se conservan en el Archivo de la Real Academia de la Historia*. Sección Primera. Castilla y León, Tomo I. Monasterios de Nuestra Señora de la Vid y San Millán de la Cogolla. Madrid, 1861, p.104). El puente se construyó de nueva planta en 1600 (ARAMBURU-ZABALA, M.A.: *La arquitectura de puentes en Castilla y León, 1575-1650*. Valladolid, 1992, p.124).
- <sup>17</sup> Testamento de don Íñigo López de Mendoza. Archivo de la Catedral de Burgos, (en adelante A.C.B.), Leg. 55. Otra copia en A.M.V., cod. 2, fol. 314 vto.
- <sup>18</sup> Se trata de don Juan de Zúñiga y Avellaneda, personaje muy cercano al monarca ya que había acompañado al príncipe Carlos desde 1511 como su camarero. Fue Caballero del Toisón de Oro en 1519 y en 1524 el rey le nombró capitán de su guardia personal. Fue además Comendador Mayor de Castilla. Su carrera en la corte culminaría al ser nombrado Ayo del príncipe Felipe en 1535. Estaba casado con Estefanía de Requesens. Pedro Girón le cita como hermano del obispo y del Conde, aunque don Íñigo nunca se refirió a él como tal (GIRÓN, Pedro: *Crónica del Emperador Carlos V*. Madrid, 1964, p. 57). Por su parte, Diego de Avellaneda fue miembro del Consejo Real, Presidente de la Chancillería de Granada y cliente del taller de Bigarny a quien encarga su sepulcro.
- <sup>19</sup> En su testamento, otorgado en Torrijos en 10 de enero de 1533 y con codicilo de junio de 1536, declaraba: "Yten mandamos y declaramos que se acave la obra y hedificio de la Capilla de Nuestra Señora de La Vid, donde estan nuestros antezesores enterrados y lo emos de estar nosotros, hasta en quantia de cinco mill ducados poco mas o menos de nuestra parte y mitad; porque la otra mitad a de pagar y cumplir el Señor Cardenal D. Yñigo Lopez nuestro hermano". A.M.V., Cod.2, fol.315 vto.
- <sup>20</sup> CADIÑANOS BARDECI, I.: "Proceso constructivo del monasterio de La Vid (Burgos)", en *A.E.A.*, 1988, n° 241, p. 24.
- <sup>21</sup> A.M.V., Cod.2. El manuscrito fue redactado entre 1723 y 1738 ya que en fol.314 habla de la iglesia "que ahora se rredifica con sus tres naves", obra que se inicia en esas fechas. En 1861 la documentación estaba ya en la Real Academia de la Historia (*Índice de los Documentos procedentes de los monasterios y conventos suprimidos que se conservan en el Archivo de la Real Academia de la Historia*. Sección Primera. Castilla y León, Tomo I. Monasterios de Nuestra Señora de la Vid y San Millán de la Cogolla. Madrid, 1861) y de allí pasó al Archivo Histórico Nacional, donde hoy se encuentra. En 1879 Fray TIRSO LÓPEZ, de la orden de San Agustín y morador en el monasterio, escribía una nueva historia de la fundación y construcción de la capilla y también recogía la información hasta aquí reseñada, citando únicamente a Pedro de Rasines. LÓPEZ, Fr.T.: "Colegio de Agustinos Calzados de las Misiones de Filipinas, de Santa María de la Vid...", en *La Ilustración Católica*, agosto de 1879, pp.43-45.
- <sup>22</sup> LLAGUNO y AMIROLA, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, 1829 (Ed. Madrid, 1977), T. II, p.19. Dice así: "El maestro Pedro Rasinas, sobrino y discípulo de Sebastián de Oira, el que había trazado la capilla mayor del monasterio de los premostratenses de Nuestra Señora de la Vid, siguió en esta obra el año 1542 por muerte del tío, y edificó los claustros, dormitorios y otras oficinas del convento. También construyó el gran puente de doce ojos que está sobre el Duero cerca del monasterio...". Cervera Vera no aporta ninguna información sobre la documentación que pudo manejar Llaguno (CERVERA VERA, L.: "Fuentes bibliográficas en las "Noticias de los Arquitectos" DE LLAGUNO y CEÁN BERMÚDEZ", en *Academia*, 1979, número 49, pp.33-97).
- <sup>23</sup> El apellido Oria puede ser escrito también Oira. Véase BARRIO LOZA, J.A. y MOYA VALGAÑÓN, J.G.: *Los canteros vizcaínos (1500-1800)*. *Diccionario biográfico*. Bilbao, 1981, pp.244 y 248.
- <sup>24</sup> ACERO, N., 1901, "El monasterio de Nuestra Señora de La Vid", *Revista Contemporánea*, julio-septiembre de 1901, p. 49. También en SENTERRACH, N.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Burgos*. Vol.3. Original manuscrito en depósito en Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia del C.S.I.C. S/F.
- <sup>25</sup> Si Pedro de Rasines fuese sobrino de Oria, éste tendría que ser hermano de Juan de Rasines o de Elvira Viar de Rasines -los padres de Pedro- o estar relacionado con la familia política de Pedro, apellidada SARAVIA. Si existía un Sebastián de Oria no era familia de Pedro de Rasines. Quizá fuese más probable el parentesco si se tratase de Ortiz, como lo escribe Chueca (CHUECA GORTIA, F.: *La arquitectura del siglo XVI*. Col. *Ars Hispaniae*, vol. XI, Madrid, 1953, p.69).
- <sup>26</sup> "El mismo Juan Rasines tomo parte durante 1524 hasta 1547 como consejero de los bocetistas en la iglesia del convento de La Vid". WEISE, G.: *Studien zur Spanische Architektur der Spätgotik*. Reutlingen, Gryphius-Verlag, 1933, p. 24.
- <sup>27</sup> En enero de 1539 Felipe Bigarny le traspasa todas las obras a cargo de su taller de Peñaranda de Duero "...la obra que tengo tomada a mi cargo en Vañares, en la sepultura del obispo de Tuy en Peñaranda e en la obra de la Vid e en Villamuriel...". Añade entre renglones "unas de las dichas obras estan hechas". Cit. RÍO DE LA HOZ, I.: *El escultor Felipe de Bigarny (h.1470-1542)*. Salamanca, 2001, p. 322. Las esculturas de las trompas fueron realizadas entre 1735 y 1738 (ZAPARAÍN YÁÑEZ, M<sup>a</sup> J.: *El monasterio de Santa María de La Vid. Arte y cultura*. Madrid, 1994, p.72).
- <sup>28</sup> Informe en A.H.N., Secc. Clero, Leg. 1390, publicado por GARCÍA CHICO, E.: "Documentos referentes al monasterio de Nuestra Señora de la Vid", en *B.S.A.A.*, 1961, t. XXVII, p. 88. Según Llaguno (p.195) los maestros acudieron a La Vid a revisar los claustros y dormitorios lo que es erróneo ya que en el informe sólo se habla de la obra de la capilla mayor. También señala Llaguno que a partir de este momento se hizo cargo de la obra Pedro de Rasines quien "edificó los claustros, dormitorios y otros edificios del convento", así como el puente. De nuevo se trata de una afirmación errónea de LOPERRÁEZ (véase nota 16).
- <sup>29</sup> A.C.B. Peticiones originales, n°3 (1537-1564), s/f.
- <sup>30</sup> Todo el cuerpo de naves de la iglesia se reedificó a partir de 1723 "para hacerla conforme a la capilla". A.M.V., Cod.2, fol.314.
- <sup>31</sup> La escritura de patronato recoge "que es todo lo que esta de la reja a dentro hasta el altar". A.H.N., Secc. Clero, Leg. 1390.



- <sup>32</sup> En 1539 Diego de Carranza, un testigo en el pleito por la obra de la Capilla de los Cepeda en el Monasterio de San Francisco de Zamora, declaraba que también había actuado de testigo de parte de los herederos de Juan Gil en otro juicio "con el condestable viejo sobre razón de cierto edificio de un monasterio que había fecho y hedificado dicho Juan Gil su suegro" en Briviesca. MARTÍ y MONSÓ, J.: "Pleitos de artistas basados en los documentos existentes en el Archivo de la real Chancillería de Valladolid. la Capilla del deán Cepeda en el monasterio de San Francisco de Zamora", en *B.S.C.E.*, II, 1905-1906, pp. 18 y ss.), e ID.: "Pleitos de artistas", en *B.S.C.E.*, III, 1907-1908, p.138.
- <sup>33</sup> RÍO DE LA HOZ, I.: *El escultor Felipe de Bigarny (h.1470-1542)*. Salamanca, 2001, p.231.
- <sup>34</sup> Camón Aznar se decanta por Bigarny (CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*. Summa Artis, vol. XVII, Madrid, 1959), Azcárate habla de Simón de Colonia (AZCÁRATE, J.M.: *Arte gótico en España*. Madrid, 1996, p.125) y Cadiñanos de Gil de Hontañón y Rasines "ya que es probable que el primero sea el autor de las trazas y el segundo del acabado final". (CADIÑANOS BARDECI, I.: *Frías y Medina de Pomar (Historia y arte)*. Burgos, 1978, p.124).
- <sup>35</sup> RÍO DE LA HOZ, I.: *El escultor Felipe de Bigarny (h.1470-1542)*. Salamanca, 2001, p.140.
- <sup>36</sup> GARCÍA, Simón: *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*. (Ed. 1941, p.34, fig.11). De todas las ediciones del manuscrito hemos manejado la publicada por CAMÓN AZNAR en 1941 con la edición de la Universidad de Salamanca; sin embargo, la primera edición completa se publicó en Churrubusco (México) en 1979. La edición más actualizada es la del Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid de 1991, con estudios introductorios a cargo de Bonet Correa y Chanfón Olmos.
- <sup>37</sup> HOAG, J.D.: *Rodrigo Gil de Hontañón*. Madrid, 1985, p. 25.
- <sup>38</sup> De Pierredonda no se conoce obra propia, si bien fue muy considerado en su tiempo, ejerciendo en numerosas ocasiones de informador y tasador (GONZÁLEZ ECHEGARAY, M<sup>a</sup> C., ARAMBURU-ZABALA, M.A.; ALONSO RUIZ, B. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: *Artistas cántabros de la Edad Moderna*. Santander, 1991, p.510). Juan Vizcaíno (vecino de Toledo) era uno de los canteros de confianza de Bigarny, pero no existen datos suficientes para determinar su estilo. Sobre Juan de Vallejo: BASAS FERNÁNDEZ, M.: "Datos y juicios contemporáneos sobre el maestro de cantería Juan de Vallejo y otros artistas de Burgos en el siglo XVI", en *Boletín de la Institución "Fernán González"*, XLV, 1967, pp.491-499 y SEBASTIÁN, S.: "La obra de Juan de Vallejo", en *A.E.A.*, 1960, pp.53-65.
- <sup>39</sup> El estudio más actualizado sobre esta obra en BUSTAMANTE GARCÍA, A.: "El sepulcro del Gran Capitán", en *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXII, 1995, pp. 5-41.
- <sup>40</sup> Se puede encontrar abundante bibliografía sobre el artista burgalés en GÓMEZ-MORENO CALERA, J.M.: "Diego de Siloé y el proyecto de la iglesia de Santiago de Guadix (Granada)" y ZALAMA, M.A.: "Diego DE SILOÉ en Burgos. Irrupción, desarrollo y asimilación del Renacimiento"; ambos en *Actas IX Congreso CEHA. El arte español en épocas de Transición*. T. I, Madrid, 1994, pp. 117-131. También HERNÁNDEZ REDONDO, J.I.: "Diego DE SILOÉ, aprendiz destacado en el taller de Felipe DE BIGARNY", en *Locvs Aménvs*, 5, 2000-2001, pp.101-116.
- <sup>41</sup> La concha o venera como elemento arquitectónico fue utilizada primero en la pintura y escultura, partiendo del mundo florentino del siglo XV (el ejemplo más significativo es, quizá, "La Sacra Conversazione" de Piero de la Francesca), que, a su vez, lo había recuperado como motivo clásico del repertorio de los sarcófagos paleocristianos. SERLIO es el primer tratadista que la introduce como elemento escultórico en su tratado de arquitectura acompañando al orden corintio (Libro IV, Cap.VIII, primera edición en Venecia, 1537). En España se generaliza su uso como elemento escultórico en torno a los años treinta, pasando después a la arquitectura de manos del propio Siloé.
- <sup>42</sup> LEFEVRE, R.: *Villa Madama*. Roma, 1973; RAY, S.: *Raffaello architetto*. Roma, 1974.
- <sup>43</sup> La estancia de Pedro de Rasines en Granada la recoge GÓMEZ MORENO, M.: *Diego Siloé*. Ed. Facsímil, Granada, 1988, p.88, Cit. A.C.Granada, Cuentas de la obra, tomo 1, año 1531.
- <sup>44</sup> MARÍAS data el mausoleo del Obispo Mercado entre 1528 y 1529 ( MARÍAS, F: "El Renacimiento "a la castellana" en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a lo antiguo", en *Ondare*, 17, 1998, p.20).
- <sup>45</sup> El 1 de junio de 1529 Lizarazu se justificaba ante el Obispo por el retraso de la obra "y por mas satisfacer a su reverendísima Señoría se puede informar del señor maese Siloé, por si yo digo lo que cumple a la obra o no". Cit. FORNELLS ANGELATS, M.: *La Universidad de Oñati y el renacimiento*. San Sebastián, 1995, p.61. La obra de cantería fue tasada en 1529 y parece ser que en esta tasación tuvo parte Rodrigo Gil de Hontañón (CASASECA CASASECA, A.: *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*. Salamanca, 1988, pp.236-237).
- <sup>46</sup> ARRÁZOLA, A.: *El renacimiento en Guipúzcoa*. San Sebastián, 1988, p. 607.

# Obras... que hazer para entretenerse. La arquitectura en la cultura nobiliario-cortesana del Siglo de Oro: a propósito del marqués de Velada y Francisco de Mora\*

Santiago Martínez Hernández  
Real Biblioteca. Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XV, 2003

## RESUMEN

*El propósito de este artículo es ofrecer un primer acercamiento a la significación alcanzada por la arquitectura como parte esencial de los usos culturales de la nobleza cortesana española durante los siglos XVI y XVII. El ejemplo que representa el marqués de Velada como caballero virtuoso, que se relaciona con arquitectos como Francisco de Mora y se interesa e interviene en los proyectos que patrocina, permite conocer el valor que esa nobleza otorgó a la práctica arquitectónica. Parte destacada de la aristocracia cortesana incluyó la arquitectura y otros estudios de ciencias dentro de su propio aprendizaje caballeresco haciendo de estos saberes un elemento indispensable de su formación como futuros servidores de la Monarquía Hispánica, al tiempo que los asumieron como aficiones en las que entretenían su valioso tiempo*

## ABSTRACT

*This article focuses on the significance of Architecture in the cultural habits of the Court nobility in the Spanish Golden Age. The Marquis of Velada epitomizes the type of nobleman virtuoso, very fond of architecture, in friendly terms with the king's architects—for instance, with Francisco de Mora—and deeply involved, as an enthusiastic patron, in the interesting cultural projects that might arise.*

*This aristocracy's penchant for architecture shows to what extent the elites of the time appreciated this art and enjoyed its practise. A remarkable number of the noblemen close to the king considered architecture and other scientific studies to be not only an indispensable element of their education and training as courtiers in the service of the Spanish Crown, but also a substantial part of their learning and a source of intellectual pleasure.*

---

*“No me dize VS nada de las obras que piensa hazer para entretenerse y deseo que aya hallado VS algún buen offiçial de quien esté contento que suelen ser malos de hallar y espero que VS se a de hallar muy bien en su casa si le dejan descansar en ella”*

En la primavera de 1604 Gómez Dávila, marqués de Velada, reclamaba, no sin cierta extrañeza, a Pedro de Toledo, marqués de Villafranca, nuevas sobre las “obras” en las que iba a *entretener* el tiempo que una licencia del rey le permitía permanecer en sus estados. Ese entusiasta

interés de Velada por conocer las *obras* que su primo y cuñado pensaba emprender en su casa no era sino la añoranza de una antigua *afición* que ya sólo podía practicar en la distancia debido a sus responsabilidades como mayordomo mayor de Felipe III. La arquitectura aparece en aquel fragmento de carta no como una ciencia sino como una *afición*, como un *entretenimiento* digno de un caballero *virtuoso*. Las obras y las trazas sugieren algo más que una aparente diversión. Quien escribe de tal forma sobre ellas da la medida de la importancia con la que fueron asumidas como parte substancial de la cultura nobiliaria



Adentrarse en la compleja y sabrosa red epistolar nobiliaria es contemplar con asombro las innumerables referencias artísticas que pueblan la correspondencia entre caballeros. Resulta desolador, sin embargo, comprobar el escaso eco que tales testimonios documentales, de primer orden por otra parte, han tenido en los estudios sobre la nobleza. Si la historia del estamento nobiliario es aún una asignatura pendiente para nuestra historiografía, pese a los notables avances logrados en las dos últimas décadas, más lo es en aspectos que lejos de atraer la atención de los historiadores han permanecido ignorados y olvidados en la vorágine de los archivos privados. Ha sido cuestión relativamente reciente el estudio de la nobleza desde fuentes estrictamente documentales, como por ejemplo la mencionada correspondencia particular, que permita tener un conocimiento mucho más cercano y real de la sociabilidad de este estamento privilegiado que el que se ha transmitido a través de una literatura laudatoria o teórica más ideal que cierta. Queda mucha tarea por hacer, desde luego, por ello lo que aquí abordamos no pretende ser sino una breve aproximación, sin mayores pretensiones, a la significación de la arquitectura en la cultura nobiliaria cortesana <sup>1</sup>. Desde nuestra posición como historiador modernista, especializado en la realidad política de la nobleza cortesana del Siglo de Oro, intentaremos abordar esta cuestión teniendo muy presentes nuestras propias limitaciones en el campo de la historiografía del arte. Las referencias a trazas, diseños, dibujos y obras arquitectónicas quedan supeditadas a la argumentación más teórica y no son sino un soporte iconográfico, a nuestro juicio valioso, que testimonia la relevancia de tales elementos en la cultura aristocrática.

El principal propósito que nos convoca en estas páginas no es otro que el de presentar al marqués de Velada (1541-1616) como ejemplo de esa nobleza *virtuosa* que dedicaba parte de su *ocio* a crear, aquélla que veía en la arquitectura un *entretenimiento* digno y elocuente de su propia condición nobiliaria y una virtud más de las que contribuían a configurar su imagen social de patronazgo.

## OBRAS... LEER Y ANDAR AL CAMPO. IMÁGENES DE LO NOBILIARIO EN LA CULTURA CORTESANA

Desde su llegada a la corte del entonces infante don Carlos en 1553, en compañía de sus hermanos menores Fernando y Diego, Gómez Dávila y Toledo había servido sin oficio ni beneficio a la espera de un lugar de privilegio que no parecía llegar nunca, ni tan siquiera cuando en 1561 sucedía a su abuelo Gómez Dávila *el Viejo* como segundo marqués de Velada. Su nueva condición social no llevó pareja un cambio substancial en su situación cortesana más bien al contrario puesto que hubo de

ausentarse en numerosas ocasiones para poner en orden casa y hacienda. No obstante, residió en la corte hasta 1568 cuando la muerte de don Carlos acabó no sólo con sus esperanzas sino con las de los criados del príncipe, una pequeña minoría afortunada encontró acomodo en la Casa de Felipe II. Velada, pese a haber renunciado en varias ocasiones a entrar al servicio del príncipe a invitación de éste por temor a indisponerse con el rey, permaneció en la corte hasta la jornada a Andalucía de 1570. Precisamente obtuvo licencia para regresar antes de que finalizase el viaje y retirarse a sus estados. Por entonces iniciaría un período de exilio voluntario que le alejaría de la corte durante más de una década, años en los que estableció en Velada una pequeña corte rústica.

En su placentero retiro el marqués buscó *entretenen* el tiempo en aficiones que, bien por emulación de lo visto en el entorno regio bien por lo que había contemplado desde niño en las posesiones de sus tíos los duques de Alba, deseaba poner en práctica en su propia casa. Su amigo Juan de Zúñiga le escribía desde Roma, en donde ejercía como embajador de Su Majestad desde comienzos de 1568, confesándole cuánto le envidiaba por haber “podido escoger la vida que más gusto le ha dado, siendo la que más le convenía y más honrada” <sup>2</sup>. Como años después tendría ocasión de aconsejar a su cuñado el marqués de Villafranca, “el de las obras es un gran entretenimiento y mui luçido, y quien junto con esto fuere amigo de leer y de andar al campo pasarálo muy bien en su casa” <sup>3</sup>. Esta sentencia compendia a la perfección el ideal de la vida retirada que muchos nobles, en especial los que se habían aventurado en experiencias cortesanas, desencantados, decepcionados y resentidos por el olvido regio aspiraban a materializar alejados del ambiente palatino. Quienes huían de esa suerte de “melancolía palaciega”, que parecía afectar a los que tenían responsabilidades en la corte, encontraban en el refugio de quintas, cigarrales, casas de campo o villas de recreo lugar para rumiar en secreto su particular desgracia o para escapar por algún tiempo de “los propios destos lugares [que] son fraudes” y en donde “el empellón quita su lugar al benemento para tomarle indigno” <sup>4</sup>. En la *aldea* los nobles asumen su *ocio* dedicados por entero a sus aficiones recreando su propia corte al tiempo que menosprecian la regia <sup>5</sup>, y en ellas hay lugar para las trazas, los jardines, la caza, la lectura y otras manifestaciones artísticas.

El marqués exhibió durante toda su vida un destacado interés por la arquitectura del que son buena muestra los edificios que aún hoy se conservan, en más o menos buen estado, como el palacio y el convento de San Antonio y la ermita de Nuestra Señora de Gracia de la villa de Velada y el palacio y la capilla familiar de la catedral de Ávila. Todos, y otros de los que apenas quedan restos irreconocibles como las *Huertas de Zurra* en



Fig. 1. *Fachada principal del palacio de los marqueses de Velada. Velada (Toledo)*



Fig. 2. *Convento de San Antonio. Velada (Toledo)*



Ávila y la Palma en Velada y la armería del castillo de Villatoro, en mayor o menor medida se deben a un diseño del marqués, todos contaron con trazas de su mano. Esta afición, que mereció más de un elogio entre sus contemporáneos, encontró reflejo impreso en la docena de libros de arquitectura e ingeniería que llegó a poseer. En su biblioteca estaban ejemplares de *L'architettura* de Leon Battista Alberti, *I Quattro libri dell'Architettura* de Andrea Palladio, *Il primo libro d'architettura* de Sebastiano Serlio, *De Architectura* de Vitrubio, *Della transportatione dell'obelisco vaticano et delle fabrique di nostro signore Papa Sixto Quinto* de Domenico Fontana, *Teoría y práctica de fortificación* de Cristóbal de Rojas, *Della fortificatione delle città* de Girolamo Maggi y *Discorsi di Fortificationi* de Carlo Teti. También había lugar para el *Libro de Agricultura* de Gabriel Alonso de Herrera y la *Agricultura de jardines* de Gregorio de los Ríos. Si ya de por sí resulta sorprendente tal calidad de títulos más aún el hallar entre ellos algunos tan refinados y ajenos a las bibliotecas españolas del momento como *Le premier de tome de l'Architecture* de Philibert Delorme o la *Oeuvre de la diversitate de termes, dont on use en Architecture* de Hugues Sambin, obras a las que tendrían acceso arquitectos como Juan de Herrera y Bautista Monegro que conservaron ejemplares de la primera en sus librerías<sup>6</sup>. Comprobada la afición del marqués por la arquitectura es difícil creer que los libros no hubieran sido leídos y releídos hasta la saciedad y consultados para los diseños y trazas. A este respecto sugería Lorenzo Palmireno, en su célebre *El estudioso cortesano* (Valencia, 1573), tomar algunos días de descanso para “ver algún castillo, torre, templo o monasterio que labran. Hazte muy amigo del albañir o maestro de arquitectura, y leyendo a León Baptista Alberti, a Sebastián Serlio, a Philandro, a Daniel Bárbaro sobre Vitruvio, y medidas del Romano, impresso en Toledo, podrás tratar con él”<sup>7</sup>. Por otra parte, estas lecturas arquitectónicas habían alcanzado notoriedad a mediados del siglo XVI siendo algunas de ellas muy celebradas entre nobles y cortesanos como atestigua el hecho de hallar buen número de ediciones en las bibliotecas particulares de muchos de ellos<sup>8</sup>. Junto a obras impresas también demostraron interés por rarezas manuscritas, tratados o recopilaciones de trazas y dibujos. Velada poseía un *cartapacio de diversas composturas de mano*, un *libro de trazas [y] estampas grandes dentro* y una *relación de plantas* entre las que se mencionaban diseños de Francisco de Cuevas y Francisco de Mora.

Resultado innegable que una parte importante de la nobleza, y muy especialmente la cortesana, encontró en la arquitectura, sobre todo en la doméstica, un *entretenimiento* que les permitía construir casas y jardines según criterios propios ocupando así su *ocio* en tareas que comenzaron a valorarse como virtudes, en las que Felipe

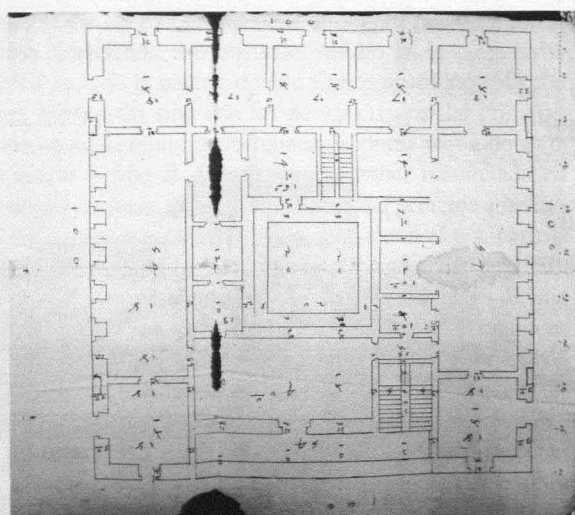


Fig. 3. Traza de la casa de campo del conde de Oropesa. Finales del siglo XVI. Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu.

II fue el principal referente<sup>9</sup>, aunque no siempre. Hubo nobles que continuaron la afición arquitectónica de sus antepasados y se dignaron a recordarla como hizo Pedro Fernández de Velasco, condestable de Castilla y duque de Frías, al referirse a su abuelo, de igual nombre, como “amigo de edificar” evocando como se había hecho “una cassa de aposentamiento en la fortaleza de Villalpando” y se había labrado otra, “la casa de la Vega” como “casa de plaçer”<sup>10</sup>. Otros como el almirante de Castilla, ya en el tardío reinado de Carlos II, se afanaron en labrarse reputación de entendidos en pintura, cultivando un gusto refinado tan celebrado que llegaron a disputarse con los propios artífices la supremacía en esa “teoría del gusto”. Tan distinguido gusto hizo de Gaspar de Cabrera afamado en la corte por la calidad de los cuadros que logró reunir como por la *Huerta* que se había construido y que era refugio de las pesadumbres de gobierno<sup>11</sup>.

Quienes se formaron como caballeros sirviendo en las diferentes casas de los miembros de la Familia Real en las décadas de 1560 y 1570 tuvieron el privilegio de poder asistir a la conclusión de numerosas obras reales, entre las que el monasterio de San Lorenzo de El Escorial destacó sobre las demás. No sería casual que muchos nobles depositaran en asuntos de arquitectura buena parte de sus esperanzas futuras en la corte intentando agradar al monarca discutiendo sobre trazas arquitectónicas. En este sentido recordaba Diego de Córdoba, caballerizo de Felipe II, al duque de Alba cómo muchos caballeros “están con él unos o otros de la cámara, que son los que más asisten y [el conde de] Chinchón el rato que puede, que no pierde ninguno y nunca le falta un resquicio, puerta o una ventana por do entre, que como

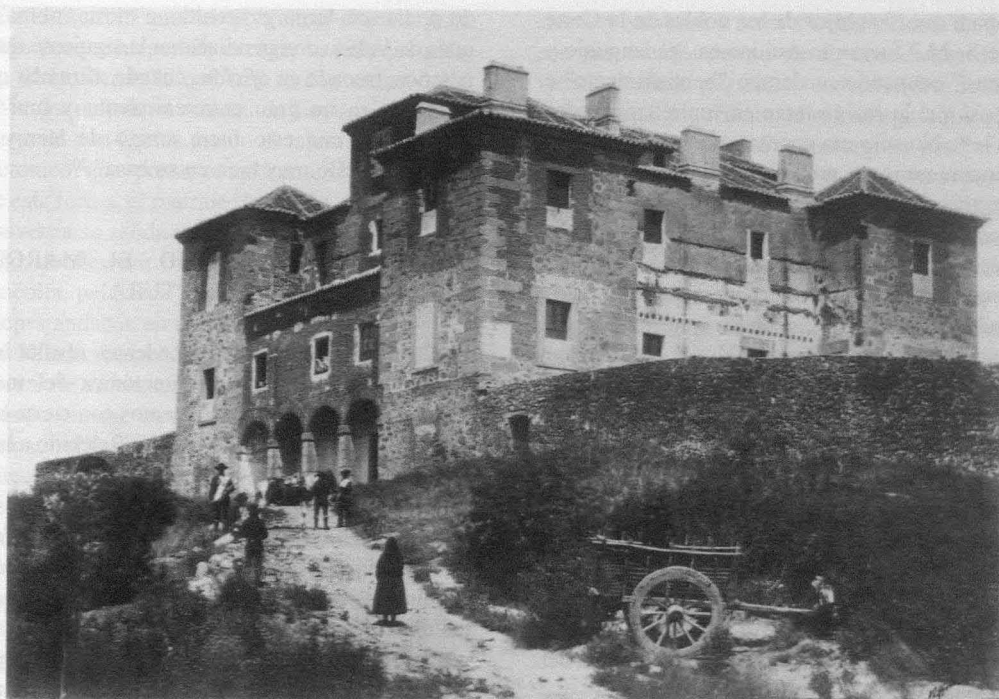


Fig. 4. Palacio del Rosario. Oropesa (Toledo). Fotografía de Charles Clifford. Madrid, Patrimonio Nacional (n° inv° 10192102)

lo más son edificios siempre asiste con [Juan de] Herrera que es el governur”<sup>12</sup>. No fue el único desde luego porque el propio marqués de Velada, a quien reputaban por el cuidado que llevaba “en aconsejar cosas de gusto”, que en el caso de las referidas a Felipe II, según sus palabras, eran la “caza, trazas y jardines”, se jactaba en privado de haber aconsejado al rey sobre la colocación del Cristo de Leoni en el retablo mayor de la basílica de El Escorial, afirmando que tras probar de muchas maneras terminó por situarlo “donde yo dezía... y assí está fixado ya”<sup>13</sup>.

Cierto es que como decía Furio Ceriol, en *El Concejo, i consejeros del Príncipe* (1559), “quando el príncipe es poeta, todos hazemos coplas; quando es músico, todos cantamos y tañemos; quando es guerrero, todos tratamos con armas”<sup>14</sup>. En este sentido la afición arquitectónica del monarca siempre encontró ecos entre sus cortesanos, émulos de cuanto emprendía su señor y que en algunos casos llegó a ser incluso práctica más temprana que la regia. Quienes conformaban la cámara del príncipe don Carlos, aquéllos jóvenes caballeros que se incorporaron a la célebre *Academia* que presidió el duque de Alba, cultivaron, entre otras aficiones, la práctica del dibujo y las trazas. Y algunos de ellos parece que fueron celebrados “trazadores” como el marqués de Poza. De éste último decía Juan de Silva, conde de Portalegre, tras ver su casa,

que era “eçelente” pero que no le sorprendía “porqués tan buen traçador [...] como los passados y assí podemos sus amigos perder el cuydado de estudiar para enseñarle”<sup>15</sup>. Palabras que evidencian un pasado, no muy lejano, en el que estuvieron presentes lecciones de arquitectura, quizá impartidas por alguno de los arquitectos mayores del rey. No resulta descabellado evocar la imagen de una cámara repleta de noveles cortesanos escuchando las lecciones de Juan Bautista de Toledo o cualquiera de los anteriores arquitectos reales a semejanza de lo que acontecía en el vecino reino luso.

Durante la regencia de Catalina de Austria, viuda de Manuel I, se reorganizó el *Liçao dos moços fidalgos* en 1562 para que el joven rey Sebastián pudiera recibir su educación en compañía de otros caballeros de su edad. Hacia 1568 se incorporaron estudios de matemáticas y desde 1572 comenzaron a impartirse lecciones de arquitectura a cargo de António Rodrigues, maestro de las obras del rey. No sería hasta 1582 cuando con la creación de la Academia de Matemáticas se institucionalizara lo que hasta entonces había sido una práctica frecuente pero informal. Desde Lisboa Felipe II decide fundar en Madrid una cátedra a semejanza de la portuguesa designando al cosmógrafo luso João Batista Lavanha como titular de la misma. Sería Juan de Herrera finalmente el encargado de dirigir la nueva Academia, creada entre



otras cosas para que “los hijos de los nobles de la Corte y palacio de S. M.” fueran instruidos en “el lenguaje y trato cortesano” ocupando su tiempo “honradamente” e impidiendo así que lo malgastaran en “entretenimientos derramados”<sup>16</sup>. No sólo era necesario que un caballero tuviera conocimientos de arquitectura suficientes para entender de trazas en todo cuanto emprendiera en su hacienda sino que esta formación científica era una cuestión de trascendencia política por cuanto muchos de esos nobles desempeñarían en el futuro cargos administrativos, diplomáticos y militares para los que los conocimientos matemáticos en general habrían de resultar extremadamente útiles en la planificación y diseño de fortificaciones, en la disposición de los ejércitos o en obras públicas<sup>17</sup>. En este sentido, escribía, con su habitual ironía, el conde de Portalegre, uno de los gobernadores del reino de Portugal, a Cristóbal de Moura, refiriéndole como le gobernaban “architectos y debujantes” y que todos se disputaban su favor, mencionando el caso del ingeniero cremonés Leonardo Torriani que le había reprochado que le hiciera “la guerra por [haber] votado por Juan Bautista Lavaña para ingeniero [general del reino de Portugal]”<sup>18</sup>.

Las matemáticas, como solía denominarse a los estudios de aritmética, álgebra, geometría y arquitectura, fueron pronto signo de distinción entre caballeros y su conocimiento se tornó en virtud reconocida. Así, por ejemplo, era distinguido Vespasiano Gonzaga, de quien una semblanza anónima decía que era amigo de gastar el tiempo en leer libros de matemáticas e historia y que al pertenecer a la Casa de Gonzaga demostraba ser “grandísimo amigo de fábricas”.

Ese tiempo fue para la nobleza un rico don que tan sólo otorgaba el nacimiento, un exclusivo privilegio de caballeros que les permitía, entre otras cosas, y a juicio del conde de Portalegre, excusarse de “visitar” y entretenerse en las “comodidades” que dispensaban “Cassas, Fábricas y Pleytos”<sup>19</sup>. Eran, pues, éstas las “aficiones” en las que se gastaba el tiempo, ocasión en la que estar “ocioso” era una suerte de placer que muchos pretendían y muy pocos podían practicar. Aquellos caballeros que, porque sus obligaciones se lo permitían o los que desencantados de la corte, habían huido a refugiarse en sus quintas y casas de recreo, eran los que podían “entretenerse” en “cassas, fábricas y pleytos”. En este sentido, recordaba el marqués de Velada como, en cierta ocasión, de camino a Portugal, el duque de Alba se había interesado “en qué [se] entretenía”, a lo que aquel le había respondido “que si hubiese provado cuán gran placer era estar ocioso le faltaría tiempo para no hazer nada”. El duque sorprendido, juzgó que “quedaba bien respondido”. Esta anécdota, en apariencia banal, no oculta el convencimiento de que la vida retirada convenía al ánimo derrotado a la vez que permitía dedicar el tiempo, cuan-

do podía ser largo y detenido, a trazar “obras”. El marqués de Velada compendia en la siguiente máxima esa práctica, trocada en *afición*, cuando afirmaba que “el de las obras es un gran entretenimiento y mui lúcido, y quien junto con esto fuere amigo de leer y andar al campo pasarálo muy bien en su casa”<sup>20</sup>.

## ENTRE OCIO Y VIRTUD. EL MARQUÉS DE VELADA Y LA ARQUITECTURA

Con los mencionados precedentes resulta imprescindible referir la *afición* arquitectónica del marqués de Velada, si bien tan solo conocemos con cierta holgura su dedicación con posterioridad a 1570 debido a la ausencia de noticias anteriores.

Desde niño había asistido y contemplado las obras que tanto su abuelo como sus tíos los duques de Alba o incluso Felipe II habían llevado a cabo en sus posesiones, adquiriendo desde entonces no sólo ciertos conocimientos sino, muy probablemente, gran parte de su *afición* posterior. Desde su nacimiento en 1541 había presenciado el embellecimiento de la principal residencia familiar, la casa palacio adquirida por su abuela Teresa Carrillo de Mendoza, enfrente de la catedral de Ávila, que alcanzaría su máximo esplendor hacia 1557 cuando con motivo de la concesión del marquesado de Velada a Gómez Dávila *el Viejo*, su abuelo, se comenzó a edificar un bello patio renacentista de dos galerías superpuestas en las que se tallaron las coronas del nuevo título nobiliario.

Dadas las relaciones familiares con los Alba —la madre del marqués, Juana Enríquez de Toledo era hermana de María Enríquez, esposa del duque Fernando Álvarez de Toledo— a Velada no le fue difícil presenciar las innumerables obras emprendidas por el gran duque en sus señoríos. Las estancias del marqués, su madre y sus hermanos en Alba de Tormes o La Abadía<sup>21</sup> le permitieron no sólo contemplar la arquitectura patrocinada por su tío, sino incluso hacerse cargo de las obras durante las prolongadas ausencias de don Fernando. Así, en septiembre de 1578, desde Alba de Tormes, recomendaba al duque consultar el diseño de las ventanas al arquitecto Juan de Herrera<sup>22</sup>.

Tendría ocasión de poner en práctica su *afición* arquitectónica desde 1561 fecha en que se convirtió en segundo marqués de Velada. Desde entonces sus estancias en la villa de Velada se prolongaron, pues al tiempo que debía poner en orden su nueva hacienda pronto asumió el reto de edificarse una nueva residencia acorde a su rango y posición, puesto que continuaba acudiendo a la corte y lo hacía desde un lugar de privilegio, pese a no tener oficio palatino, por su cercanía al príncipe don Carlos, que siempre pareció demostrarle un gran aprecio. Su retiro pronto dio que hablar a su amigo Juan de Zúñiga, quien

desde Roma le escribió que “es el hombre a quien más envidia tengo porque ha podido escoger la vida que más gusto le ha dado, siendo la que más le convenía y más honrada”<sup>23</sup>. Su definitiva marcha de la corte en 1568 tras la muerte de don Carlos marcó el inicio del proyecto arquitectónico que pensaba aplicar en su villa de Velada. De esta forma, el marqués trocando necesidad en virtud e convertía su salida en placentero retiro, buscado y pretendido, donde vivir con menos gasto y alejado de esa “melancolía palaciega” que parecía alcanzar por igual a quienes andaban en corte.

Allí, en Velada, empeñó su hacienda en trazar una suerte de *corte de aldea*, un refugio de nostalgias cortesanas, al modo en que otros grandes nobles las tenían para mostrar su rechazo a las novedades de la corte regia<sup>24</sup>. Así, parecía emular los consejos que Antonio de Guevara, en su celebrada obra *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, proponía para el *cortesano retraydo* recordando que era “privilegio de Aldea que para todas las cosas aya en ella tiempo, cuando el tiempo es bien repartido... y parece esto ser verdad en que ay tiempo para leer un libro, para rezar en unas horas... para irse a caza a los campos... para pasearse por las heras... para jugar a la ballesta”. Resultaba privilegio de la vida de aldea el “que cada uno goze en ella de sus tierras, de sus casas, y de sus haciendas”<sup>25</sup>. Su amigo Juan de Silva, que también haría corte de la aldea de Condeixa, cerca de la ciudad de Coimbra, resumía en verso, con su acostumbrada ironía, ese gusto por una

*“moderada hacienda, no ganada... [sino] heredada... mesa sin arte, el comer temprano, el vestir floxo, iguales amistades... no buscar grandes cortes ni ciudades, donde se vive con engaño y arte... mas pueblo chico, puesto en buena parte de fértil suelo y cielo bien templado, de gente conversable y que no harte. Estar contento siempre con su estado, dignidad popular no procurarla servir a Dios alegre y descansado, la muerte ni temella ni buscalla”*<sup>26</sup>.

Quizá, el presente recuerdo de sus estancias en la Abadía o en Alba de Tormes -donde los duques de Alba tenían dos importantes residencias rodeadas de jardines, juegos de agua y demás entretenimientos- y en los *Sitios Reales* le llevó a remedar naturaleza y arquitectura semejantes, siempre, no obstante, dentro de sus limitadas posibilidades económicas. En cierto modo también pudo haber estado presente el oscuro presentimiento de que no regresaría a la corte mientras no contara con aliados poderosos, y de ahí su intención, llevada a la práctica en estos años, de dedicar su tiempo a las “obras”, “leer y andar al campo”.

El marqués disponía en Velada de una “casa antigua [...] y delante della un jardín de naranjos y limones y

cidros y zamboos y otros árboles y flores de mucha fruta con sus fuentes dentro de él, abundantes de agua que viene encañada por caños como un tiro de ballesta del dicho jardín”, heredada de sus antepasados que la edificaron en el siglo XV. Sin embargo, y pese al bucolismo con que se describe en las *Relaciones topográficas* de Felipe II, resultaba incómoda y pequeña para las nuevas necesidades del marqués y su familia. Gómez Dávila quería trazar una nueva que, al tiempo que permitiera dar una nueva imagen a la Casa, desde 1557, con título marquesal, dispusiera de mayores servicios y espacio para el descanso. Sin destruir la antigua, Velada se labró

*“una casa nueva principal más arriba de la susodicha [...] de piedra labrada de albañilería y cantería y ladrillo y cal y tierra con dos azoteas altas, una hacia oriente y otra hacia poniente, de hermosa vista, de tres suelos y salas baxas y altas y muchos aposentos y buenos, y adelante de la dicha casa, al medio día, está un jardín de naranjos y cidros y zamboos y delante de él un estanque de agua que tiene doçientos pies de largo y de ancho cien pies y tiene de fondo de agua un estado en el qual hay peces y tencas y carpas en cantidad”*<sup>27</sup>.

Las obras parece que iban a buen ritmo en la primavera de 1568 y no debieron prolongarse mucho cuando ya en las *Relaciones Topográficas* de 1578 se menciona el palacio concluido. De nuevo, el testimonio de Juan de Zúñiga nos saca de dudas, al escribir a Velada, a finales de marzo de 1568, que “entretanto V.S. labre su casa y su jardín, deme muy particular cuenta de en lo que anda la traza”<sup>28</sup>.

La nueva casa fue diseñada por el propio marqués y no parece que acudiera a arquitecto alguno, a juzgar por el comentario de Zúñiga, aunque pudo haber contado con la opinión de los que conocía para resolver algunas cuestiones. Sabemos que el “cercado [...] arrimado al palacio nuevo”, construido con “paredes de piedra seca”, se hizo siguiendo las trazas del aparejador Francisco de Cuevas, uno de los colaboradores de Francisco de Mora. Sin embargo, a tenor de los escasos testimonios conservados, algunos de ellos muy valiosos, parece haber sido empeño de Velada diseñar personalmente la que iba a ser su nueva residencia, una casa surgida de su propia iniciativa y construida según sus criterios, en buena medida herederos de lecturas, consultas y de lo que había tenido ocasión de contemplar en otros lugares. El hecho de presentarse a sí mismo como caballero trazador no era una cuestión banal por cuanto esa habilidad era reconocida como algo innato, que no se aprendía, diferenciándose de esta manera de los que, como los arquitectos, comenzaban su aprendizaje en academias o por la experiencia que les brindaban los veteranos. La arquitectura, como la



matemática o la astronomía, formaban parte de su *habitus* cultural aunque muy pocos nobles se destacaran en ellas. El marqués aparece así como prototipo del caballero *virtuoso*<sup>29</sup> que invierte su preciado tiempo personal en beneficio de inquietudes artísticas e intelectuales<sup>30</sup>. Su gusto y su *afición*, virtudes que dependían exclusivamente de sus manos, eran personales y no estaban sometidas a opinión alguna, sino que eran un don natural que concedía el nacimiento<sup>31</sup>.

La minuciosidad empleada por el marqués en trazar hasta los más mínimos detalles de su casa expresa con claridad la dedicación y el interés que demostraría en todas sus obras. Esta situación exasperaba a más de uno quien como Juan de Zúñiga se lamentaba, desde su embajada romana, de que se demorase tanto en escribirle a causa de

*“estorbarse un rato de poner el aljaba a punto para ir a caza o por trazar de cuántos pies ha de tener la cocina de Velada”*<sup>32</sup>.

Sería aventurado asimilar el nuevo palacio a una casa de campo a una quinta de recreo, pues Velada era la cabeza de sus estados y, por lo tanto, el edificio debía reflejar cierta imagen de magnificencia como símbolo del poder del señor. Sin embargo, esa función ya la venía representando el palacio que poseían desde antiguo en la ciudad de Ávila, frontero a la residencia episcopal y a la propia seo. Puesto que tampoco dispondría el marqués ni entonces ni en el futuro de casa propia en Madrid, el palacio de Velada quedó, en cierto modo, como lugar de descanso de los marqueses, refugio al que regresaría Gómez Dávila en las pocas ocasiones que le permitieron sus ulteriores responsabilidades palatinas y de gobierno. No fue, desde luego, una excepción puesto que la mayor parte de la aristocracia residiría de forma permanente en la corte marginando paulatinamente sus casas y palacios provinciales y rurales, que, en la mayoría de los casos, significaban enormes gastos inasumibles cuando resultaba tan oneroso vivir en Madrid.

Si bien el marqués pudo haber elegido residir en Ávila, una ciudad todavía importante en la segunda mitad del siglo XVI, en donde disfrutaba de una gran consideración social, aparte de notable influencia política, prefirió hacerlo en Velada, una villa pequeña, de escasa relevancia, pero con un clima benigno, abundante agua, caza y pastos. Esta zona geográfica, relativamente próxima a la corte y que lindaba con el camino de Portugal, situada entre Oropesa, Talavera de la Reina y Arenas de San Pedro, en las proximidades de la Sierra de Gredos, fue lugar de numerosas *quintas*, casas de campo y cazaderos, como la *Bobadilla* y el *Rosario* que pertenecían a los condes de Oropesa. Pronto se hicieron afamadas las casas de campo de estos lugares “donde dizen

ay toda la recreación que es posible hallarse para vida de aldea” como referían al duque de Villahermosa en 1567<sup>33</sup>.

El empeño del marqués fue, pues, trazarse una casa a su gusto, sin mayores pretensiones artísticas, una residencia cómoda y funcional, edificada con modestos materiales y cuya belleza residía en su simpleza y en su relación armónica con la naturaleza que la rodeaba, original en su mayoría, y procurada y diseñada a través de fuentes, estanques, encauzamientos de arroyos, jardines, zonas arboladas y plantaciones (Fig. 1). Más que palacio fue *quinta* o casa de recreo<sup>34</sup>, siguiendo en esto el estilo adoptado por parte de la nobleza castellana de mediados del siglo XVI, exportado, en buena medida, de Italia por los grandes señores que habían viajado por aquellas tierras sirviendo en el ejército, en virreinos o embajadas, como el caso del duque de Alba o el marqués de Santa Cruz<sup>35</sup>. El diseño de estas casas solía ser sencillo dando prioridad a la comodidad sobre la calidad arquitectónica o artística. El modelo de casa que Velada se construyó repite en su estructura, pese a estar incompleta, modelos similares a los de otras residencias rústicas como el palacio del *Rosario* del conde de Oropesa (Fig. 3 y 4) – construido a finales del siglo XVI<sup>36</sup>– incluso el de la *Abadía* de los duques de Alba; más refinado parecía, sin embargo, *El Bosque* de los duques de Béjar, aunque obedecía a similares esquemas<sup>37</sup>.

Imágenes no se han conservado de la casa y jardines aunque, salvando las distancias, encuentran notable semejanza con la *Villa L'Ambrogiana* (Empoli) en la Toscana, pintada, junto a otras por Giusto Utens para los lunetos de la *Villa de Artimino* entre 1598 y 1599. También existieron analogías arquitectónicas evidentes con la desaparecida *quinta* que se construyó el embajador imperial Hans Khevenhüller, en Arganda del Rey<sup>38</sup> y que, como asegura el marqués de Velada a su cuñado el Marqués de Villafranca en 1599, fue diseñada por el arquitecto Patricio Cajés<sup>39</sup>, a quien sobradamente conocía Dávila puesto que había sido maestro de dibujo del príncipe y a él había dedicado la traducción del tratado de arquitectura de Vignola.

Juntamente con la casa –cuyo gasto alcanzó la cifra de 11.000 ducados, muy elevada si se compara con los ingresos anuales de su hacienda– se procuró el marqués jardines, huertas, plantaciones de árboles frutales y huertas. Al margen de su valor ornamental, la fruta recogida era vendida o servía con frecuencia de obsequio a amigos y familiares. Se han conservado instrucciones detalladas remitidas por el marqués a su mayordomo dándole cuenta de los cuidados que requerían los frutales y preocupándose de su estado. Igual ocurría con las flores cultivadas que además intercambiaba con amigos y parientes. Su primo el conde de Oropesa le enviaba a menudo algunas de su casa de campo del *Rosario*:

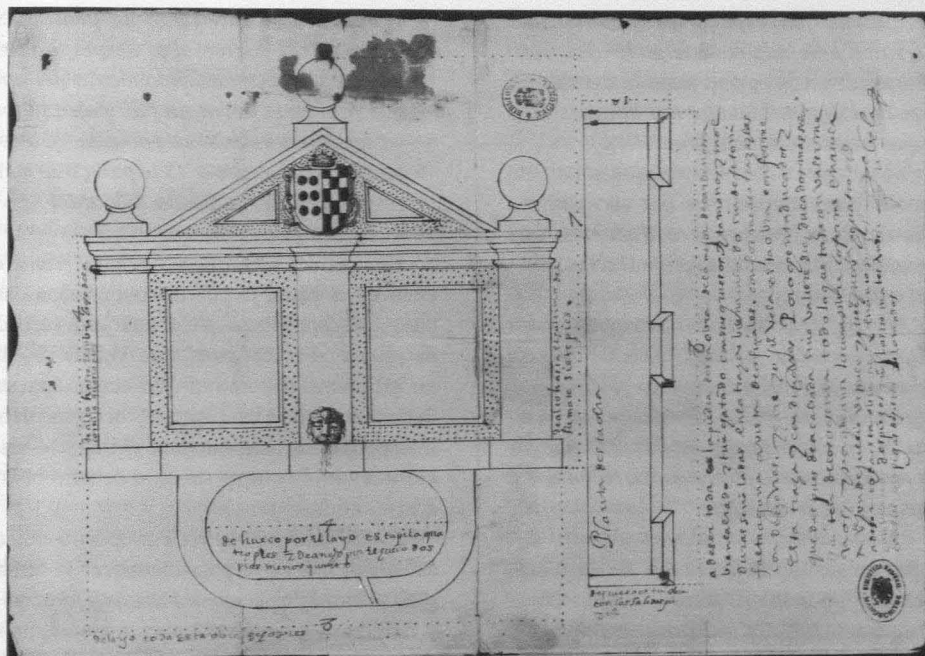


Fig. 5. Juan Vela. Proyecto de una fuente para los marqueses de Velada. Finales del siglo XVI. Madrid, Biblioteca Nacional.

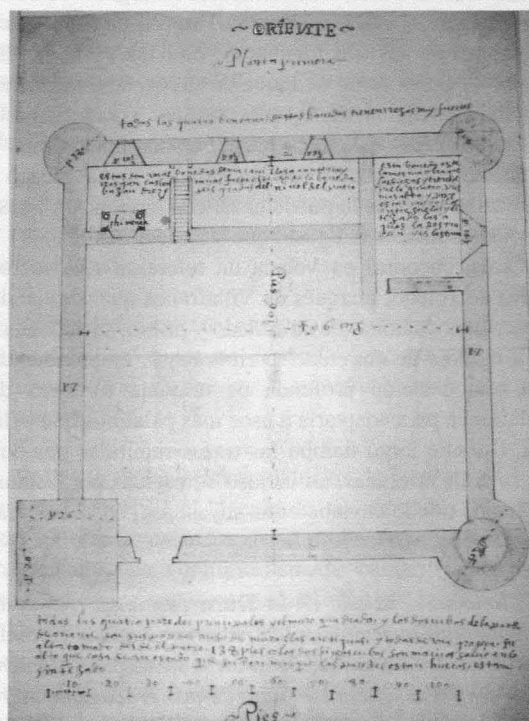


Fig. 6. Planta primera del castillo de Villatoro (Ávila). 1628. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan

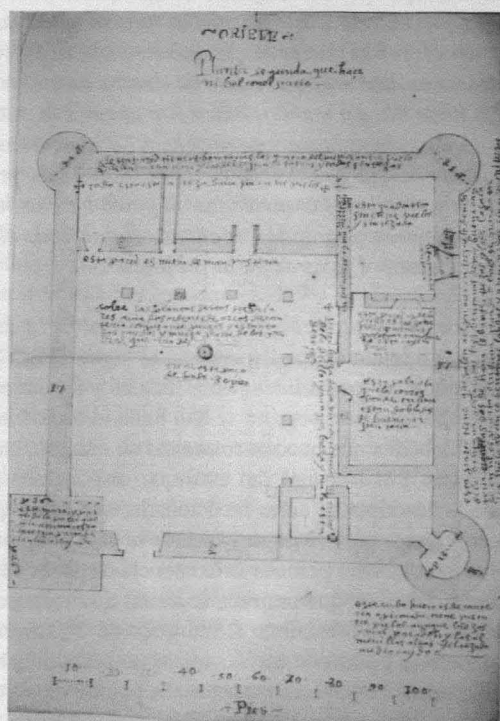


Fig. 7. Planta segunda del castillo de Villatoro (Ávila). 1628. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan



*“Las flores que de los espaciosos jardines del Rosario se llevaron a Velada me huelgo le ayan contentado a VS aunque en la misma mata le agradarán mucho más porque naçen algunas tan juntas y bien compuestas que parece todo una flor”* <sup>40</sup>.

Similares gustos y preocupaciones por sus jardines tuvo el marqués de Poza, celebrado *trazador*, al que recomendaba Juan de Silva, estando Felipe II a las puertas de la muerte, que

*“no baxe VS los ojos a los que les falta tanto de todo y hallarásse en un jardín, mas por no philosophar tanto hablemos en los que VS ha plantado en su casa, de la qual me dizen maravillas y he deseado que VS me embiasse una copia de la planta della. Hágala VS, suplicóselo quando se le acordare”* <sup>41</sup>.

No menos pasión sentía Pedro Laso de la Vega, Conde de los Arcos <sup>42</sup>, por los jardines y huertas de su castillo de Batres cuando le refería al marqués de Velada la alegría que le provocaba acudir a su casa:

*“Diçen quel contento comunicado se acriçienta, así me suçede a mi con VS, quien e querido deçir quel martes supe que començaban a blanquear y solar estas pieças que e hecho nuebas y tube gran tesitacion de ver lo que se haçía que no pude resistirla, púseme en litera y bien aquí en quatro oras con el más lindo día del mundo. Bíneme a apear a la güerta donde estube hasta que anocheçió y aunque muy llena de la oja que se cae de los árboles está muy buena y no faltan las ensaladas, ni peras bergamotas que me tienen guardadas. Mañana, día de Todos los Santos, gastaré la tarde en la [de]hesa”* <sup>43</sup>.

Importante en el diseño del entorno natural de la casa resultaba el tratamiento dispensado al agua (Fig. 5). Sabemos que en los jardines había fuentes y surtidores, según las *Relaciones*, pero no se han hallado otras fuentes documentales que puedan contrastar su número, calidad y traza. Sin embargo del estanque disponemos no sólo de la descripción, antes mencionada, que decía que tenía doscientos pies de largo y cien de ancho, con notable profundidad para permitir la existencia de peces, sino que ahora sabemos que su traza se debió a la mano del marqués. En 1604, escribía al marqués de Villafranca refiriéndole su opinión sobre las trazas que éste le había remitido sobre los jardines que pensaba plantar en la fortaleza de Villafranca del Bierzo. Esta ocasión propició que Velada aconsejara a su primo en función de lo que él mismo había hecho en su casa. Y es en esta ocasión cuando, recomendando edificar un estanque para estructurar el jardín, da cuenta del suyo:

*“El Jardín es muy largo no pudiéndosele dar más ancho, y así parece algo desproporcionado, esto se podría remediar haziendo alcavo del jardín un estanque vajo en la tierra sin fábrica en la forma quel que yo tengo en Velada, que tomase quatro cuadros del jardín o más lo que a VS le pareçiese mejor; y también se podría hazer al medio del jardín”* <sup>44</sup>.

El agua del estanque de Velada “viene encañada por cima de él hacia la puerta donde sale el sol como cien pasos del dicho estanque el cual está cercado de paredes de piedra”. Parece, pues, que Velada diseñó igualmente un programa decorativo que enmarcara su nueva residencia en el que las plantas y el agua fueran elementos indispensables para suavizar el impacto visual del edificio y dotar al entorno de un escenario bello y agradable a los sentidos.

Este último ejemplo, a propósito del diseño de un estanque, nos sirve para reconocer la fama que el marqués alcanzó en asuntos de *trazas* y *jardines* entre amigos y familiares quienes reconocían abiertamente su opinión en esas “cosas de gusto”. Así, los hijos de Juan Pacheco, marqués de Cerralbo, su cuñado, le escribían en 1592 consultándole los pormenores de la construcción de la capilla de San Pedro en la que iba a ser enterrado su padre <sup>45</sup>. Del mismo modo sería Velada el encargado de tratar con el prior del convento de San Esteban de Salamanca el entierro de sus tíos los duques de Alba en la capilla mayor <sup>46</sup>. Otros como el duque de Arcos, se interesaban por los beneficios de la vida rústica, agradeciéndole “infinitas vezes por mandarme entretener en el campo y en quanto pueda hazello con que siempre me favorezco y entretengo más que lo puedo hazer con ninguna otra cosa aunque las tuviese del gusto que VS me desea” <sup>47</sup>.

Quien encontró en Velada un referente valioso fue Pedro de Toledo, marqués de Villafranca que, siguiendo las recomendaciones de su cuñado y primo, se encomendó a la tarea de entretenerse en “obras”, emprendiendo una remodelación profunda de la vieja fortaleza de Villafranca para adaptarla a usos más palatinos que bélicos. Durante largo tiempo las trazas remitidas por don Pedro eran valoradas, en incluso corregidas por Velada, al tiempo que le enviaba otras suyas. Así, en cierta ocasión, le devolvía lo recibido:

*“Todo va señalado en la Traça con unas rrayas de tinta para que se entienda mejor y yo quedo en duda si e entendido la traça o si me a savido dar a entender y no estoy tan confiado de mis Traças que diera ninguna sino fuera mandándomelo VS”*.

Sus recomendaciones sobre la mejor traza para los jardines dejan entrever más pasión y *afición* que conocimientos arquitectónicos:

*“Alcavo del Jardín está una pared torcida y ésta sería necesario que se pusiese en cuadrado y que no tuviese esconçe aunque ésto sea perdiendo un poco del Jardín...”*

*En lo de la traça del jardín que VS me enbió no dixe mi parecer porque cómo no e visto el sitio no le entendía bien. Con ésta carta última de VS lo e entendido mejor y no pudiendo estenderse el lienço de la parte norte de la plaça por el Barranco que VS dize que ay no se puede poner mejor la plaça de la casa que en la forma que viene. Es bien en verdad que quedaría más proporcionada si se recogiese el lienço de Mediodía de la plaça y se arrimase cave el cubo de la casa en la forma que está el lienço del Cierço pero con esto se achicava la plaça que es de mucho inconveniente, pero también se ganava otra cosa y era que la puerta de la plaça que sale a levante, venía a quedar en medio del lienço y frontero de la puerta de la fortaleza, y la Pared del poniente de la huerta se avía de alargar hacia la casa para que quedase en proporción la casa”* <sup>48</sup>.

Los intercambios entre Velada y Villafranca eran antiguos y no escondían la pretendida traslación del modelo establecido en su villa por Gómez Dávila al Bierzo. Ya en 1583 don Pedro había enviado un agente, Juan Pacheco, a Velada para ver *in situ* los azulejos que el marqués había ordenado instalar en palacio y enviar otros similares desde Talavera de la Reina a Villafranca. Por entonces, don Pedro de Toledo ya había ideado crear una casa de campo similar a la de su primo y con el mismo sentido, el retiro apaciguador de una quinta rodeada de jardines, huertas, bosques y abundante caza, en la que poder transcurrir los días disfrutando de los libros:

*“y vos ordenaréis lo que quisiéredes con el cubo [del castillo] después de acabado lleno de libros y el monte lleno de puercos y venados que abéis com-puesto”* <sup>49</sup>.

Respecto de los célebres azulejos de Talavera, Velada ya había requerido el ingenio de sus afamados maestros para adornar las estancias de su nueva casa <sup>50</sup>, entre ellas una pequeña sala u oratorio llamada “camarín de los azulejos” en donde suponemos se retiraba el Marqués a leer en la intimidad y recogimiento que le brindaba aquel reducido espacio en lo alto del palacio y con vistas a la Sierra de Gredos. Igualmente había patrocinado la construcción de una ermita, la de Nuestra Señora de Gracia, que destacaba por sus bellas azulejías. No sabemos con certeza cuáles fueron los artífices tanto de los de palacio como de los de la ermita, si bien es muy probable que hubieran salido del taller del maestro Hernando de Loaysa

<sup>51</sup>, cuando no de manos del flamenco Hans de Vriendt conocido como Juan Flores (+1567) <sup>52</sup>, establecido en Talavera desde que el Rey requiriera su maestría para aderezar sus aposentos de El Pardo y el Alcázar de Madrid <sup>53</sup>.

Los intereses del marqués también alcanzaron a otros proyectos arquitectónicos desarrollados en otros lugares vinculados a su Casa. Así, para embellecer su residencia en la ciudad de Ávila encargó al maestro de cantería Juan Vela la realización de una fuente parietal de un solo caño coronada por tímpano triangular y bolas en los ángulos <sup>54</sup> y del imponente escudo que preside el exterior de la capilla familiar en la catedral abulense. Igualmente se preocupó de dar comienzo a las obras del claustro del convento de San Antonio (Fig. 2) y de recuperar el castillo de Villatoro, señorío incorporado a su Casa en 1607 (Fig. 6 y 7). En este proyecto puso especial empeño puesto que era necesario tomar posesión física de la fortaleza confirmando así a las autoridades locales los poderes del nuevo señor. El castillo, que había pertenecido a los señores de Navamorcuende, era de planta cuadrada, con tres cubos y una torre cuadrada en los ángulos, de dos plantas, con bóvedas “de maravillosa cantería” y “rejas muy fuertes” y “paredes a uso de murallas antiguas”. Las principales dependencias se distribuían a lo largo de dos lados formando una L. Disponía de un patio central porticado sobre siete pilares y “avía dos órdenes de arcos de cantería con sus antepechos”. En el centro un pozo de 30 pies de profundidad. El destino de la fortaleza fue una armería que a modo de sala de linajes, legitimara su imagen como nuevo señor de la villa y los estrechos vínculos familiares que le unían a los antiguos poseedores <sup>55</sup>. Su estructura, de la que apenas queda en la actualidad un maltrecho cubo, la conocemos a través de dos trazas fechadas el 6 de junio de 1628 y conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan entre los papeles administrativos de la Casa de Velada <sup>56</sup>.

En su nuevo señorío también se preocupó por embellecer su iglesia parroquial enviando unas pinturas para la iglesia de Nuestra Señora del Risco y encargando además el dorado del retablo en el que se ensamblarían, a un pintor local <sup>57</sup>. Lo mismo haría en la localidad de Vadillo de la Sierra tras vincularse la villa a su Casa con la adquisición de sus alcabalas <sup>58</sup>.

Estas y otras intervenciones patrocinadas por el marqués, muchas de ellas desgraciadamente perdidas, son un ejemplo elocuente de sus particulares intereses artísticos, en los que se adivina un indudable interés político y social más que estético. Sin embargo, la gran obra a la que dedicaría todos sus esfuerzos en los últimos años de su vida fue la construcción de su capilla familiar, un proyecto de notable envergadura que propició una relación mucho más profunda entre el caballero y el principal arquitecto del momento tras la desaparición de Juan de Herrera. (Fig. 8, 9 y 10)



## FRANCISCO DE MORA Y LA CAPILLA DE LOS VELADA

Resulta indudable que con su incorporación a la corte en 1587, como ayo y mayordomo mayor del príncipe Felipe y de la infanta Isabel Clara Eugenia, Velada no sólo alcanzó gran influencia política sino la posibilidad de tratar a diario con los arquitectos del rey. Desconocemos la naturaleza de sus relaciones con Herrera aunque por el testimonio mencionado anteriormente parece que al menos hubo trato. Sin embargo con Francisco de Mora –a quien consigue aupar al oficio de aposentador de palacio–, y mano derecha de Juan de Herrera en sus últimos años, hubo, a la luz de las cartas inéditas halladas en la Biblioteca Zabálburu, una vinculación personal. Al margen de estos dos maestros, otros arquitectos, de menos renombre pero muy solicitados, aparecen en la correspondencia del marqués lo que implica que conocía su trabajo. No sorprende, entonces, el conocimiento que demuestra cuando requieren su opinión sobre arquitectos de calidad. Así, en 1599, a petición de don Pedro de Toledo, que andaba buscando arquitectos para sus obras, Velada le confirmaba que junto al mencionado Patricio Cajés

*“deseava encaminar a V. S. a otro que se llama Juan Andrea Burago [Virago]; éste tiene harto ingenio, y labró un quarto al conde de Oropesa. No ponen ellos las manos en la obra, sino [que] ordenan lo que se ha de hazer”* <sup>59</sup>.

Más de un lustro después, en 1605, escribía desde Lerma, satisfecho por el estado de las obras de su cuñado que según le había informado Camilo Camiliani era “tan buena como e entendido” <sup>60</sup>. Este ingeniero -hijo de Francesco Camiliani, que trabajó en los jardines de La Abadía y diseñó los jardines toscanos de don Luis de Toledo <sup>61</sup>- y que entonces parecía hacerlo para Villafranca, muy probablemente por mediación de los duques de Alba, era especialista en fortificaciones marítimas de Sicilia y en 1608 se encargaría de arreglar los desperfectos sufridos en el dique de la dehesa de Requena, en el río Jarama, que bañaba el *Real Sitio* de Aranjuez <sup>62</sup>.

Las obras emprendidas por el duque de Lerma en su villa cabeza de señorío y en Ventosilla no sólo tenían muy ocupado a Francisco de Mora sino a otros muchos maestros de obras y aparejadores por lo que resultaba complejo requerir los servicios del arquitecto mayor del rey. El agente Luis Navarro escribía a don Pedro de Toledo en 1604, con cierto pesimismo, sobre las dificultades de hallar buenos oficiales para que sirvieran “en la fábrica del palacio” de Villafranca:

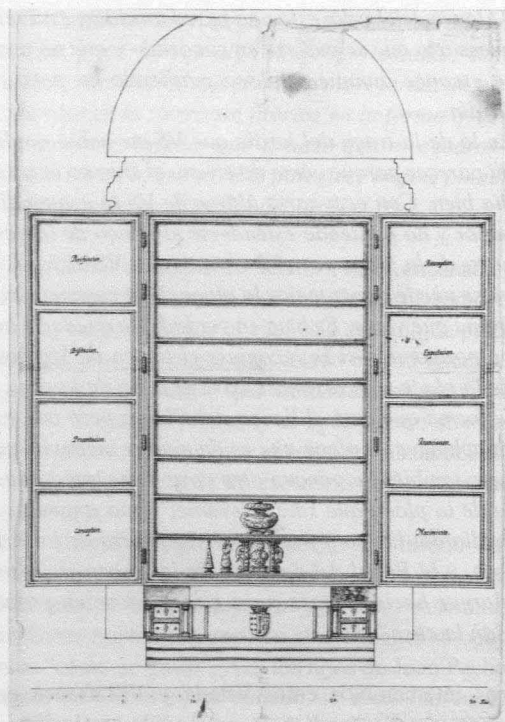


Fig. 8. Dibujo del relicario para la capilla de los Velada. Siglos XVI-XVII. Madrid, Biblioteca Nacional

*“Yo hago diligencia que combiene en buscar los oficiales para que sirban a V.E. en la fábrica del palacio por que Baleriola es mui, Juan González y Francisco Bara, los maestros que yo dixen, están en la Ventosilla, en la fábrica del duque de Lerma, el que va con esta es mui buen maestro y travaja mui bien y ombre onrado, yo le e sacado de la obra de nuestra señora de San Lorente [...]. En la carta de Baleriola, manda V.E. se busquen a Juan Español y a Sebastián de Benéjar. Yo hize la diligencia luego entre maestros y me dixeran que el Juan Español dizen está en la Ventosilla y el otro en Lerma y por ser obras del rei no los dexarán sacar”* <sup>63</sup>.

Velada, merced a su ascendiente sobre Felipe III y a sus buenas relaciones con Mora –que como aposentador mayor del rey estaba a las órdenes del mayordomo mayor- logró sustraerle de Lerma y de las obras reales <sup>64</sup> en varias ocasiones y convocarle para que, al tiempo que verificaba las de la iglesia de San José, visitase las obras que se habían iniciado, con su traza, en el monasterio de Santa Ana <sup>65</sup> y en la catedral de Ávila. Igualmente conseguiría de su mano la traza para la edificación de una nueva fachada y de una galería en el convento franciscano de San Antonio de Velada, esta última destinada a

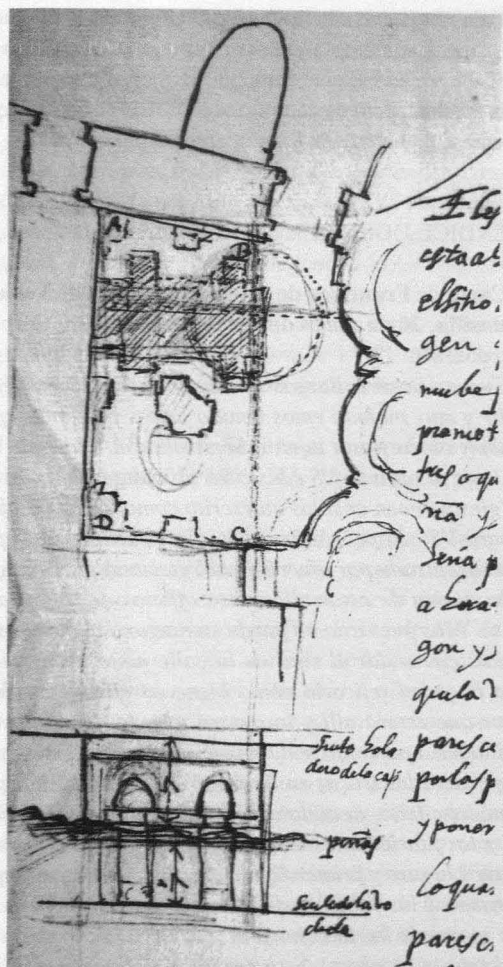


Fig. 9. Proyecto de la capilla de los Velada en la catedral de Ávila, según traza de Francisco de Mora. 1609. Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu.

albergar la biblioteca que el obispo de Sigüenza Sancho Dávila había donado a su hermano el marqués <sup>66</sup>.

Mora había comenzado a trabajar en Ávila a principios de la década de 1590 cuando Felipe II, tras las alteraciones de 1591, ordenó emprender una serie de reparaciones en el alcázar de la ciudad. En 1595, tras autorizarse el derribo de uno de los cubos de la muralla, se iniciaron las obras para edificar la capilla de San Segundo en la cabecera de la catedral, con traza de Mora y a cargo de los maestros de cantería Cristóbal Jiménez y Francisco Martín Peralta <sup>67</sup>. No sería hasta 1602 cuando comenzara Mora a diseñar las trazas de la capilla de los Velada como informaba al marqués su aparejador Francisco de Cuevas <sup>68</sup>. La capilla nueva, que en un principio iba a ser la ampliación de la antigua, donde estaban enterrados los padres y abuelos del marqués, fue promo-

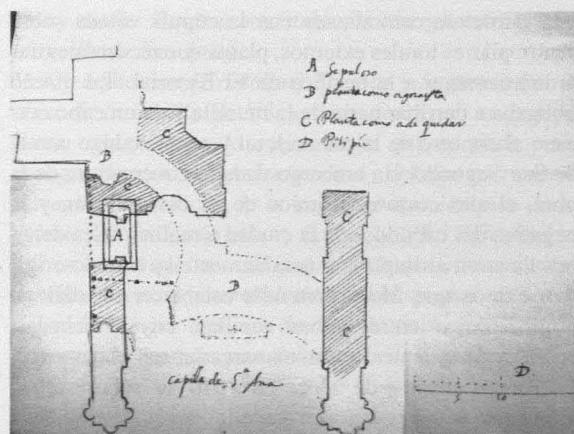


Fig. 10. Planta de la capilla de los Velada en la catedral de Ávila. 1612. Madrid, Biblioteca Francisco de Zabálburu

vida por el hermano de éste, Fernando de Toledo, gentil-hombre de cámara de Felipe III y comendador de la Zarza, quien había dejado en su testamento de 1602 instrucciones y dinero, escasa suma, para su entierro. A pesar de la resistencia inicial del cabildo, vencida con la donación a la catedral del cuerpo de San Vidal, regalo de Clemente VIII a don Fernando, finalmente se autorizaron las obras. Por lo que parece hacia 1603 Mora ya se encontraba preparando las trazas y el modelo, según atestigua la carta escrita al marqués en mayo de aquel año (Fig. 9). Curiosamente no se ha conservado ninguna otra hasta 1609- aunque de fecha desconocida existe una instrucción del marqués que da cuenta de la situación de las trazas <sup>69</sup>- y es entonces cuando el arquitecto con- quense confirma al marqués el estado en el que se encuentran las obras recién iniciadas. La constancia de dos visitas a la ciudad en junio y diciembre permite imaginar otras. Durante las estancias, además de inspeccionar las obras de la iglesia de San José, encontró tiempo para visitar las que dirigía en el monasterio de Santa Ana, donde profesaban dos hijas de Velada, y las de la capilla.

Los maestros a cuyo cargo estuvieron las obras fueron Alonso de Segura, Cristóbal Jiménez y Pedro del Carpio, estos dos últimos supeditados, según parece, al primero, que se habían distinguido trabajando en El Escorial. Es precisamente Segura quien confirma el inicio de las obras en 1609 cuando escribe al marqués que “el cerramiento de la obra con tapias y enpalicada está hecho con sus dos puertas para el servicio de la obra y los cordeles están tirados conforma a la planta y modelo y las çanjas se ban abriendo [...]” <sup>70</sup>.

El modelo arquitectónico imaginado por Mora para la capilla de los Velada, visto el rasguño que figura al margen de la carta de Segura fechada en agosto de 1609, era



una estructura centralizada con la cúpula volada sobre cuatro pilares torales externos, planta que recuerda extraordinariamente a la basílica de El Escorial. Tal diseño obligaba a derribar parte de la muralla y de un cubo cercano al cimorro de la catedral, tal y como se hizo con la de San Segundo, sin embargo dada la envergadura de la obra, el alto coste económico de su construcción y la negativa del cabildo y de la ciudad a realizar tales derribos llevaron a simplificar notablemente su trazado original. Parece que Mora pretendía establecer un diálogo arquitectónico entre ambas capillas, cuyas fachadas, carentes de ornamentación, enmarcarían así el cimorro.

Tras la muerte de Mora en 1610 su sobrino Juan Gómez de Mora se hizo cargo de las obras dando nueva traza y modelo. Sin embargo, y con el fin de soslayar los innumerables inconvenientes derivados de su construcción, entre ellos las discrepancias y enfrentamientos entre Alonso de Segura y Cristóbal Jiménez y las constantes afloraciones de agua que inundaban los cimientos, Velada solicitó un informe a Juan Bautista Monegro que este remitió en 1611 con sus recomendaciones al marqués y a Gómez de Mora<sup>71</sup>. A partir de entonces, la historia de la capilla es tan accidentada como desconocida. Las constantes interrupciones debidas a los gastos que originaba en la hacienda de los marqueses hicieron que su conclusión se postergara hasta finales del siglo XVIII, entonces en manos del arquitecto Juan Antonio Cuerdo.

Al margen de la significación propiamente arquitectónica de la capilla, las cartas que Mora dirige a Velada evidencian el trato directo que de dispensaban ambos, por otra parte comprensible ya que el maestro colaboraba a diario con Velada, al tiempo que permiten conocer el grado de intervención del arquitecto en las obras emprendidas por aquel. Sin embargo, lo que se deriva de la lectura de las mismas es el hecho, en apariencia banal, de que el destinatario directo de las cartas —el marqués y no ningún secretario— comprendía su contenido lo que permite imaginar una comunicación abierta y estrecha entre ambos corresponsales. La implicación del marqués en este y otros proyectos permite evocar la compleja personalidad de un noble inclinado a la arquitectura como *entretenimiento* y como recurso para su proyección política y social.

Con el testimonio del marqués de Velada hemos pretendido acercarnos a una realidad hasta ahora mal conocida y cuyo estudio merece la atención futura de los historiadores modernistas y del arte. Dejando al margen cuestiones estrictamente artísticas, en su sentido más amplio, a lo largo de estas páginas hemos pretendido aportar algunos datos nuevos con los que comprender mejor la importancia adquirida por la arquitectura entre los usos culturales propios de la aristocracia cortesana. Hubo, desde luego, otros muchos nobles, de mayor relevancia histórica incluso, que se destacaron por el patro-

cinio de obras que aún hoy causan admiración —el duque de Lerma, por ejemplo—, sin embargo en pocos, como en Velada, podrían hallarse comentarios y opiniones tan elocuentes al respecto de aquellas significadas *aficiones* que merecieron su atención y su interés permanentes.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

**Carta de Francisco de Mora al marqués de Velada, Ventosilla, 26 de mayo de 1603, BZ, Altamira, Carpeta 194, doc. 90.**

*Cuevas llegó a Burgos al tiempo que yo me quería partir y muy mojado emos benido juntos bisitando aposentos y obras hasta aquí, a Ventosilla; él lo dirá a VS. En lo de la obra de VS e bisto las dificultades que los de la Yglesia ponen así las an escrito como las de palabra y para VS. la peor dificultad es que ni tiene allí aposento ni entrada por afuera de la Yglesia ni puede goçar como quería de estar allí en los offiços de la Semana Santa. Mas pues esto no puede en ninguna manera ser y lo será çierto dar el sitio en la calle junto a la puerta para haçer el relicario como bienen en el Rincón, digo Señor que estará allí y lo querré y en lo de más de la capilla me a parecido le dicho a Cuevas y abrá menester luego haçer las traças en limpio. Y aún sería bien hiçiese modelo dello, de todo dentro y fuera para que VS lo bea y los fabricantes lo entiendan mejor. VS le mande lo uno y lo otro y primero que el modelo saque en limpio las traças y las ynbie desde Toledo a donde estubiere VS y de que se le buelban hará el modelo y hecho dará VS principio a su obra. Ya he acabado con ello aquí en Ventosilla y me buelbo luego a Aguilera, guarde Dios a VS muchos años con salud y goçe con ella todo y sea mill vezes enorabuena el buen suceso del negoçio de VS, que çierto no lo sabía si Cuevas no me lo dijera. Él a trabajado muy bien las traças y bienen bien entendidas. Ventosilla, lunes 26 de mayo de 1603 a las siete de la mañana. Francisco de Mora.*

**Carta de Francisco de Mora al marqués de Velada, Segovia, 24 de junio de 1609, BZ, Altamira, Carpeta 194, doc. 105.**

*Antón Bravo me dio una de VS en que me manda le aposente en la pieça grande del patio atajándola bien. Lo abrá bisto yo desde allá y mejor desde aquí ques mejor y el estava bajo haçer sea el atajo y lo demás que VS manda la pieça es harto buena y fresca y la otra no lo es agora y menos sirviendo dos coçinas debajo.*

*Las señoras monjas de Ávila me dieron dos cartas para VS que ban con estas. Ví las y entré en el convento primero que en la ciudad porque al pasar bí que avía [de] començar la proçesión que haçían del Sacramento y entré a ella y me bieron desde el coro y con decirles*

que sólo yba a ber su obra y no a otra cosa, por [no] cargar a su quenta esta yda, no lo quisieron creer si no que yba por las Descalças. VS juzgará si tienen raçón o no.

Mañana boy al Bosque [de Segovia, Valsain] y dejaré señalado el apposento y bolveré aquí con Sus Alteças. Solís el jardinero lleba ésta, ba a pretender casa en Valladolid, cosa bien justa que se le dé. VS ynterceda por él y hable a don Rodrigo. Guarde nuestro Señor a V<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>., Segovia, día de San Juan 24 de junio 1609. Francisco de Mora

[En el margen izquierdo de la carta aparece la siguiente anotación: de la obra de V<sup>a</sup>. S<sup>a</sup>. ay mucho que decir, no es por carta, yo llebo una memoria]

**Carta de Alonso de Segura al marqués de Velada, Ávila, 1 de agosto de 1609**, BZ, Altamira, Carpeta 194, doc. 100<sup>a</sup>,

El estado en que la obra está [a] primero de agosto es que está ahondado siete pies por ygal en la mitad de el sitio de la capilla como paresçe por la planta de la margen ques lo que muestra el quadrángulo ABCD. Y a nueve pies de hondo, que son más de lo que agora está, nos prometen poder poner este sitio a nivel en la peña firme. Tres o quatro catas que se an hecho y se topa luego con la peña y según su perfil promete bañar todo el sitio, lo qual sería provechoso por que demás de ser perfeto firme nos ahorrará siete pies de fábrica todo a la redonda y el hormigón y sangradera, con solo cabar en la peña los siete pies que la vóbda a de estar más honda hasta su suelo como paresçe en el perfil de la margen y si algún manantial por las peñas se descubriere será fácil de tapar y revocar y poner de suerte que no haga daño.

Lo qual e comunicado con Francisco de Mora y le a parescido bien.

El lunes a tres de agosto yremos a Valdeprados a tomar medidas y sacaremos precisa su planta de los moxones con el balor de los ángulos que entre sí hiçieren con las fuentes y edifiçios y árboles si fueren memorables, nuestro señor [guarde la persona de VS], de Ávila, y de agosto primero de 1609. Alonso de Segura.

[En el margen izquierdo, varios rasguños, uno de ellos con la planta de la capilla].

**Carta de Francisco de Mora al marqués de Velada, Ávila, 5 de diciembre de 1609**, BZ, Altamira, Carpeta 491, doc. 105.

No fue tan dificultosa mi venida aquí por lo que se pensaba del puerto [de Guadarrama], antes le pasé tan bien que con salir de Madrid a las siete y media de la mañana [del] jueves llegué a las Navas antes de dar las seys y [el] viernes [llegué] a las onze de la mañana a Ávila. Fuy a ber la obra de[l monasterio de] Santa Ana y ya está en buen estado el coro y le acabarán dentro de

mes y medio. Es cosa bonísima que abergüença nuestra obrecilla de San Josef.

Oy e ydo con [Cristóbal] Farinas y Segura a ber la obra de la capilla de VS. y tiene dentro en su cuerpo hasta agua. Dimos la mejor traça que se pudo para desaguarle y en lo que tratamos a\_ del dar corriente a las aguas llobediças de la capilla hacia los pies de la yglesia. Allí se están ellas y ban agora. La dificultad es que en los conçiertos está que se ayan de bolver la mitad de ellas hacia la puerta de la çibdad y ansí no puede dejar de bajarse dos pies de aquella parte y que bayan al mercado grande por delante de la capilla de San Segundo.

A don Rodrigo escribo una cosa que a de hacer, escrevir a Valladolid. Supplico a VS. mande ynbiarle una carta y guarde dios nuestro señor a VS y en Ávila 5 de diciembre 1609. Francisco de Mora.

**Parecer de Juan Bautista Monegro sobre la Capilla dirigido al marqués de Velada, 20 de junio de 1611**, IVDJ, Velada, Inventarios, Leg. 24, n<sup>o</sup> 2.

Lo que me parece que se deve advertir si le pareçiere a Su Señoría y a Juan Gómez [de Mora] que los arcos torales se ensançhen un pie o pie y medio según y como parece en la planta donde en el pilar toral va el triángulo porque las dos puertas que están a la entrada sean algo más ançhas y la Capilla tendrá buena proporción y será bien que a los quatro arcos torales se les heçe sus miembros de arquitrave con su moçheta y medio boçel y una faxa u dos como parece en la margen y que el pedestal que viene entre las dos puertas A B se les de a las suelas sólo un quarto de pie de relieve y un dedo más quando mucho porque no salga del buelo de las jambillas y que en el trasdós y respaldo del niçho que sale a la plaça porque por aquella parte va de diferente piedra que por de dentro de la Capilla y combiene que tenga fuerça y si seçhase pase por de dentro lo blanco sería dévil que se a de la misma piedra blanca y que se labre bien de fuera y se guarnezca alrrededor de todo el alto y ançho del niçho y se podrá poner una cruz o letrero o un reloj de sol si es parte que le puede tener, y con estas cosas se queda por de dentro los hornamentos como están traçados, que están muy bien, sólo ay que se vaxa un poco la ymposta de los arcos torales y no haçe ningún daño y si se quisiere dejar en el mismo alto se puede quedar sirviéndose del mismo punto del arco. Los estribos será mejor que vengan a la parte de adentro de la pared porque los pares serán más cortos y la cornisa no subirá tanto y el jarroçado defenderá más las paredes que la madera y el texaroz se podría haçer de menos buelo, esto es lo que me parece, oy de 20 de junio de 1611, Juan Baptista Monnegro.

[En el margen izquierdo figuran dos rasguños de su mano]



## NOTAS

- \* Este artículo debe buena parte de su mérito a las apreciaciones y consejos recibidos de Fernando Bouza y Felipe Pereda que se leyeron el texto y aportaron generosamente innumerables mejoras. Igualmente existe una gran deuda de gratitud con Pedro Feduchi por aproximarnos los secretos de la construcción de la capilla de los Velada. Asimismo hacemos extensible nuestro reconocimiento al patronato de la Biblioteca Francisco de Zabálburu de Madrid, especialmente a su directora doña Mercedes Noviembre y a don Juan Alfonso Martos Azlor y Aragón, Duque de Granada de Ega, por la cortesía y estima dispensada para la reproducción de varios de sus fondos.
- <sup>1</sup> Recientemente Jesús URREA ha llamado la atención sobre el enorme camino que aún queda por recorrer para conocer en profundidad la arquitectura civil nobiliaria, tan sólo estudiada hasta ahora en un puñado de ejemplos representativos, URREA, Jesús (dir.), *Casas y palacios de Castilla y León*, Valladolid, 2002.
- <sup>2</sup> Carta de Juan de Zúñiga al marqués de Velada, Roma, [Roma], 29 de marzo de 1568, *Colección de documentos inéditos para la historia de España* [CODOIN], Madrid, 1890, vol. XCVII, p. 412.
- <sup>3</sup> Carta del marqués de Velada al marqués de Villafranca, Valladolid, 5 de mayor de 1604, Archivo de los Duques de Medina Sidonia [ADMS], *Fondo Villafranca*, Leg. 4.392, sin foliar.
- <sup>4</sup> Carta de fray Juan de Orellana al marqués de Velada, Madrid, 24 de mayor de 1588, *Bibliothèque publique et universitaire de Ginebra* [BPUG], *Fondo Edouard Favre*, vol. XXXVII, fols. 85r-86v.
- <sup>5</sup> BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, "Entre cortesanos y discretos. Cultura nobiliaria y poder en la España de los Austrias", en *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal, 1998, pp. 197-214.
- <sup>6</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "La Librería de Juan de Herrera", Separata del Instituto Diego Velázquez, Madrid, CSIC, 1941, pp. 3-46; MARÍAS, Fernando, "Juan Baustista de Monegro, su biblioteca y "de divina proporcione", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid) n° 53 (segundo semestre 1981) pp. 90-117. Sobre la influencia de L'Orme en Herrera véase también MARÍAS, Fernando, "Sobre un dibujo de Juan de Herrera: de El Escorial a Toledo", en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, Departamento de Arte "Diego Velázquez", 1987, pp. 167-177.
- <sup>7</sup> Citado en MORREALE, Margherita, "Apuntes para la historia del término arquitecto", *Hispanic Review* XXVII, (1959), pp. 123-136.
- <sup>8</sup> Véase BUSTAMANTE, Agustín y MARÍAS, Fernando, "El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo", en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 115-148.
- <sup>9</sup> Véase RODRÍGUEZ C. CEBALLOS, Alfonso, "En torno a Felipe II y la arquitectura", *Real Monasterio-Palacio de El Escorial*, pp. 107-125.
- <sup>10</sup> ALONSO RUIZ, Begoña, "Palacios donde morar y quintas donde holgar de la Casa de Velasco durante el siglo XVI", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza) LXXXIII (2000) pp. 5-34.
- <sup>11</sup> BOUZA ÁLVAREZ, "Entre cortesanos y discretos", p. 207.
- <sup>12</sup> BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, "Ardides del arte. Cultura de corte, acción política y artes visuales en tiempos de Felipe II", en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo del Prado, del 13 de octubre de 1998 al 10 de enero de 1999, Madrid, 1998, pp. 57-81. Un ejemplo, entre muchos, de las "capacidades arquitectónicas" asumidas por Chinchón nos lo da el secretario Antonio Gracián y Dantisco: "[...] me mandó S.M. que comunicase al Conde de Chinchón y a [Juan de] Herrera un ingenio cuyo designio me dio para mostrar a S.M. don Gonzalo Venegas, refrendario del Papa...", ANDRÉS, Gregorio de, "Diurnal de Antonio GRACIÁN, secretario de Felipe II", en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*, Madrid, Imprenta del Real Monasterio, 1962, tomo V, p. 24.
- <sup>13</sup> Carta del marqués de Velada al conde de Benavente, San Lorenzo, 25 de septiembre de 1590, Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, (Toledo) [AHN-NT], *Fondo Duques de Frias*, Caja 25, doc. 44., citado por BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, "Servidumbres de la soberana grandeza. Crítica al rey en la corte de Felipe II", en ALVAR EZQUERRA, Alfredo (coord.), *Imágenes históricas de Felipe II*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2000, pp. 166-167.
- <sup>14</sup> CÁTEDRA, Pedro, *Nobleza y lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio marqués de Astorga*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2002, p. 59.
- <sup>15</sup> Carta de Juan de Silva a Cristóbal de Moura, Lisboa, junio de 1600, Biblioteca Nacional de Madrid [BNM], Ms. 981, fol. 215v
- <sup>16</sup> VICENTE MAROTO, María Isabel, "Juan de Herrera, científico", en *Juan de Herrera, arquitecto real*, catálogo de la exposición celebrada en el Jardín Botánico de Madrid, Madrid, 1997, pp. 158-160. Entre los asistentes a la Academia destacaron, entre otros, el conde de Puñonrostro Francisco Arias Dávila y Bobadilla, el Marqués de Moya Francisco Pacheco, el ex embajador Bernardino DE MENDOZA, Ginés de Rocamora y Cristóbal de Rojas. Sobre la *Academia de Matemáticas* también MAROTO VICENTE, María Isabel y ESTEBAN PIÑEIRO, Mariano, *Aspectos de la ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991; y PEREDA, Felipe, "Un atlas de costas y ciudades iluminado para Felipe IV: la Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos" en PEREDA, Felipe y MARÍAS, Fernando (eds.), *El Atlas del Rey Planeta. La "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reynos" de Pedro Teixeira (1634)*, Hondarribia, Nerea, 2002, pp. 29-48.
- <sup>17</sup> Sobre la importancia del conocimiento de las "artes matemáticas" en la formación de los nobles aconsejaba el licenciado Gaspar GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, en su obra *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, Pedro Madrugal, 1600), dedicada al duque de Lerma, que la "geometría, aritmética y architectura... son necesarias para la disposición de los exércitos, y alcançar la victoria en la guerra, que es su principal fin" y que era "menester que tenga el tal consejero de Estado una general noticia de todas las artes y exercicios que son necesarios para la vida civil, y el estado de la paz, y de la guerra", pp. 32 y 33 respectivamente.
- <sup>18</sup> "He de averiguar de qué se queixa de mí Turriano, porque architectos y debujantes me gobiernan, y no he visto ninguno tan docto, ni tan galante; y escribiendo esto dize mi secretario que le a dicho que le escriven de allá que yo le hago la guerra por que he votado por Juan BAUTISTA LAVAÑA para ingeniero y no me pasa por pensamiento tener a Juan Bautista por hombre que tenga más que la théorica, ni entiendo que se podría fiar dél

- fábrica ninguna sin aventurar a errarla, por no tener la plática. Y a Turriano tenga VS como le tiene en opinión de hombre muy de provecho para servir a un Príncipe aunque fuese çerca”, [Lisboa], 11 de octubre de 1597, BNM, Ms. 6.198, fol. 28r. Torriani fue ingeniero general del reino de Portugal desde 1596 hasta 1628. Fue, además, responsable de llevar a cabo el proyecto de fortificación de las Canarias por orden de Felipe II alarmado por la vulnerabilidad de las islas frente a los constantes ataques piratas.
- 19 Carta de Juan de Silva al marqués de Poza, *ibidem*, Ms. 10.259, fols. 228r-229v.
  - 20 Carta del Marqués de Velada, Valladolid, 28 de mayo de 1604, ADMS, *Villafranca*, Leg. 4.392, [carta 165].
  - 21 Sobre el palacio y jardín de la Abadía puede verse el excelente artículo de NAVASCUÉS PALACIO, Pedro “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (Madrid), vol. V, (1993), pp. 71-90.
  - 22 “No e respondido a VE a la carta que me hizo merced de escrivirme en lo de las ventanas por que hazerlo con el mismo ofiçial que avía de bol-ver a llevar la planta desta casa y me holgado mucho de que VE aya determinado que lo de las ventanas se entretenga hasta que lo vea Herrera por que a my parecer tiene algunas dificultades y con su buen parecer podránse allanar todas”, Carta del Marqués de Velada al Duque de Alba, Alba de Tormes 19 de septiembre de 1578, Archivo de los Duques de Alba [ADA], *Alba*, Caja 54, doc. 212.
  - 23 [Roma], 29 de marzo de 1568, *CODOIN*, XCVII, p. 412.
  - 24 BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, “Servir de lejos. Imágenes y espacios del *cursus honorum* cortesano”, en TAMAMES, Ramón *et alii*, *Europa: proyec-ciones y percepciones históricas*, Octavas jornadas de Estudios históricos organizadas por el Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea de la Universidad de Salamanca, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pp. 71-85.
  - 25 Cito por la edición de Madrid, viuda de Melchor Alegre, 1673.
  - 26 BOUZA ÁLVAREZ, “Servir de lejos”, pp. 82-83.
  - 27 *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II. Reino de Toledo*, Madrid, CSIC, 1963, vol. III, pp. 669-670.
  - 28 Carta de Juan de Zúñiga al marqués de Velada, [Roma], 29 de marzo de 1568, *CODOIN*, XCVII, p. 412.
  - 29 KOENIGSBERGER, H. G., *Politicians and virtuosi. Essays in early modern history*, Londres, 1986.
  - 30 Sobre el uso del tiempo entre cortesanos, véase Fernando BOUZA ÁLVAREZ, “Tiempo y espacio en la corte de Carlos V. Vidas de Palacio”, en José Luis CASTELLANO CASTELLANO y FRANCISCO SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ (coords.), *Carlos V. Europeísmo y Universidad. Población, economía y sociedad*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 47-55. Se holgaba Velada de que su primo el marqués de Villafranca hubiera decidido dedicar su tiempo en trazas y fábricas: “Muy buen entretenimiento tendrá VS en Villafranca con la fábrica de su monesterio y de su casa. A Pedro de Tapia hize avisar de los arquitectos que conocía en Madrid”, San Lorenzo, 19 de octubre de 1599, ADMS, *Villafranca*, Leg. 4.392, [carta n° 110].
  - 31 BOUZA ÁLVAREZ, “Entre cortesanos y discretos”, p. 207.
  - 32 Carta de Juan de Zúñiga al marqués de Velada, 28 de abril de 1568, *CODOIN*, XCVII, pp. 457-458.
  - 33 Carta de Hernando Jiménez al duque de Villahermosa, Salamanca, 9 de febrero de 1567, Archivo de los Duques de Alba [ADA], *Montijo*, 21, cita-do por BOUZA ÁLVAREZ, “Cortes festejantes”, p. 201. Para un mayor conocimiento de las residencias campestres y sus jardines en este período véase VICENTE LLEÓ CAÑAL, “Un contexto perdido. Los jardines de la nobleza”, AÑÓN, Carmen y SANCHO, José Luis (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1998, pp. 223-240.
  - 34 Véase BONET CORREA, Antonio, “La Casa de Campo o Casa de Placer en el siglo XVI en España”, en *A introdução de arte da Renascença na Península Iberica*, Coimbra, Eatur, 1981, pp. 135-145. No he tenido ocasión de consultar dicho artículo.
  - 35 Un aproximación en TOVAR MARTÍN, Virginia, “La casa de campo cortesana española”, en *Reales Sitios* (Madrid) 67 (1981), pp. 37-44.
  - 36 “Mucho me holgaría de acompañar a VS a la visita del Rosario, y aunque haya algunos hierros en la obra por ausencia de su dueño, a buen sigu-ro que es de buena...”, carta del marqués de Velada al conde de Oropesa, 4 de diciembre de 1593, AHN-NT, *Frías*, Caja 24, doc. 118. En la Biblioteca Francisco de Zabálburu parece encontrarse una traza que podría relacionarse con la planta del edificio. El imponente palacio se conser-va en la actualidad en buen estado y uso. Se encuentra en las cercanías del pantano del *Rosario*, en Navalcán, no lejos de Oropesa. El fotógrafo Clifford nos dejó un testimonio gráfico valiosísimo en su instantánea de la entonces finca del duque de Frías.
  - 37 Sigue siendo una asignatura pendiente de la historiografía del arte un estudio riguroso de los modelos y gustos de la arquitectura de recreo espa-ñola de los siglos XVI y XVII, en especial de la nobleza ya que los jardines y palacios reales lo están suficientemente. Algunos estudios se han ocupado de ello como los recientes: *Felipe II. El Rey Íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998; DOMÍNGUEZ GARRIDO, Urbano y MUÑOZ DOMÍNGEZ, José (coords.), *El Bosque de Béjar y las Villas de Recreo en el Renacimiento. Actas de las III Jornadas*, Béjar, Junta de Castilla y León y Diputación de Salamanca, 1999; y también AURORA RABANAL YUS, “Los Jardines del Renacimiento y el Barroco en España”, epílogo de HANSMANN, Wilfried, *Jardines. Del Renacimiento al Barroco*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 327-410.
  - 38 Véase JIMÉNEZ DÍAZ, Pablo, *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, pp. 229-238.
  - 39 La privilegiada posición de Velada en la corte, en especial a partir de 1587, y su destacada afición por la arquitectura le permitió tener contacto con los principales arquitectos españoles del momento. En 1599 el interés del marqués de Villafranca por rehabilitar y transformar su castillo de Villafranca del Bierzo en palacio requería la presencia de arquitectos y artífices de calidad debido a la envergadura de la obra. Pronto Velada se ofreció a recomendarle algunos de los que por entonces estaban disponibles en la corte: “El architecto que yo deseava encaminar a VS se murió. En Madrid tengo noticia de dos, el uno se llama Patriçio [Cajés], y éste a hecho la Casa de Arganda del embajador del Emperador [Khevenhüller]...”, carta del marqués de Velada al marqués de Villafranca, Denia, 2 de agosto de 1599, ADMS, *Villafranca*, Leg. 4.392, [carta n° 107].
  - 40 Carta del conde de Oropesa al marqués de Velada, Oropesa, 30 de agosto de 1609, BPUG, *Favre*, Vol. XXXV, fols. 234r-236r.
  - 41 Carta del conde de Portalegre al marqués de Poza, Lisboa, 31 de octubre de 1598, Real Biblioteca [RB], II/ 2.209, doc. 40.



- 42 Sobre Arcos coleccionista de pintura y códices véase ANDRÉS, Gregorio de, "Los códices que vio Ambrosio DE MORALES en el castillo de Batres en 1572", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid) XXXIII (1993) pp. 267-275; y KAGAN, Richard L., "The Count of Los Arcos as Collector and Patron of El Greco", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.) vol. IV (1992) pp. 151-159.
- 43 BATRES, 31 de octubre de 1612, BZ, *Altamira*, Carpeta 492, doc. 2.
- 44 Carta del marqués de Velada al marqués de Villafranca, Valladolid, 19 de junio de 1604, ADMS, *Villafranca*, Leg. 4.392, [carta nº 166].
- 45 IVDJ, *Velada*, Testamentos, Leg. 5 (caja) [antigua sign. C.8.24] y Leg. 4, nº. 11.
- 46 BZ, *Altamira*, Carpeta 160, doc. 100; también IVDJ, *Velada*, Testamentos, Leg. 5 (caja), sff; y *Colección de documentos inéditos para la historia de España* [CODOLIN], Madrid, 1859, XXXV, pp. 380-388.
- 47 Carta del duque de Arcos al marqués de Velada, Marchena, 13 de diciembre de 1609, BPUG, *Favre*, Vol. XXXV, fols. 165r-166v
- 48 Valladolid, 19 de junio de 1604, ADMS, *Villafranca*, Leg. 4.392, [carta 166].
- 49 "Lo que me mandáis sepa del ofiçal de los açulejos haré con cuydado aunque a lo que entiendo es cosa dificultosa porque pienso se a procurado para Aranjuez y nos a salido con ello [...]": "al pasar por Talavera traté muy de propósito la transmigración de los açulejos a Villafranca y ellos me mostraron las posibilidades que abía y en efecto para asentar la cosa y hacer el horno y las demás ofiçinas de molinos y otras cosas será menester llegar a cozer el primer açulejo más de treçientos ducados y de más de ésto ningún ofiçal sólo sabrá haçer toda la obra sino que nos los haçen en barro y otros los pintan y así abrá de ir un compaña como de comediantes y no puede ser de los buenos ofiçiales porque tiene cada uno una gran máquina a que asistir y así abrían de ir los muy Ruynes y aprendiçe de donde resultará ser la obra muy rruín y mucho más costosa que si fuese buena lo que me pareçe es que pues el mejor ofiçal de Talavera se obliga a ir a ver la pieça y tomar las medidas con seis reales cada día que un ya ésto y después allá podrá ver las comodidades que halla [...]", carta de Juan Pacheco al marqués de Villafranca, Madrid, 17 de febrero de 1584, *ibidem*, Leg. 4.420, sin foliar.
- 50 "La persona que aora tengo en Velada es poco plático de las cosas de Talavera por que no ha mucho tiempo que está en Velada, y así en enbiándome VS aviso de la manera que han de ser los açulejos y si han de ser de historia o de laços lo encargaré en Talavera a algún cavallero de allí para que los haga haçer bien que no faltará allí quien los haga con mucho cuidado y puntualidad y porque no haga falta mi carta embío con ésta una el ofiçal que allí mejor los haçe", carta del marqués de Velada al marqués de Villafranca, Madrid, 22 de enero de 1600, ADMS, *Villafranca*, Leg. 4.392, [carta nº 112].
- 51 MORATINOS GARCÍA, Manuel y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, Olatz, "Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa", *Goya* (Madrid) nº 271-272 (1999) pp. 205-212.
- 52 PLEGUEZUELO, Alfonso, "Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II", *Reales Sitios* (Madrid) nº 146 año XXXVII, (4º trimestre 2000) pp. 15-25.
- 53 GERARD, Veronique, *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Bilbao, Xarait Ediciones, 1984, pp. 101-102.
- 54 Se conserva la traza en la BNM, publicada por MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo, 1541-1631*, Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983-1986.
- 55 Así consta en una instrucción enviada por Velada a uno de sus mayordomos: "Tomadas las quantas de Farinas, pasaréis a Villatoro y tomaréis sus quantas a Fraguas y veréis lo que se a hecho en la lavor de la fortaleza y declararéis la traça que lleváis, el tamaño de las pieças y los sitios de las ventanas y dónde están las puertas", BZ, *Altamira*, Carpeta 493, doc. 188.
- 56 Planta primera, 40x28'5 cm, papel; planta segunda, 41'7x28'8 cm, papel, en IVDJ, *Velada*, Memoriales, Leg. A, nº 11b.
- 57 "En Villatoro veréis las pinturas que envié para Nuestra Señora DEL RISCO y si se va labrando la madera de las molduras y conforme a la traça y sabréis de algún pintor cuánto costará el dorarlas, esto sabréis en Ávila y en todas procuraréis daros la mayor priesa que pudiéredes para bolber aquí [en el margen: "Gil de Bribea, pintor en Ávila, dize, abiendo bisto la traça y tamaño de las molduras, que costará docientos ducados con los frisos estofados y lienço todo oro, lo mismo]", BZ, *Altamira*, Carpeta 493, doc. 188.
- 58 "Vendrá un criado a ber el rremedio del rretablo y si VS es serbido benga presto que sestá aquí el pintor haçiendo otra para Vadillo y está mejor aquí para lo neçesario que fuera, Fraguas al marqués de Velada, Villatoro, 4 de junio de 1609, *ibidem*, Carpeta 501, doc. 110.
- 59 *Vid. supra* nota 39.
- 60 Carta del marqués de Velada al marqués de Villafranca, Lerma, 2 de septiembre de 1605, ADMS, *Villafranca*, Leg. 4.392, [carta 179].
- 61 ZANGHERI, Luigi, "Influencias en Italia del Norte y en Toscana", en ANÓN y SANCHO, *op. cit.*, pp. 120-137.
- 62 ESTELLA, Margarita, "La Venus del Jardín de la Isla de Aranjuez", en *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 71-88.
- 63 Valladolid, 18 de junio de 1604, ADMS, *Villafranca*, Leg. 4.423, sin foliar.
- 64 En 1600 diseñó el claustro del monasterio de San Felipe el Real y el monasterio de Santa Isabel, ambos en Madrid; al año siguiente, y hasta 1606, dedica su tiempo a las obras reales en Valladolid y a las que le encarga Lerma en su villa ducal. Véase CERVERA VERA, Luis, "Apuntes biográfico-familiares del arquitecto Francisco DE MORA (1552-1610)", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid) 59 (1984), p. 175.
- 65 *Borrador de las obras de la celda de mi señora doña Beatriz de Monroy*, Monasterio de Santa Ana, 1593, BZ, *Altamira*, Carpeta 228, doc. 189; V.V.A.A., *Rehabilitación del Real Monasterio de Santa Ana*, Ávila, Junta de Castilla y León, 1991.
- 66 Sobre esto nos ocupamos en "La biblioteca del convento de San Antonio de Padua de Velada (Toledo): origen y fortuna de la *Librería Grande* de los marqueses de Velada", en *Archivo Ibero-Americano* (Madrid) 235 (2000) pp. 35-68.
- 67 CERVERA VERA, Luis, "Las obras y trabajos de Francisco de Mora en Ávila", en *Archivo Español de Arte* (Madrid) 240 (1987), pp. 401-417 y "La capilla de San Segundo en la catedral de Ávila", en *Boletín de la Sociedad Española de Escursiones* (Madrid) LVI (1952), pp. 181-229.
- 68 "Yo voy con la traça de la capilla mirando más modos. Si se ofreciere otro mejor y de lo que me resolbiere daré quenta a V.S.", carta de Francisco de Cuevas al marqués de Velada, Toledo, 15 de junio de 1602, BZ, *Altamira*, Carpeta 194, doc. 81.

<sup>69</sup> “Hablaréis a Cristóval XIMÉNEZ y diréisle de mi parte que os saque la planta del sitio de mi Capilla [en el margen: ya la hizo y embió a Su S<sup>a</sup> en 7 de octubre de 1609] y de todo el sitio que ha dado la ciudad para ella, que venga muy verdadera y puntual de lo que es el sitio, y con su pitipíe, asimismo le mostraréis la traça que lleváis de la capilla para que la coteje con el modelo que está hecho en la yglesia [en el margen izquierdo: ya se lo mostró y hizo otra y embió a Su S<sup>a</sup>] y mire si difieren algo y en qué y lo avise, la misma traça lleva pitipíe por donde se pueda medir y en el relicario bien se hecha de ver que difieren por que en la traça que lleváis es ochavado y en el modelo es cuadrado y en alguna posta de recaudo que venga de Ávila me enviaréis la traça que lleváis y la planta que uviere hecho Cristóval Ximénez con lo que él advirtiere todo. Diréis a Cristóval Ximénez, que la obra de la capilla se comenzará por hebrero, que vea quando será bien comenzar abrir los zimientos y a cortar y traer piedra y cal y avisaréisme de lo que os dixere”, Instrucción del marqués a su mayordomo (¿), *ibidem*, Carpeta 493, doc. 188, sin fechar.

<sup>70</sup> Alonso DE Segura a Velada, Ávila, Ávila, 21 de junio de 1609, *ibidem*, Carpeta 194, doc. 100.

<sup>71</sup> 30x21’2 cm, papel, 20 de junio de 1611, Instituto Valencia de Don Juan [IVDJ], *Inventarios Velada*, Leg. 24, nº. 42.

## RESUMEN

Juan Velada, Barbaresco, en el primer tercio del siglo XVII, es el arquitecto de la capilla mayor de la catedral de Ávila. Tras haberse formado en la escuela de Juan de Herrera, Velada colabora con el arquitecto más importante de la época, Juan de Herrera, en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila. En esta obra, Velada colabora con el arquitecto más importante de la época, Juan de Herrera, en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila. En esta obra, Velada colabora con el arquitecto más importante de la época, Juan de Herrera, en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila.

Tras haberse formado en la escuela de Juan de Herrera, Velada colabora con el arquitecto más importante de la época, Juan de Herrera, en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila. En esta obra, Velada colabora con el arquitecto más importante de la época, Juan de Herrera, en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila. En esta obra, Velada colabora con el arquitecto más importante de la época, Juan de Herrera, en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila.

## ABSTRACT

Juan Velada, Barbaresco, in the first third of the XVII century, is the architect of the main chapel of the cathedral of Ávila. After having formed in the school of Juan de Herrera, Velada collaborates with the most important architect of the period, Juan de Herrera, in the construction of the main chapel of the cathedral of Ávila. In this work, Velada collaborates with the most important architect of the period, Juan de Herrera, in the construction of the main chapel of the cathedral of Ávila.

Tras haberse formado en la escuela de Juan de Herrera, Velada colabora con el arquitecto más importante de la época, Juan de Herrera, en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila. En esta obra, Velada colabora con el arquitecto más importante de la época, Juan de Herrera, en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila.

En este trabajo se analiza el papel de Juan Velada en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila. Se estudia su formación en la escuela de Juan de Herrera y su colaboración con el arquitecto más importante de la época, Juan de Herrera, en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila.

En este trabajo se analiza el papel de Juan Velada en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila. Se estudia su formación en la escuela de Juan de Herrera y su colaboración con el arquitecto más importante de la época, Juan de Herrera, en la construcción de la capilla mayor de la catedral de Ávila.



# Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor

Juan Luis Blanco Mozo

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.), Vol. XV, 2003

## RESUMEN

*Juan Sánchez Barba se formó en el taller de su cuñado Antonio de Herrera como especialista en la talla de imágenes. Tras colaborar estrechamente con su maestro hasta principios de la década de los treinta, formó su propio obrador con el que se hizo un nombre en el mercado artístico madrileño gracias a su habilidad manual. Su capacidad de contratación directa se redujo a esculturas devocionales para clientes particulares y cofradías. Pero además trabajó de forma intensa para los arquitectos y ensambladores que copaban la ejecución de los grandes retablos.*

*Sus esculturas de la Pasión de Cristo le darían justa fama en el Madrid de mediados del siglo XVII. En este sentido se ha tratado de poner orden en su producción, analizando las piezas que se le han atribuido en los últimos años y aportando nuevos datos sobre algunas inéditas, como el Cristo yacente que se conserva en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Navalcarnero (Madrid).*

## ABSTRACT

*Juan Sánchez Barba was trained at his brother-in-law's (Antonio de Herrera) workshop as a specialist in image carving. After close collaboration with this expert till the early 1630's, he started up his own workshop. Thus he made a name for himself in the Madrid artistic market thanks to his craftsmanship. He worked mostly on orders for devotional sculptures ordered by private customers and some members of the guild. He also worked intensely for both the architects and the assemblers in charge of building the main altarpieces.*

*His sculptures of the Passion of Christ gave him a well deserved reputation in mid-seventeenth century Madrid. In this respect, an attempt has been made to put his works in order by analyzing the pieces that have been attributed to him in recent years. Further information has been also brought to light about some of his unsigned sculptures such as the reclining Christ that is kept at the Parish Church of Navalcarnero.*

No hace muchos años el profesor José Manuel Cruz Valdovinos realizó una gran aportación a la biografía y personalidad artística de Juan Sánchez Barba<sup>1</sup>. En un estudio de pocas páginas consiguió poner al día de forma crítica y sistemática la figura de este escultor que hasta entonces había permanecido sumida en una espesa nebulosa y que ni tan siquiera poseía unos límites cronológi-

cos ciertos. Pudo aclarar con certidumbre su origen madrileño, los primeros años de su aprendizaje en el taller de Antonio de Herrera y el complejo entramado familiar en el que se movió hasta su emancipación profesional. Todo ello desbrozando las imprecisiones históricas transmitidas por los memorialistas del siglo XVIII. Trabajo ímprobo y por lo tanto más meritorio, éste de la

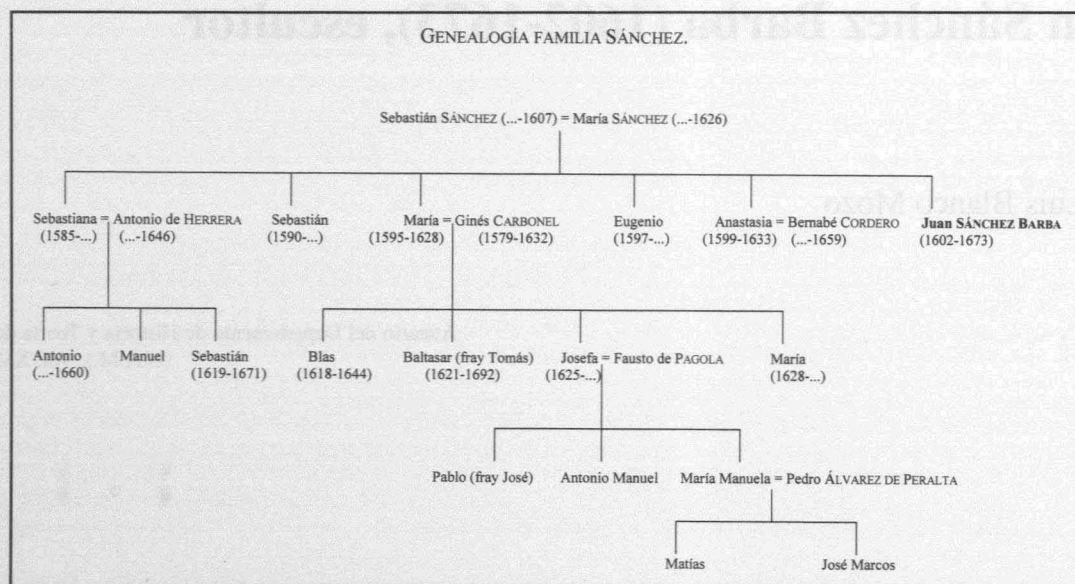


Fig. 1. Árbol genealógico de la familia Sánchez.

historia de la escultura, pues a diferencia de otras disciplinas que campan a sus anchas en la marea de la historiografía actual ha sufrido más que ninguna los avatares del pasado y los vicios interpretativos del presente.

Sobre la base de este artículo se inicia el camino que ha de conducirnos, o por lo menos aproximarnos, a un mejor conocimiento de la actividad del escultor madrileño en el contexto artístico que le tocó vivir. En un periodo que discurre principalmente desde sus primeras obras en solitario en los años treinta, cuando ya se demuestra con plena personalidad artística, hasta su tardío fallecimiento en 1673. Los documentos vienen a demostrar que todavía en esta fecha el escultor mantenía una actividad apreciable y digna de mención. Fueron más de cuatro décadas de trabajo, del que hoy apenas se pueden citar una docena de obras seguras que salieron de su mano. Poco bagaje el que nos ha dejado la historia para un *corpus* artístico que debió de ser numeroso y relevante en su tiempo.

## 1. TALLER Y FAMILIA

Como suele suceder en estos casos, nuestro protagonista vio la luz en el seno de una familia relacionada con el medio artístico. Nació en 1602, hijo de Sebastián Sánchez (fig. 1), natural de Ajofrín, y de María Sánchez, de Sonseca<sup>2</sup>. Su padre era un maestro de cantería de formación desconocida, un modesto profesional práctico al que no se le conocen incursiones en el campo especulativo. Desde por lo menos 1588 trabajó, siempre en compañía de otros canteros, en las obras de la Casa de

Campo, de El Pardo; y de la torre Bahona y patios del Alcázar de Madrid<sup>3</sup>.

Juan fue el pequeño de seis hermanos que pronto, en el verano de 1607, perderían a su progenitor y con él la estabilidad del núcleo familiar. Ante esta perspectiva tan poco halagüeña María Sánchez optó por casar a finales de ese mismo año a la mayor de sus hijas, de nombre Sebastiana, con Antonio de Herrera. El premio fue una modesta dote lo suficientemente atractiva para un joven que empezaba a abrirse camino en el mundo de la escultura madrileña<sup>4</sup>. Por aquel entonces era un miembro reconocido de la profesión, aunque todavía sin los medios económicos necesarios para conseguir su despegue laboral. En su partida de matrimonio figuraban entre los testigos y padrinos de las velaciones los escultores Alonso Vallejo, Juan Muñoz y un segundo Antonio de Herrera, que tal vez fuera su padre<sup>5</sup>.

El joven matrimonio se instalaría en el domicilio de los Sánchez de la madrileña calle de San José<sup>6</sup>. Como señala Cruz Valdovinos, esta circunstancia invita a pensar que el escultor pudiera haberse convertido de alguna manera en el cabeza de la familia<sup>7</sup>. Esta forma de proceder, propia de la dinámica gremial desarrollada en torno al taller, abre otra incógnita sobre el tipo de relación que pudieron haber mantenido con anterioridad el difunto cantero y el escultor. A este dato hay que añadir que el domicilio de Sebastián Sánchez lindaba en esta época con el obrador del citado Juan Muñoz<sup>8</sup>. No habría que descartar pues que en la primera década del siglo Antonio de Herrera se hubiera formado con alguno de estos personajes, probablemente con este último.



Sea como fuere en pocos años los hijos de María Sánchez (fig. 1) saldrían adelante con la inestimable ayuda de Herrera. A su intervención habría que atribuir el matrimonio de la joven María (1595-1628) con el pintor y dorador Ginés Carbonel (1579-1632), hermano a su vez de Alonso (1583-1660), quien con los años se convertiría en el arquitecto de confianza del conde-duque de Olivares y en el maestro mayor de las OO. RR. de Felipe IV. La relación entre los Carbonel y Antonio de Herrera fue muy fructífera en la segunda década del siglo. Con Alonso —que por aquellos años presentaba un perfil de escultor y *architetto*— colaboró de forma asidua en la ejecución de varios retablos, entre los que cabría destacar el mayor de la iglesia parroquial de la Magdalena de Getafe<sup>9</sup>.

Ginés Carbonel y María Sánchez se casaron el 16 de febrero de 1616 en la parroquia de San Martín, siendo testigos del enlace los citados Alonso Carbonel, Antonio de Herrera y el también escultor Antón de Morales<sup>10</sup>. Un día antes la madre de la novia concertó las condiciones del matrimonio, no muy sustanciales, con el pintor<sup>11</sup>. Los recién casados habitarían en las casas de la calle de San José, con toda probabilidad en los aposentos que habían ocupado con anterioridad Herrera y su mujer Sebastiana Sánchez. El escultor se había trasladado a vivir en torno a 1614 a la calle de la Ballesta a pocos pasos del domicilio de los Sánchez<sup>12</sup>.

Así pues parentesco y cercanía física que pronto iban a dar los primeros frutos profesionales. Ginés Carbonel y Antonio de Herrera trabajarían juntos —aunque este último llevando siempre la voz cantante— en una urna (1616-1617) que pertenecía a un proyecto desconocido y de mayor envergadura<sup>13</sup>; en un pequeño retablo que debía situarse en un pilar del convento de la Santísima Trinidad (1617); y en el que contratarían para Hernando de Espejo, guardajoyas de SM (1617)<sup>14</sup>.

Con el tiempo este hermanamiento profesional se convertiría en desapego y distanciamiento, en el caso de Ginés, y en abierta hostilidad en el de Alonso Carbonel. Los motivos no parecen muy claros. Tal vez algún asunto vinculado con las herencias de los Sánchez pudo emponzoñar las relaciones entre unos y otros. El desencuentro se materializaría en abril de 1619, cuando el pintor compró unas casas en la calle del Olmo, en la parroquia de San Sebastián, a pocos metros del domicilio de su hermano. A partir de entonces los Carbonel sólo se reunirían con Herrera ante un documento notarial para dirimir las diferencias relacionadas con el patrimonio de los Sánchez.

Ahora bien, a pesar de estos vaivenes personales Juan Sánchez Barba sentiría —y esto sí que nos interesa señalar— una especial predilección por los hijos de Ginés, sus sobrinos; sobre todo, tras quedar huérfanos de madre (1628) y padre (1632) a tierna edad. Alonso Carbonel, no

sin mucho esfuerzo, se encargaría de ofrecerles una educación más que aceptable, que en el caso de fray Tomás Carbonel daría unos frutos inimaginables<sup>15</sup>.

La tercera de las hijas siguió el camino marcado por sus hermanas. Tras el fallecimiento de su madre (1626), Anastasia Sánchez casó con el ensamblador Bernabé Cordero gracias quizás a la intervención de su cuñado Antonio de Herrera con quien había trabajado en 1624 en la construcción del retablo y la custodia de la iglesia parroquial de El Casar de Talamanca<sup>16</sup>. El matrimonio se truncaría en 1633 por la muerte de la joven, sin que la pareja tuviera descendencia alguna<sup>17</sup>.

De los hermanos mayores poco más se puede añadir: Sebastián Sánchez, como única excepción, no mantuvo ninguna relación con los oficios artísticos. Es posible —como afirma Cruz Valdovinos— que se dedicara a tareas relacionadas con el comercio. Eugenio, en cambio, seguiría la profesión de su progenitor, tal vez enrolado en el taller de cantería de alguno de sus antiguos colaboradores.

Antonio de Herrera había reservado para Juan, el pequeño de los hermanos, una plaza en su próspero taller. Los hitos documentales que demuestran este aprendizaje —sobre los que no volveremos— fueron recogidos en el artículo tantas veces citado. Su presencia se detecta ya en 1615, cuando Herrera acababa de trasladarse a la calle de la Ballesta. Durante casi una década debió ir ascendiendo en el escalafón, primero como aprendiz y más tarde como oficial, hasta convertirse en maestro escultor y con el tiempo emanciparse de su cuñado.

## 2. UN VIEJO MODELO PROFESIONAL: EL ESCULTOR “IMAGINERO”

Pero ¿cómo se podría definir el perfil profesional de Sánchez Barba, moldeado en el taller de su cuñado? El padrón del donativo al rey de 1625 nos permite plantear el panorama artístico-artesanal del retablo en Madrid<sup>18</sup>. A grandes rasgos los veinticinco profesionales censados —excluido Jerónimo Cárcamo por ser especialista en imágenes de cera— formaban parte de tres generaciones. De los escultores que habían alcanzado su madurez creativa en el cambio de siglo, de alguna manera u otra relacionados con Pompeo Leoni, sobrevivían Jorge Capitán, Antón de Morales (65 años aproximadamente), Juan de Porres (63), Simón de Peralta (58) y Alonso López Maldonado<sup>19</sup>. Estos dos últimos morirían un año después<sup>20</sup>; Porres en 1631<sup>21</sup>; y el resto, con una actividad profesional muy limitada, no tardaría en hacerlo aunque desconocemos la fecha exacta<sup>22</sup>. Otro de los grandes escultores del reinado de Felipe III, Alonso Vallejo, no aparece en la lista del donativo porque había fallecido

pocos años atrás, en torno a 1618<sup>23</sup>. Lo mismo cabría decir del ensamblador Mateo González, muerto entre 1620, cuando declaraba en el pleito de los doradores con sesenta años, y 1625. Juan Muñoz, con 51 años en la citada lista, por diversos motivos se encontraba a caballo entre la primera y segunda generación. Parece que ya en estos años su taller se encontraba en franca decadencia. Pasó a mejor vida en 1631<sup>24</sup>.

De la segunda generación Antonio de Herrera y Alonso Carbonel, en plena madurez profesional, se disputaban en 1625 la hegemonía del retablo participando en el donativo con 220 y 225 reales respectivamente. Sus perfiles había evolucionado de forma hasta cierto punto divergente. Ambos empezaron su carrera como escultores, aunque el manchego pronto manifestaría una vinculación más acusada al campo especulativo, gracias a su dominio del dibujo. Con el tiempo delegarían las tareas manuales en un amplio grupo de colaboradores adoptando una posición dominante como “empresarios” del sector, en la misma medida que años atrás lo había hecho Juan Muñoz. Herrera con gran éxito, fruto tal vez de su mayor convencimiento, nunca prescindiría de su taller. Carbonel, en cambio, mediatizado por sus aspiraciones profesionales, pronto se despojaría de los estigmas gremiales. Claro está que, por diferentes causas, el punto de inflexión de sus carreras se produjo con motivo de su ingreso en las Obras Reales. Para el primero supuso una posibilidad de ampliar el mercado en beneficio de su próspero taller, siempre al amparo del maestro mayor Juan Gómez de Mora; mientras que para el segundo fue el inicio de una nueva andadura profesional en el contexto cortesano<sup>25</sup>.

Pero en lo que respecta al perfil profesional de escultor, aunque pueda parecer paradójico según lo dicho más arriba, se puede decir que ya en 1625 Antonio de Herrera había ganado la batalla profesional a Carbonel. Sin que se sepa cómo, tras la solicitud fracasada de 1622, fue nombrado en fecha imprecisa escultor del rey. Lo más llamativo del caso es que ya en ese momento Herrera había dejado prácticamente de serlo, pues se había rodeado de manos hábiles y expertas que hacían el trabajo de su parte. Sin embargo y en contra de lo que se ha venido diciendo, esta incorporación al escalafón de las Obras Reales, primero como escultor y a partir de 1627 como aparejador de carpintería, no menoscabó la capacidad de contratación de su obrador. Más bien se puede decir que amplió su ámbito de relaciones —siempre en los límites que podía alcanzar un artífice de su categoría— en beneficio del mismo. Además de sus hijos, con él se formarían y colaborarían buena parte de la tercera generación de profesionales citados en el donativo de 1625.

Dentro del mismo grupo generacional de Herrera y Carbonel hay que considerar al pintor y escultor Sebastián Romero Bejarano (41 años), al ensamblador

Juan Gómez (45), Juan de la Torre (45), Pedro de Villegas (48), Pedro Gómez de la Cruz y Tomás Martínez de la Puente. Ninguno de ellos hacía sombra a los anteriores. Nacido en Arenys de Mar en 1578, se echa en falta en el listado de 1625 a Antonio de Riera —sin duda el mejor escultor del panorama madrileño de principios de siglo— tal vez porque ya en aquel año se hallaba trabajando en el retablo de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona. Lo cierto es que en 1629 se encontraba en aquella ciudad, dos años antes de firmar una interesante declaración sobre las obras que había ejecutado en la Villa y Corte<sup>26</sup>. Muy significativo de los derroteros que estaba tomando el mercado de la escultura es que un artífice de la calidad de Riera mantuviera durante su larga estancia en la capital una capacidad de contratación directa muy baja. Aunque nunca le faltaron obras importantes que tallar, gracias a su dominio del trabajo de los materiales duros, parece que le fue casi imposible asimilarse al sistema productivo del taller acostumbrado en la época, ajeno por su procedencia a la endogamia profesional que lo regía. Por otro lado resulta alentador que con el tiempo, a pesar de estas limitaciones, el Madrid de Felipe III acabara estimando un arte tan elevado como el suyo.

Su caso nos sirve para introducir el de nuestro protagonista. El nombre de Juan Sánchez Barba no figura en la lista del donativo de 1625. Con 23 años el ya escultor debía de permanecer todavía en el taller de su maestro. Una situación que continuaría un lustro más por lo menos. Hasta 1634 no se conoce que contratara una obra de forma directa: el trono para la Virgen y un Cristo en la Cruz para la iglesia del Hospital de Antón Martín. Este último, según la escritura, tenía que ser del tamaño y de la calidad de otro que se conservaba en la capilla del Santo Cristo de la misma iglesia, realizado con anterioridad por Sebastián Romero Bejarano<sup>27</sup>. Un año más tarde Juan Sánchez Barba se obligaba con Antonio de Herrera a ejecutar una escultura de Venus con Cupido. El bulto formaba parte de un encargo de cinco piezas —los tres Reyes Magos en alabastro, un Adonis y la citada obra, en piedra de Tamajón— que Herrera se había comprometido a realizar con Alonso Carbonel, maestro mayor del Buen Retiro<sup>28</sup>. Las esculturas debían de asentarse en unos nichos de la ermita de San Jerónimo de este Sitio, que identificamos con la que poco tiempo después se denominaría bajo la advocación de San Isidro y que se levantaba justo detrás de la crujía oriental de la plaza grande<sup>29</sup>.

Estos dos contratos, apenas separados por unos meses, resumen la manera de trabajar de unos y otros. En el caso de Juan Sánchez Barba sería la tónica general de su carrera profesional. Su capacidad de contratación directa, en la misma medida que lo visto en Riera, se reducía a piezas sueltas o pequeños grupos escultóricos con un plus de dificultad y una búsqueda de calidad, que



en la mayoría de las veces respondían a un tipo de imagen devocional. Por el contrario se veía limitado para realizar grandes conjuntos —como éste del Buen Retiro o más comunes, los retablos— porque carecía de la estructura laboral para acometer las diferentes partes del encargo. Por el contrario, Antonio de Herrera mantenía en perfecto estado una “maquinaria” empresarial capaz de llevar a buen puerto obras de gran envergadura que requerían la intervención de maestros de diferentes especialidades. Sobre la base de un obrador propio, en el que se formarían sus hijos y Sánchez Barba, repartía el trabajo, sin encarecer el producto, a otros artistas que a su vez regentaban talleres más modestos. En esta dinámica el ser conocido y conocer, mantener unos lazos fuertes con otros profesionales (amistad/endogamia), ofrecer fiabilidad, demostrarse solvente y cumplidor eran valores que conformaban la “imagen de marca” del producto ofrecido al cliente. En definitiva una manera de trabajar —queda dicho— que no era novedosa en el medio madrileño pero que hay que tener en cuenta a la hora de evaluar la autoría de las obras salidas de estos centros productivos.

Pues bien en 1634-1635 Sánchez Barba disfrutaba ya de una personalidad jurídica propia y diferente a la de su maestro. El hecho de que ambas partes ventilaran la ejecución del grupo de Venus con cupido ante un escribano, corrobora el nuevo *status* que disfrutaba el escultor; y que las relaciones con su cuñado, a pesar de esta emancipación, seguían siendo buenas y cordiales. Y no cabe duda que esta colaboración debió de continuar en los años siguientes. Al respecto hay que traer a colación otro encargo para el palacio del Buen Retiro que ocupó a Herrera en torno a 1639: la ejecución de cinco estatuas de piedra que se colocarían en la gruta de la ermita de San Bruno, situada a pocos metros enfrente de la anterior, junto al estanque grande. No nos ha llegado la escritura de obligación, pero sí una de las libranzas y una carta de poder para proceder a su cobro<sup>30</sup>. Es probable que, como el caso de la ermita de San Isidro, Herrera hubiera subcontratado las piezas con otros escultores, entre los que se debió de encontrar el joven Sánchez Barba. Y parece que la cosa no quedaría solamente aquí en lo que respecta al palacio del Buen Retiro. Palomino atribuye a nuestro escultor la imagen de San Bruno situada en la ermita de su nombre. Sin duda que se trataba de la misma escultura que el autor de una guía artística de Madrid —al parecer Felipe de Castro— situaba en la entrada de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, templo que hacía las veces de parroquia en aquel Sitio<sup>31</sup>. Téngase en cuenta que, además de su traza, la construcción de la ermita de San Bruno se dejó en manos de Alonso Carbonel con el beneplácito del conde-duque de Olivares y del propio rey Felipe IV, contraviniendo una de las normas de la instrucción que regulaba la adminis-

tración del Retiro. Una práctica que se repetiría poco tiempo después en la fábrica de la ermita de San Antonio de los Portugueses y que quizás pudo favorecer la colaboración asidua de Sánchez Barba. Recordemos al respecto que ya en aquellos años Carbonel se encargaba de la tutela de sus sobrinos.

De esta manera el arte de Juan Sánchez Barba iría valorándose cada vez más en el Madrid de su época, siempre con este perfil de habilidoso escultor imaginero que regentaba un pequeño taller. No se conocen documentos —y su trayectoria posterior lo desmiente— que avalen la hipótesis de una evolución profesional hacia un modelo más empresarial, como el de su cuñado Antonio de Herrera. Tal vez porque siempre estuvo limitado por su propia especialización, que no le habría permitido alcanzar la misma pericia en el arte del dibujo, disciplina fundamental para la traza de retablos<sup>32</sup>.

A pesar de las escasas noticias que nos han llegado de su actividad en la década de los cuarenta, todo parece indicar que siguió contratando de la misma forma, dependiendo de las esculturas que le traspasaban otros talleres más potentes. El de Antonio de Herrera seguiría funcionando con cierta fluidez por aquellos años hasta el punto de atraer en 1640 la codicia del gremio de ebanistas y ensambladores de nogal —apretados por los recaudadores reales— que no tuvieron reparo en solicitarle el pago de la alcabala por considerar que tenía abierta *obra de tienda*. Herrera, al igual que lo hiciera el pintor Angelo Nardi, apeló a su cargo de escultor real para zafarse de tan engorrosa petición argumentando

*(...) que los artistas escultores y arquitectos no tienen tienda para comprar y vender, ni en tiempo alguno en esta Corte ni fuera della se les ha repartido tal alcabala, ni la escultura de retablo la debe<sup>33</sup>.*

Tres años después, coincidiendo con la caída del conde-duque de Olivares y la restitución de Gómez de Mora, recuperó su plaza de aparejador de carpintería de las Obras Reales. Ello no le impidió seguir mirando por su negocio y, por ejemplo, contratar en abril de 1644 la custodia del altar mayor de la iglesia de San Jerónimo el Real<sup>34</sup>. Fue jubilado del cargo de aparejador ese mismo año, falleciendo en sus casas de la calle de la Ballesta el 3 de agosto de 1646<sup>35</sup>. Con su desaparición Juan Sánchez Barba perdió un cuñado, un maestro y un fiel colaborador que siempre había valorado el trabajo de sus manos.

### 3. ¿PEREIRA O SÁNCHEZ BARBA?

Pero pronto otros profesionales del mundo del retablo tendrían la ocasión de valorar el arte de nuestro escultor. En los años siguientes los talleres de Pedro de la Torre,

Sebastián de Benavente, Juan de Ocaña y don Sebastián de Herrera Barnuevo, sobrino de nuestro protagonista, solicitarían en diversas circunstancias su colaboración. La primera ocasión —hasta lo que hoy sabemos— se produjo a cuenta de una obra efímera de gran calado, la entrada de la reina Mariana de Austria, que congregaría a la flor y nata del parnaso artístico de la Corte. Conocidas son las circunstancias históricas que rodearon este evento celebrado el 15 de noviembre de 1649<sup>36</sup>. La organización de las decoraciones que iban a engalanar los cuatro arcos preparados por el ayuntamiento estuvo en manos de una junta presidida por don Lorenzo Ramírez de Prado, nombrado a la sazón superintendente de la entrada. La ejecución de las estructuras arquitectónicas que saludarían el paso de la comitiva real fue encomendada, sin que se conozca subasta alguna de las obras, al arquitecto Pedro de la Torre, al pintor Francisco Rizi y al escultor Manuel Pereira. Los dos primeros contrataron a tasación la obra de los cuatro arcos que se alzarían en el recorrido, en todo lo concerniente al trabajo de ensamblaje, escultura, pintura y dorado<sup>37</sup>. Días antes Pereira se había obligado a esculpir una estatua de tres varas de alto que serviría como *muestra* de las que se tendrían que hacer para la entrada<sup>38</sup>. Pero un mes después, ante la magnitud del trabajo y la falta de tiempo, la junta decidió *para la mayor brevedad y mejor disposición de los arcos* que las estatuas incluidas en la obligación de Pedro de la Torre y Francisco Rizi fueran asumidas en un nuevo contrato por Sebastián de Herrera Barnuevo, Manuel Pereira, Bernabé Contreras y Juan Sánchez Barba, sin duda el mejor elenco de escultores —a falta de Alonso Cano, ocupado en la traza y ejecución del arco de la Puerta de Guadalajara, financiado por los mercaderes de seda— que se podría encontrar en la Villa y Corte<sup>39</sup>.

Los trabajos de ensamblaje y pintura de los arcos transcurrieron sin mayores problemas hasta los primeros días de julio. Fue entonces cuando se vio la necesidad de ir tasando la obra realizada y la que faltaba por hacer, para continuar liberando dinero a los contratistas que —no olvidemos— habían tomado la construcción sin presupuesto. Una vez realizado el trámite con el trabajo de Pedro de la Torre, se llegaron a sendos acuerdos con Rizi y con la compañía de escultores. Por un total de 12.500 ducados los cuatro estatuarios se comprometieron a entregar a los pintores para su dorado las imágenes de bulto de los arcos, del Monte Parnaso que se levantaría junto a la fuente del Olivo del Prado de San Jerónimo y de la *Leticia* que debía situarse sobre la torrecilla de la música en este mismo lugar<sup>40</sup>. Quedaron libres de la ejecución de las nueve musas que habían de ilustrar el citado Parnaso<sup>41</sup>.

Una elección cualificada, la de estos artífices, detrás de la cual pudo estar el gusto de Ramírez de Prado o el conocimiento de la profesión de un artista como Pedro

de la Torre, acostumbrado a este tipo de colaboraciones. Lo que no se puede negar es que Sánchez Barba se hallaba en el grupo de los elegidos para realizar esta suerte de esculturas efímeras, que fingían el color y la textura de la piedra. Sobre ellas poco más se puede añadir. Sólo decir que entre los bienes que dejó nuestro escultor después de su muerte se halló una *estatua finjida de piedra de alto de siete pies con su lanza en la mano*, tasada en 1.500 reales, que coincide con las características de este tipo de trabajos<sup>42</sup>.

De este grupo de escultores tal vez el único que necesitase una somera presentación es Bernabé de Contreras, casi con toda seguridad el mismo discípulo de Domingo de Rioja —necesitado de un estudio, que tal vez un día le dediquemos— que Palomino, por error, cambió su nombre de pila por el de Manuel<sup>43</sup>. Al parecer originario de Jerez de la Frontera, su presencia se detecta en Madrid desde 1616, a la vera del ensamblador Juan Muñoz. En la lista del donativo de 1625, figura como vecino de la calle de la Greda, formando parte de la tercera generación de jóvenes escultores que se abría camino en el mundo del retablo madrileño. Y qué mejor manera de hacerlo que emparentándose con Alonso Carbonel, al casarse un año después con María de Seseña y Jibaja, hermana de la mujer del arquitecto. En los años siguientes le veremos en buena relación profesional con Bernabé Cordero, Juan Bautista Garrido, Manuel Pereira, Pedro Núñez del Valle, Angelo Nardi e incluso con el propio Alonso Cano. Falleció en 1654.

Algunos de estos protagonistas se volverían a encontrar una década después ante otra obra de gran envergadura que recurrió el esfuerzo conjunto de muchos artistas, la capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid. Tras la sucesiva presentación de los proyectos de Alonso Carbonel y Juan Gómez de Mora, una junta de maestros reunida el 10 de mayo de 1642 se decantó a favor de una traza de Pedro de la Torre<sup>44</sup>. Los trabajos de decoración se iniciaron a finales de la década siguiente. En lo que respecta a la escultura, en 1658 se contrató con Manuel Pereira y José Ratés la ejecución respectivamente de diez y seis estatuas de santos. A mediados del año siguiente Juan Sánchez Barba se obligó a realizar ocho Virtudes, sobre las que poco más se puede añadir pues como todo el conjunto escultórico fueron destruidas durante la Guerra Civil<sup>45</sup>.

Sánchez Barba aportaría sus esculturas a dos retablos, ya desaparecidos, ejecutados por Pedro de la Torre. El primero para la capilla del beato Simón de Rojas en la iglesia de la Santísima Trinidad. Las condiciones del contrato (1652) son muy claras al indicar que las esculturas debían de salir de la mano de Manuel Pereira o de Juan Sánchez Barba *y no de otro ninguno*. Al parecer Pedro de la Torre se decantó por este último, al que años después se le documenta cobrando algunas cantidades



por este concepto. El segundo retablo se levantó en la capilla del Santo Cristo de la Salud, sita en la iglesia del Hospital de Antón Martín<sup>46</sup>. Fue contratado en 1663 por Pedro de la Torre según la traza firmada por Sebastián de Herrera Barnuevo, miembro de la congregación que veneraba dicho Cristo. En una de las condiciones se especificaba que las estatuas de madera de San Juan y la Virgen, que completarían el Calvario, debían de ser de mano de Juan Sánchez Barba. Herrera Barnuevo, sobrino del escultor, pudo influir en esta elección.

Una de las escasas esculturas conservadas de Juan Sánchez Barba es la Virgen del Carmen de la antigua iglesia del convento de carmelitas calzados, hoy parroquia del Carmen y San Luis de Madrid. Formaba parte de un conjunto escultórico (fig. 2) que decoraba el retablo mayor contratado en 1654 por el ensamblador Sebastián de Benavente. Entre 1656 y 1657 el escultor se obligó a realizar la citada Virgen alargando el escapulario a San Simón Stock para el nicho central y los bultos de San Andrés Corsino y San Pedro Tomás para los laterales. Además para esta iglesia del Carmen —sobre la que volveremos en el apartado siguiente— esculpió una Inmaculada Concepción, que a decir de Palomino, se hallaba en una capilla cerca de la puerta de las gradas<sup>47</sup>. Con Benavente volvería a colaborar en un retablo inédito hasta ahora, el que realizó para la cofradía de San José de ensambladores y carpinteros de maderas finas sita en la iglesia del convento de Santo Tomás de Madrid. El 25 de septiembre de 1659 Juan Wynberg, Francisco García y Manuel de Valdivieso, como mayordomos y apoderados de la cofradía, le encargaron la ejecución del retablo *menos un santo christo de bulto en un sepulchro questa en el pedestal y las tres echuras de Jesus María y Joseph de bulto que an de estar en la caxa principal y la pintura del remate*<sup>48</sup>. Al ensamblador también se le indicó que los dos niños que remataban sus lados fueran de mano de Juan Sánchez Barba. Nada queda de esta obra, ni tan siquiera referencias históricas posteriores, pero habrá que tenerla en cuenta cuando aludamos a las esculturas de la Pasión de Cristo realizadas por este escultor pues es posible que el Cristo yacente, además de los tres bultos de la Sagrada Familia, hubieran salido de su mano.

Dos nuevas obras le pondrían en relación por aquellos años con el ensamblador y arquitecto Juan de Ocaña. En 1661 fray Diego del Peso encomendó a éste y al dorador Martín de Velasco la realización de los retablos de los colaterales de la iglesia del convento madrileño de la Merced. En las condiciones se precisaba que en ellos se habían de colocar los bultos de San Pedro Nolasco y San Pascual Bailón, de madera y siete pies de altura, que debían salir de la mano de Manuel Pereira o Juan Sánchez Barba<sup>49</sup>. No se tiene ninguna referencia documental sobre esta intervención pero las noticias aporta-



Fig. 2. José Ximeno y Mariano Brandi, *Virgen del Carmen dando el escapulario a San Simón Stock, a partir de la escultura de Juan Sánchez Barba del retablo mayor de la parroquia de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Carmen y San Luis (Madrid)*.

das por Palomino, Ponz, Ceán Bermúdez y el autor de la guía inédita de Madrid de finales del siglo XVIII confirman la autoría de nuestro escultor<sup>50</sup>. Obras que desaparecerían como las esculturas del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Madrid, cuyo ensamblaje fue contratado en 1665 por el citado Juan de Ocaña. A pesar de que en la escritura de obligación figure como testigo Manuel Correa —tal vez el escultor activo en esta época— los documentos ratifican la intervención de Sánchez Barba, que en 1666 recibió 3.000 reales<sup>51</sup>. Es probable pues que de su mano salieran las esculturas de San Pedro y San Pablo, como en su día señalaron Palomino y Ceán Bermúdez<sup>52</sup>.

Esta retahíla de obras, la mayor parte de ellas perdidas para siempre, sirve para confirmar este perfil de escultor “imaginero” de Juan Sánchez Barba.

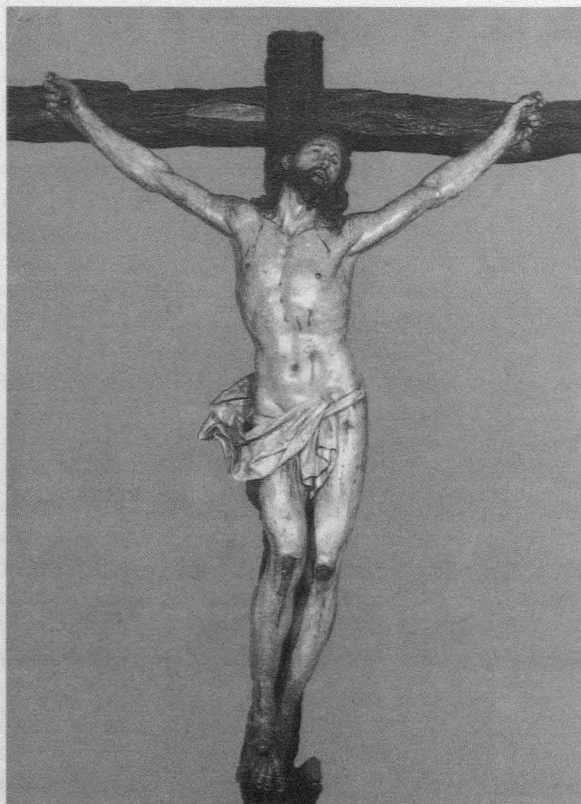


Fig. 3. Juan Sánchez Barba, *Cristo de la Agonía*. Madrid. Oratorio del Caballero de Gracia.

Cualificado, valorado por sus compañeros de profesión y comitentes, y con una capacidad de contratación reducida en el mundo del retablo, siempre a expensas de los arquitectos y ensambladores. Por este camino —el de la colaboración en obras de mayor envergadura— debió de realizar otras esculturas de las que apenas tenemos información, como la de San Benito que Ceán Bermúdez creyó ver en la madrileña iglesia de San Bernardo<sup>53</sup>. Es seguro también que a lo largo de su vida profesional contratara ante escribano o de palabra un sinnúmero de piezas devocionales destinadas a oratorios particulares y capillas de congregaciones laicas. Un buen ejemplo de esto fue la obligación que en diciembre de 1651 otorgó a favor de Francisco de Iglesias, maestro de enseñar a leer, escribir y contar. El escultor se comprometió a tallar una imagen de San Casiano, patrón de los maestros de escuela, por un montante de 1.500 reales que incluía su policromía<sup>54</sup>.

En estos años centrales del siglo tuvo que competir con el quehacer de otros escultores que también destacaron en el panorama artístico cortesano. Ya se han citado los casos del casi desconocido Bernabé Contreras, de Domingo de Rioja, Sebastián de Herrera Barnuevo,

Alonso Cano, Manuel Correa y, sobre todo, Manuel Pereira (1588-1683). Los dos primeros fallecerían en 1654. Herrera Barnuevo se consolidaría en la década de los cincuenta como un artista especulativo, gran dominador del dibujo, cada vez más alejado de la práctica manual. Tampoco parece que Alonso Cano se hubiera volcado en la producción escultórica en su primera etapa madrileña (1638-1652), menos aún desde la dinámica de un taller especializado en estas labores. Pocos datos se conocen de la actividad profesional de Manuel Correa, que debió de ser notable a la vista de sus últimas voluntades testamentarias expresadas poco antes de fallecer en 1667<sup>55</sup>.

Manuel Pereira fue sin duda el profesional más capacitado para la escultura y el gran dominador de este mercado durante este periodo, con incontables obras a lo largo y ancho de la geografía madrileña y de sus provincias limítrofes<sup>56</sup>. Su lento declinar se inició a principios de la década de los sesenta, cuando una ceguera debió de limitar de forma inexorable el trabajo de sus manos. A pesar de ello sobreviviría en diez años a Juan Sánchez Barba, falleciendo muy longevo en 1683. Su modelo de artista fue quizás el más alabado por Antonio Palomino de entre los escultores de este periodo, pues conjugaba en su persona —no sin estridencias, calladas calculadamente en su biografía— la pericia técnica y el estado noble. Sea como fuere y según lo visto en las condiciones de los retablos del beato Simón de Rojas y del convento de la Merced, con el paso del tiempo el arte de ambos escultores fue equiparado en cuestión de calidad y acabó siendo un sello de inestimable distinción en las obras más importantes de la capital.

En esta pequeña historia de la escultura madrileña los ensambladores y arquitectos arriba citados nunca fueron los competidores de nuestro artífice, aunque sí, para su desgracia, los grandes olvidados —una terrible injusticia histórica, según nuestra opinión— por Palomino. Muchos de ellos, como por ejemplo Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente, Juan de Ocaña o Juan de Lobera, fueron merecedores de tener un espacio, aunque hubiera sido pequeño, en su *parnaso laureado* por su relevante aportación al diseño arquitectónico.

#### 4. LA PASIÓN SEGÚN SÁNCHEZ BARBA

La obra del escultor madrileño conocería una suerte de especialización por la que fue muy apreciado en la Corte. Su arte consiguió captar con gran realismo la expresión humana del dolor presente en la Pasión de Cristo. Más de una docena de sus esculturas se dedicaron a este tema, con especial predilección a los Cristos yacentes. Por desgracia la mayoría de estas piezas no se ha podido documentar, menos aún datar, conservan



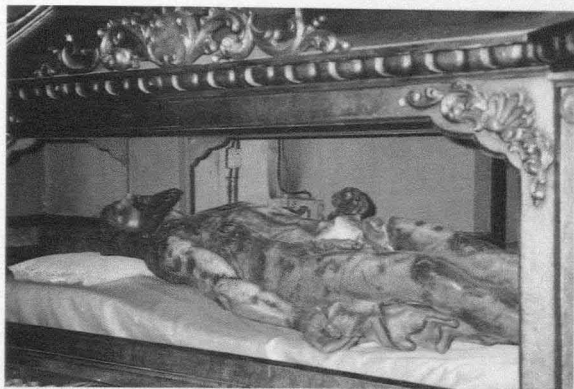


Fig. 4. Juan Sánchez Barba, *Cristo yacente*. Madrid. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y San Luis.

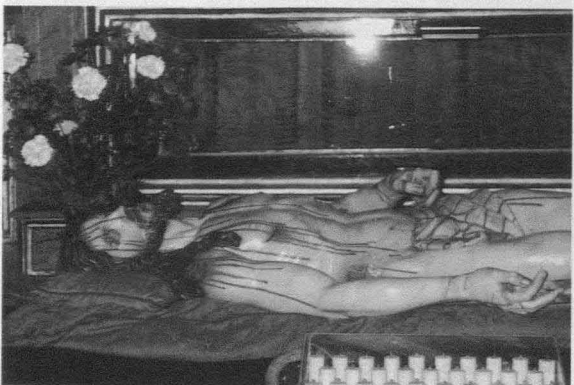


Fig. 6. Juan Sánchez Barba, *Cristo yacente*. Madrid. Parroquia de San José.



Fig. 5. Juan Sánchez Barba, *Cristo yacente* (detalle). Madrid. Parroquia de Nuestra Señora del Carmen y San Luis.



Fig. 7. Juan Sánchez Barba, *Cristo yacente* (detalle). Madrid. Parroquia de San José.

pocas referencias sobre su ubicación original; y, en algún caso, se ciernen dudas sobre su atribución. Un pequeño rompecabezas de referencias formales encadenadas, algunas noticias históricas y unos escasos documentos que es preciso ordenar.

La serie se iniciaría paradójicamente por el final, con la constatación de lo dicho. Al fallecimiento de Juan Sánchez Barba, allá por el año 1673, se contabilizaron entre sus bienes no menos de siete esculturas de temas relacionados con la Pasión: un Ecce Homo (1.500 reales), de medio cuerpo, y una altura de cinco pies; un Cristo con la Cruz auestas con Simón el Cireneo (3.000), de tamaño natural; un Cristo en la Cruz tallado de madera de manzano *a lo vivo* (1.300), de tres cuartas de alto, con su peana de peñasco y calavera; un segundo del mismo tema (200), pero de sólo una tercia; otro más en madera de boj (200), del mismo tamaño; un Cristo en el sepulcro del natural (2.550); y otro algo menor (2.000), del que tan sólo se indica que estaba muerto<sup>57</sup>.

Este elenco de piezas suponía un tercio de las encontradas en su casa-taller de la calle de San Antón.

Sobre su destino, decir que, según la última voluntad del escultor, el Ecce Homo sería donado a fray Pedro de Jesús María, prior del convento de carmelitas descalzos de San Hermenegildo; y el Cristo en la Cruz, de madera de manzano, a su confesor, el también carmelita descalzo fray Antonio de la Concepción<sup>58</sup>. El resto de las esculturas de la Pasión, como de los demás bienes remanentes, pasó a manos de su sobrina y heredera universal, doña Josefa Carbonel.

Así las cosas es necesario retrotraerse hasta 1650 para encontrar una referencia documental fiable, aunque, por desgracia, incompleta. Se trata de la obligación de Juan Sánchez Barba a realizar un Cristo en el sepulcro de tamaño natural que *a de emitir a el Santo Christo que está en la Casa profesa de esta villa*<sup>59</sup>. El maestro de arquitectura Francisco Bilvilar se encargaría de hacer el sepulcro y el pintor Pedro Pérez de Araujo —quien se

puede entender que fuera el responsable del encargo—del *dorado, bruñido y colorido* del conjunto. Resulta llamativo que de los tres artífices, el escultor cobrara el que menos por su trabajo (1.950, 2.950 y 2.550 reales respectivamente). Comprensible en el caso del dorador, por el coste de los materiales empleados, y tal vez debido a la decoración profusa, incluidos los vidrios, que incorporaba el sepulcro de Cristo. También es probable, si lo comparamos con el precio de las piezas tasadas tras su muerte, que Sánchez Barba sólo se encargara de ejecutar el bulto del difunto y que el lecho corriera por parte del desconocido Bilvilar.

La noticia es interesante porque la historiografía reciente ha identificado el *Cristo yacente* de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid con el que ingresó en la colección del Museo del Prado y hoy se encuentra en depósito en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, siendo su autor Gregorio Fernández<sup>60</sup>. Lo que demuestra que ya en esta época se valoraba sobremanera el arte o, por lo menos, los modelos de la Pasión de este escultor hasta el punto de ser repetidos. Claro que se desconoce el grado de imitación que debía alcanzar el Cristo de Sánchez Barba. La circunstancia no era inédita en la época y menos aún en la carrera profesional de nuestro escultor, que ya con anterioridad se había obligado a realizar un Cristo en la Cruz para el Hospital de Antón Martín, según el modelo de otro similar tallado por Sebastián Romero Bejarano. Para terminar con este tema, añadir que todavía no se ha localizado con seguridad la pieza contratada en 1650, que María Elena Gómez-Moreno quiso identificar con el yacente que se conserva en la parroquia del Carmen y San Luis, otrora iglesia del Carmen calzado de Madrid<sup>61</sup>. Hipótesis que nunca ha sido ratificada con pruebas documentales. Pero vayamos por partes.

El siguiente hito nos devolvería al citado retablo de la iglesia del Colegio de Santo Tomás, contratado en 1659 por Sebastián de Benavente. Cuando firmaba su ejecución, en la que participaría Juan Sánchez Barba, ya existía un Cristo yacente de bulto que sería encajado en el pedestal de la nueva estructura, según la disposición habitual en estos casos. La presencia del escultor madrileño y su condición de especialista en este tema de la Pasión, abonaría la hipótesis de su autoría, a la espera de una posible confirmación documental.

En lo que respecta a las esculturas atribuidas a su mano, la principal —que ha dado pie a considerar otras— ha sido el magnífico *Cristo de la Agonía* (fig. 3), que en la actualidad se conserva en el oratorio del Caballero de Gracia. A falta de documento que lo demuestre, en su autoría coinciden todos los memorialistas desde Palomino<sup>62</sup>. La pieza se veneraba en la iglesia de los PP. Agonizantes de San Camilo de Lelis, fundada en 1643 en la madrileña calle de Fuencarral, de donde pasó al citado

templo tras una efímera estancia en la parroquia de San Luis<sup>63</sup>.

A partir de esta escultura María Elena Gómez-Moreno atribuyó a Sánchez Barba el *Cristo yacente* (fig. 4) de la iglesia del antiguo Carmen calzado, hoy parroquia de Nuestra Señora del Carmen y San Luis, en la que creyó ver el resultado del citado contrato de 1650. Lo llamativo del caso es que la pieza apareció muy dañada tras los saqueos de la Guerra Civil, sin que se tuviera noticia de su existencia con anterioridad, ni tan siquiera en el libro de Tormo<sup>64</sup>. Fue tallada en bulto redondo, como figura exenta. Su calidad (fig. 5) no desdice la atribución. La misma autora relacionó con el anterior otro Cristo (fig. 6), también yacente, que se conserva en la madrileña parroquia de San José, la que otrora fuera la iglesia de los carmelitas descalzos bajo la advocación de San Hermenegildo<sup>65</sup>. El nexo formal parece nítido, si bien la policromía de este último (fig. 7) no favorece en nada la apreciación de la talla original. En ambos casos, la interpretación de las Sagradas Escrituras es rigurosa, pues aparece Cristo muerto tras haber expirado, con la barbilla levantada, la boca entreabierta y los ojos casi cerrados<sup>66</sup>. El cuerpo aparece girado hacia la derecha, con el paño de pureza prolongándose bajo el mismo, pero dejando al descubierto la totalidad de la pierna de este lado. La posición de los brazos y las manos es casi idéntica: el izquierdo flexionado hacia el interior del cuerpo, con los dedos a medio cerrar y la palma de la mano hacia abajo; mientras que el derecho se alarga hasta el paño con la mano casi abierta hacia arriba. Esto es, detalles formales e iconográficos casi similares que sirven para emparentar ambas piezas.

Pero el problema reside una vez más en la procedencia de estas esculturas. Aunque el testamento y el inventario *post mortem* de Juan Sánchez Barba no lo resuelven de forma definitiva, sí que aportan un poco de luz sobre las relaciones de amistad que mantuvo con los frailes del Monte Carmelo. El escultor quiso descansar el sueño eterno en una de las bóvedas de la iglesia de San Hermenegildo de Madrid, de carmelitas descalzos. Les cedió su casa de la calle de San Antón, en la parroquia de San Ginés —valorada en 16.962 reales— como pago de una capellanía y memoria de misas perpetuas cuyo patrón debía de ser el prior del convento, fray Pedro de Jesús María. A éste, queda dicho, le haría donación de una talla de un Ecce Homo; y a su confesor, fray Antonio de la Concepción, de una hechura de un Cristo en la Cruz, al que ya nos referimos. Además señalaba que para este convento había realizado una hechura de Santa Teresa y otra de San Alberto, de tamaño natural, por las que se le debían 1.500 reales que mandaba cobrar.

A fray Cristóbal de Herrera, carmelita calzado del convento del Carmen, le hizo donación de una imagen de Nuestra Señora de la Concepción *por el amor y cariño*



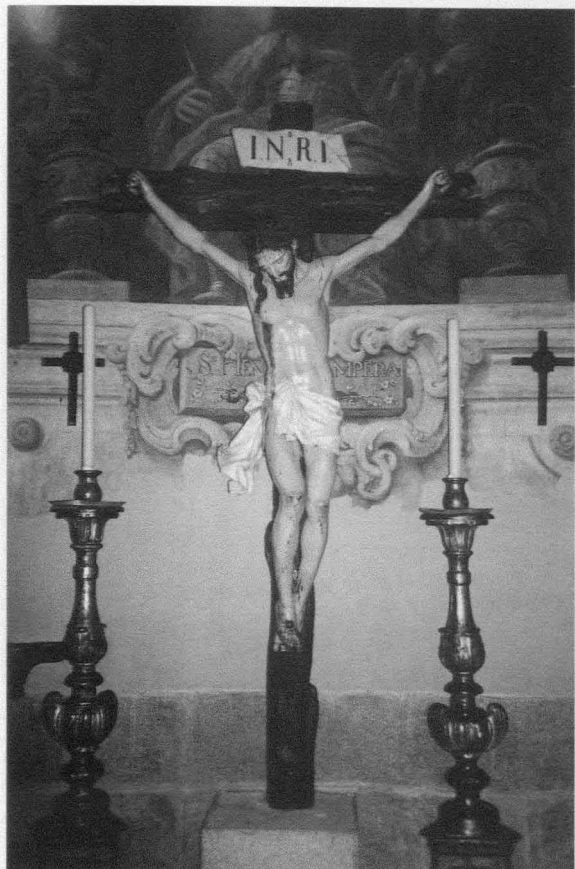


Fig. 8. Juan Sánchez Barba, *Cristo en la Cruz*. Madrid. San Antonio de los Alemanes.

que le he tenido. Nombró como testamentarios a Fausto de Pagola, a su sobrino fray Tomás Carbonel, y a los citados fray Antonio de la Concepción y fray Cristóbal de Herrera. Dejó dispuesto que a cada uno de estos tres últimos se les diera 800 reales para el efecto que les tengo tratado. En los días siguientes a su muerte las mandas fueron cumplidas rigurosamente por el citado Pagola<sup>67</sup>.

A esto habría que añadir, según su propio testimonio, el San José con el Niño que había realizado poco antes de su muerte —y aún estaba por cobrar el segundo plazo— para el convento de carmelitas descalzos de Alcalá de Henares, que habría que identificar con el Colegio de San Cirilo, del que tan sólo se conserva una parte de su antigua iglesia<sup>68</sup>.

Hubo pues esculturas para todos, calzados y descalzos, en el contexto de la estrecha relación que mantuvo con los frailes de ambos conventos madrileños. De las esculturas donadas sólo se sabe que en una de las capillas del Carmen calzado existía una Inmaculada que Tormo no dudó en atribuir a Juan Sánchez Barba. Como tantas obras artísticas de este templo sería destruida en la

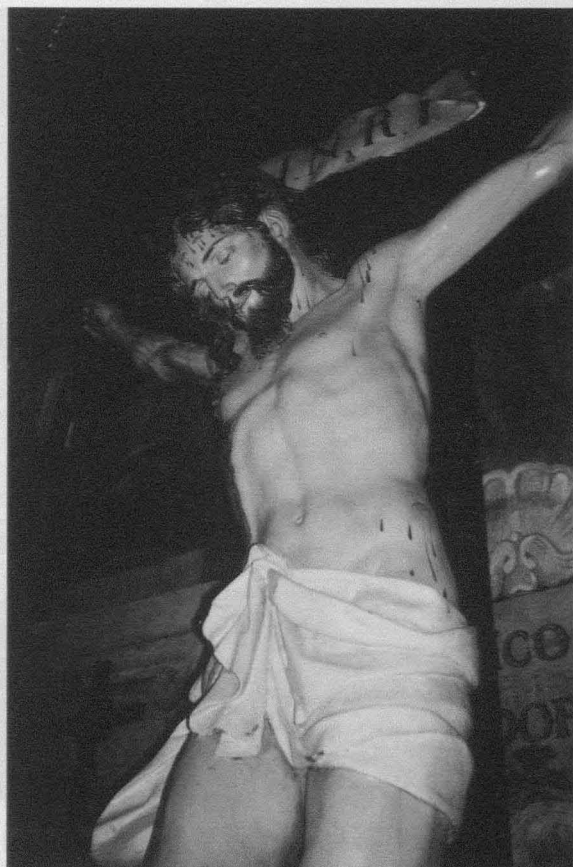


Fig. 9. Juan Sánchez Barba, *Cristo en la Cruz* (detalle). Madrid. San Antonio de los Alemanes.

Guerra Civil<sup>69</sup>. Sin embargo entre aquellas no existe ningún Cristo yacente o muerto que pueda relacionarse con los que atribuyera María Elena Gómez-Moreno. Aún así, la puerta queda abierta para considerar la hipótesis de que estas dos piezas pertenezcan a un encargo anterior, cuyos detalles se desconocen. Un encargo que pudo hacerse a nuestro escultor en la década de los cincuenta, tras el éxito alcanzado por sus modelos de la Pasión de Cristo; y que le debieron de poner en contacto con los carmelitas citados.

No parece probable que la capellanía y las memorias aludidas en el testamento estuvieran relacionadas con algún altar o capilla adquiridos por el escultor en la iglesia de San Hermenegildo de los carmelitas descalzos, en donde pudiera haberse instalado el Cristo yacente. El cumplimiento de estas fundaciones, a la espera de ceder las casas al convento, debió de quedar bajo la responsabilidad de sus testamentarios.

Por último citar una obra tardía del maestro madrileño documentada recientemente. Se trata del *Cristo en la Cruz* (fig. 8) de la iglesia de San Antonio de los



Fig. 10. *Juan Sánchez Barba (atribuido), Cristo yacente. Navalcarnero. Parroquia de N<sup>ra</sup> S<sup>a</sup> de la Asunción.*

Alemanes, en Madrid, hoy situado en su lado del Evangelio. Pudo ser uno de sus últimos crucificados, pues la obra fue abonada el 12 de marzo de 1672, año y medio antes de su fallecimiento<sup>70</sup>. Fue la pieza principal de un retablo trazado por Juan de Lobera. De aspecto sosegado (fig. 9), figura estilizada y presencia elegante, recuerda los modelos de Sánchez Barba; pero, en especial, el del Cristo que se venera (fig. 6) en la iglesia de San José. Esta asociación formal daría pie a considerar que este último es una obra tardía, evolucionada a partir de una tipología anterior. Su autor planteó un nuevo registro de representación, despojado de toda la tensión y expresión que caracteriza al Cristo de la Agonía, coherente pues con un cuerpo que ha exhalado su último aliento. Una quietud sólo rota por el tratamiento dinámico del paño de pureza que ondea al viento.

##### 5. EL CRISTO YACENTE DE NAVALCARNERO: UNA HIPÓTESIS

Dejando de lado por ahora estas esculturas, nuestra atención se ha de centrar en el *Cristo yacente* (fig. 10)

que se conserva en el retablo de la Virgen de la Soledad en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Navalcarnero (Madrid). Conocido es el templo por las riquezas artísticas que conserva, en especial, en la capilla de la Virgen de la Concepción. No muy lejos de su portada de ingreso, en la nave del Evangelio, se exhibe en una urna este magnífico Cristo que sale en procesión por las calles de la villa el Viernes Santo.

Tanto el retablo como la talla —a excepción de la imagen de la Virgen, que fue renovada tras la Guerra Civil— decoraban hasta fecha no muy lejana la capilla mayor de la ermita de la Veracruz, situada a pocos metros de la entrada principal de la parroquia y adosada al edificio consistorial<sup>71</sup>. En la actualidad, transformado su interior, cumple otras funciones pastorales.

La historia de la ermita se remonta a 1611, cuando el cabildo de la cofradía de la Veracruz aceptó la cesión municipal del suelo donde en pocos años se levantaría bajo esta advocación<sup>72</sup>. Desde entonces los cofrades se dedicaron a conservar y mejorar este recoleto templo y a organizar la procesión del Jueves Santo por la noche. En ésta se paseaban las esculturas del Cristo en la Cruz, el Cristo atado a la columna, el Ecce Homo y la Virgen de



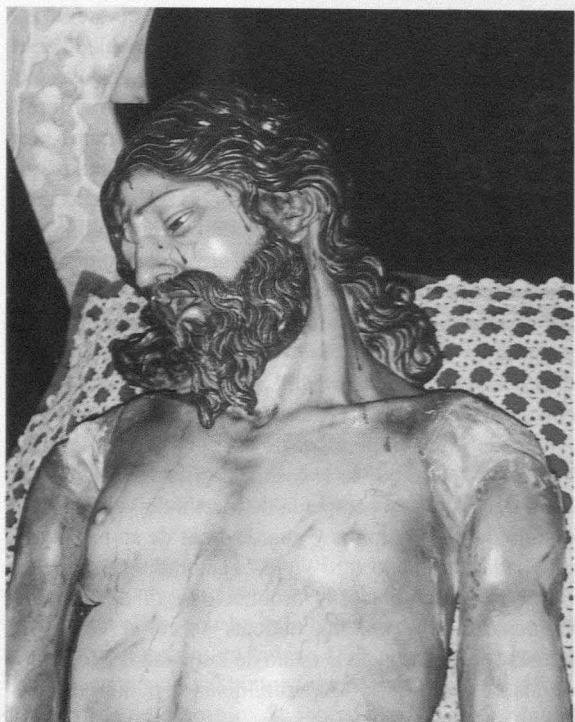


Fig. 11. Juan Sánchez Barba (atribuido), *Cristo yacente* (detalle). Navalcarnero. Parroquia de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Asunción.

las Angustias. Un ciclo pasional que quiso ser ampliado a mediados del Seiscientos con una nueva escultura.

La primera procesión del Santo Entierro se celebró la tarde del Viernes de Pascua de 1652. Las gestiones para organizar el evento se documentan el 10 de marzo del corriente. Para entonces el Cristo yacente adquirido con la limosna de los cofrades se hallaba en la ermita, a la espera de construirse una capilla digna de su devoción. La procesión alcanzaría en pocos años una gran popularidad en la villa y en la comarca en general, pero también una complejidad organizativa —por la amplia participación institucional y religiosa— que fue necesario regular de alguna manera. De este modo en 1658 nació una nueva cofradía, extensión de la anterior, bajo la advocación de la Veracruz y Entierro de Cristo que fue aprobada por el Consejo de la Gobernación del Arzobispado de Toledo el 28 de febrero de ese mismo año<sup>73</sup>. Los catorce capítulos —sobre los que no vamos a entrar— ordenaron la composición del cortejo que iba a acompañar la urna del Cristo yacente, el paso de la Virgen de la Soledad, el nombramiento de los cuatro alféreces, sus vestiduras, la música, el recorrido y otros pormenores de la marcha.

Con estos antecedentes la vida religiosa de la cofradía continuó sin apenas variaciones hasta bien entrado el



Fig. 12. Clemente Puche (dibujante), *Retrato de fray Tomás Carbonel*, Biblioteca Nacional de Madrid.

siglo XVIII. En 1734 el cabildo de la Veracruz decidió sustituir un Cristo crucificado que servía en las funciones del Descendimiento de Semana Santa por una nueva escultura que se colocaría en la capilla de esta advocación. El motivo aducido fue el tamaño del antiguo Cristo —*por ser pequeño el que al presente hay*, según se anota en el acta de la reunión— tal vez en relación a otras imágenes de proporción natural, como el yacente que nos ocupa, que ilustraban el ciclo de la Pasión<sup>74</sup>. Algún inconveniente debió de surgir porque en vísperas de la Semana Santa de 1735 la nueva escultura no se había realizado aún. En la junta celebrada el 25 de febrero para resolver este tema se barajó una segunda posibilidad más económica: transformar el Cristo yacente de tal manera que también pudiera colocarse en la cruz. La solución fue avalada por unos escultores anónimos que señalaron, tras haber reconocido la escultura, *que no tiene inconveniente en que Su Majestad [Cristo yacente] se ponga en posición de Descendimiento*<sup>75</sup>. De este modo tan sorprendente la misma talla protagonizaría, como si de un actor principal se tratara, dos de las escenas principales de la Pasión.

El resultado de esta “adaptación” se pueden apreciar en el actual Cristo de Navalcarnero (fig. 11). Sus brazos fueron separados del tronco y unidos a él por unas tiras de cuero, a la altura de los hombros, que permitían la articulación de las extremidades superiores. Para ello tuvo que mutilarse parte de la melena que descansaba sobre su hombro derecho. Así el cuerpo de Cristo, ya muerto, pendería de la cruz de uno o de los dos brazos, según la postura requerida en el Descendimiento, sostenido por José de Arimatea y Nicodemo, quienes lo depositarían en el sepulcro, tras haberlo embalsamado y fajado según la costumbre judía<sup>76</sup>.

El modelo iconográfico recuerda el ya citado de los ejemplos de la iglesia del Carmen y de San José. Se trata de una escultura de bulto redondo, tallada sin lecho. Repite casi literalmente la colocación del paño de pureza, en este caso unido con una cuerda de cáñamo, con la pierna derecha al descubierto. Nótese además la posición de la mano de este lado, con la palma hacia arriba, y de los dedos, que en este caso debieron ser separados de la tela que sobresale bajo el cuerpo de Cristo. En el rostro (fig. 11 aún se puede apreciar el recuerdo de la vida, con los ojos entreabiertos. La cabeza echada a un lado y la boca abierta confirman que acaba de expirar.

Según lo dicho, el Cristo yacente de Navalcarnero puede relacionarse formalmente con la obra de Juan Sánchez Barba, tanto como los arriba citados. Una vez más no existe documentación que lo ratifique pero sí ciertas circunstancias para pensar que pueda ser la escultura que en 1650 contratara el artífice madrileño en compañía del dorador Pedro Pérez de Araujo y el maestro de arquitectura Francisco de Bilvilar. La primera pasa por conocer la naturaleza del curato de la parroquia de Navalcarnero que, sin duda, marcó su historia eclesiástica desde 1566 hasta 1767. En ese primer año, merced a dos sucesivas Bulas promulgadas por Pío IV (1563) y San Pío V (1566), el curato quedó unido al Colegio de la Compañía de Jesús que pronto se construiría a pocos metros de la parroquial y que a su vez dependería del Colegio Máximo de Alcalá de Henares. A partir de entonces el rector del Colegio de Navalcarnero ostentaría el cargo de cura disfrutando del beneficio y privilegios que reportaba. En este contexto —que no es momento de describir— los jesuitas ejercerían una influencia inestimable en las cosas espirituales y artísticas de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, cerca de la cual, a pocos metros, se levantaba la citada ermita de la Veracruz.

Por la parroquial de Navalcarnero pasarían arquitectos y pintores que con anterioridad habían trabajado para los jesuitas de Madrid o de Alcalá de Henares. Es el caso del hermano Francisco Bautista, llamado en 1656 para trazar el nuevo chapitel de la torre y, tal vez, la ermita de San José del mismo lugar; del maestro de cantería

Melchor de Bueras, autor de una barbacana que se levantó para fortificar el cementerio, tras haber trabajado en el Colegio Imperial de Madrid, en su Casa Profesa y en el Colegio de Alcalá de Henares<sup>77</sup>; y ya en el primer tercio del siglo XVIII, es más que probable que el pintor Juan Vicente de Ribera ejecutara alguno de los lienzos que decoran la capilla de la Virgen de Navalcarnero, tras hacer lo propio con las decoraciones de la capilla de la Santas Formas en la iglesia del Colegio complutense<sup>78</sup>. Pudo suceder lo mismo con Juan Sánchez Barba, quien fue reclamado en 1650 —las fechas encajarían con la llegada de la escultura a Navalcarnero— para copiar el Cristo de Gregorio Fernández que no olvidemos se encontraba en la Casa Profesa de los jesuitas en Madrid. A otro de los protagonistas de este encargo, el dorador Pedro Pérez Araujo, se le localiza en la villa sureña en 1654 trabajando en compañía de Martín de Velasco en el dorado de unos púlpitos y guardavoces de su parroquial que había fabricado otro viejo colaborador de Sánchez Barba, el ensamblador y arquitecto Juan de Ocaña<sup>79</sup>. Coincidencias o no, las noticias sobre el Cristo de Fernández llegarían de la mano de los jesuitas a los oídos de los cofrades de la Veracruz, quienes pudieron haber solicitado una copia del mismo.

El Cristo yacente de Navalcarnero, no tanto su estilo, repite el modelo de la escultura de Gregorio Fernández (fig. 3) que se conserva en el Museo Nacional de Valladolid<sup>80</sup>. La posición del cuerpo, de la cabeza e incluso del paño de pureza se reitera en éste, de la misma manera que lo visto en las piezas madrileñas ya citadas. Sánchez Barba, sin prescindir de su crudo realismo, aborda el tema de forma más calmada y sosegada, atenuando el dramatismo que caracteriza el arte de Fernández.

## 6. EL FINAL DEL CAMINO

Juan Sánchez Barba murió en Madrid tras una larga enfermedad la noche del jueves 24 de agosto de 1673, cuando frisaba los 71 años de edad. Permanecía soltero y muy apegado a sus sobrinos, los hijos de Ginés Carbonel (fig. 1). Para todos ellos tuvo un recuerdo muy especial en sus mandas testamentarias<sup>81</sup>. La única excepción era Blas, el mayor, que había fallecido en Zaragoza años atrás, en 1644, cuando se encontraba en compañía de su tío Alonso Carbonel sirviendo en la Jornada de Aragón. A la menor, María, religiosa en el convento de Santa Catalina de Ávila, le dejó 400 ducados para hacerle más llevadera su vida contemplativa. A fray Tomás Carbonel (fig. 12), en aquel momento prior del convento de Santo Tomás de Madrid, le regaló una escultura de Santa Rosa salida de su mano *por el mucho amor que le tengo*; y como a los carmelitas de su confianza —ya se dijo— le



dio 800 reales para cumplir un cometido de cariz desconocido<sup>82</sup>. Nombró heredera universal de sus bienes a Josefa Carbonel, casada con Fausto de Pagola. A este último le designó como su testamentario y le hizo donación de un San Juan Niño, con su corderito, y un Niño Jesús con el cesto de los clavos de la Pasión, ambos con la cabellera postiza, que fueron valorados en el inventario *post mortem* en 800 reales cada uno. Tuvo especial consideración con los tres hijos de la pareja: a los varones, Antonio Manuel y Pablo, les primó con 200 ducados a cada uno para acabar sus estudios; y a Manuela la friolera de 3.000 ducados como dote para entrar en religión o casarse. No tardaría en desposarse con Pedro Álvarez de Peralta, escribano del rey y relator de los Reales Consejos, aportando unos bienes dotales valorados en 5.642 ducados y 7 reales y entre los que se encontraba uno de los Cristos yacentes de Juan Sánchez Barba (200 reales)<sup>83</sup>.

En su testamento el escultor no se prodigó en menciones sobre sus compañeros de profesión, tal vez porque muchos de ellos, con los que había compartido muchos años de dedicación, ya habían fallecido para entonces. Premió la amistad del pintor Juan Martínez con 20 ducados. Narra el propio Sánchez Barba que Mateo Rodríguez le había servido durante muchos años en el obrador como criado, *con gran fidelidad y verdad*. En ese periodo Rodríguez hubo de aprender el oficio de escultor, lo que le permitiría andando el tiempo instalar su propio negocio. Para ayudarle en esta empresa el moribundo le dejó todas las herramientas de su oficio, las maderas que guardaba en su taller y 400 ducados para pagar una casa que acababa de comprar en la madrileña calle de San Pedro y San Pablo<sup>84</sup>. Como hombre de su confianza, fue el tasador de buena parte de los bienes artísticos dejados por el difunto.

Por aquel tiempo el pintor Antonio de Peralta era el encargado de policromar las estatuas de Sánchez Barba. En agosto de 1673 le debía una parte del precio estipulado por pintar los bultos de un San Zacarías, Santa Isabel, Santa Teresa y San Alberto. Ya se dijo que estos dos últimos iban a decorar la iglesia de los carmelitas descalzos de Madrid.

Juan Sánchez Barba mantenía una posición económica más que holgada. Vivía en una casa de su propiedad en la calle de San Antón, en la que era asistido por una criada. Esta casa y los bienes muebles que contenía fueron valorados en 54.696 reales. Aparte de esto se encontraron en su poder 6.000 reales de vellón, 1.480 reales de plata y unas monedas de oro. Las paredes de su casa estaban decoradas con una pequeña colección de lienzos de pintura y estampas de temática muy variada. En el inven-

tario sólo quedó reflejada la autoría de un San Jerónimo de Jusepe Ribera, de una Santa Lucía de Massimo Stanzione y de una pintura que se *yntitula la de la bola* de Ticiano, tasada en 800 reales. Del resto destacar una cabeza de Ecce Homo, dos retratos, cuatro fruteros, cuatro países con pájaros y dos países más con la Huida a Egipto y el Nacimiento de Cristo.

Más interesante para nuestro estudio son los bienes relacionados con su profesión. Además de las siete esculturas de la Pasión de Cristo —a las que ya nos referimos en un apartado anterior— atesoraba dos de la Inmaculada Concepción, una de las cuales legaría al citado fray Cristóbal de Herrera; una Santa Rosa, que sería para fray Tomás Carbonel; una Santa Teresa, un San Miguel, un Niño Jesús; y la pareja del Niño Jesús y San Juanito que regalaría a Pagola. Las únicas piezas de temática no religiosa fueron un retrato de Lope de Vega y dos cabezas de Rómulos. Todas ellas estaban fabricadas en madera de pino, boj, manzano y peral. Conservaba además dos figuritas de estaño, una estatua *finjada de piedra* de casi dos metros y otra más para vestir y articulada *con los brazos de goznes*. A excepción de la estatua de Tamajón que contratara en 1635 para el Buen Retiro, no se tiene constancia que trabajara con materiales duros. También se inventariaron los muebles y herramientas del obrador: un banco grande, dos potros de madera de álamo negro, cuatro barriletes, tres garlopas, una juntera, dos guillames, varias sierras y serruchos de diferentes tamaños, cazos de cola, barrenas, martillos, hierros, etc...

No muy lejos se encontrarían los anaqueles de su librería. En ella se contabilizaron un número impreciso de libros que apenas alcanzaba los cuarenta títulos. De ellos sólo se desglosa en el inventario la autoría o temática de unos pocos<sup>85</sup>: la primera y segunda parte del *Flos Sanctorum* de Ribadeneira, las obras de fray Luis de Granada, las de Ludovico Blosio, cuatro libros de la *Doctrina Cristiana*, los *Anales del Mundo*, dos libros de arquitectura, sin que se cite su autor; la *jiometria de Alverto*, que ha de ser alguna edición italiana del tratado de proporciones de Alberto Durero; y otra *jiometria*, sin más datos, que, seguida de la anterior, tuvo que ser la *De varia commensuracion* de Juan de Arfe y Villafañe. Brillan por su ausencia —tal vez porque formaban parte de alguno de los volúmenes no descritos— los dibujos y estampas que debió de recopilar a lo largo de su vida. En definitiva, corto bagaje pero suficiente para el perfil profesional que hemos tratado de documentar más arriba; esto es, el de un escultor preocupado por la iconografía de sus imágenes devocionales y por su representación espacial.

## NOTAS

- <sup>1</sup> José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Noticias sobre el escultor madrileño Juan Sánchez Barba (1602-1670) y su familia", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 1, Madrid (1989), pp. 197-207.
- <sup>2</sup> El origen de sus padres figura en el testamento del escultor, en A(rchivo) H(istórico) de P(rotocolos) Notariales de M(adrid), pr. 8574, fs. 383-388 (23-VIII-1673).
- <sup>3</sup> Sebastián Sánchez y Juan de Heras contrataron el 23 de abril de 1598 la finalización de la Torre de la Tapicería o Bahona del Alcázar según el proyecto del maestro mayor Francisco de Mora, en AHPM, pr. 932, fs. 663-669, citado por Luis CERVERA VERA, "Francisco de Mora remata en 1598 la Torre de la Tapicería del Alcázar madrileño", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIII, Madrid (1986), pp. 20-25. Además su presencia está documentada en el Hospital General y en la obra de la condesa de Castellar, que Cruz Valdovinos identifica con el convento de monjas jerónimas del Corpus Christi (Carboneras). Los datos sobre Sebastián Sánchez han sido extraídos de su testamentaria, en AHPM, pr. 1223, fs. 939-1009 (1607). Algunas noticias proceden de las deudas que sus herederos tardarían muchos años en ver saldadas, según los documentos recogidos, en CRUZ VALDOVINOS, 1989, pp. 199-201.
- <sup>4</sup> La joven llevó al matrimonio con Antonio de Herrera la discreta suma de 843 reales. La carta de dote se otorgó el 9 de enero de 1608 en el oficio —hoy desaparecido— del escribano Francisco del Valle. La información sobre esta dote se recoge en las bajas de la testamentaria del cantero Sebastián Sánchez, en AHPM, pr. 1223, f. 994.
- <sup>5</sup> A(rchivo) H(istórico) D(iocesano) de M(adrid), P(arroquia) de S(an) M(artín), *Libro 2 de Matrimonios*, f. 306 v.º (27-XII-1607).
- <sup>6</sup> La pareja había alquilado a María Sánchez por dieciséis ducados al año un aposento en el piso alto, con una ventana que daba al patio, un aposento en el bajo y la mitad de la cocina de la casa de la calle de San José. Antonio de Herrera había llevado a cabo una pequeña reforma para dividir el aposento, en AHPM, pr. 1223, f. 979 r.º. Tal vez en alguna de estas estancias el joven escultor estableció su taller. La casa ocupaba el sitio quinto del número 4 de la manzana 368, justo al lado de la casa de Juan Muñoz (sitio cuarto), en *PLANIMETRÍA general de Madrid*, Madrid, 1988, p. 302.
- <sup>7</sup> CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 203.
- <sup>8</sup> Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, "Juan Muñoz, escultor", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXIX, Valladolid (1973), p. 270.
- <sup>9</sup> Además en los estuques del palacio del Pardo (1611), en concreto, en la finalización de los que decoraban la galería del mediodía del cuarto del rey; en el retablo de Juan Guedeja (1611-1612) de la iglesia del convento madrileño de la Santísima Trinidad; para Nicolás Escobar, obligado del abasto de sebo, en un pequeño retablo de la iglesia de San Andrés de Madrid (1614); en el conjunto escultórico contratado por Miguel Gutiérrez (1615); y en las esculturas que durante varios años coronaron la Puerta de Alcalá y que se hicieron con motivo de la entrada de doña Isabel de Borbón (1615). Nos ahorramos citar la documentación y bibliografía específica relacionada con todas estas obras remitiendo a los capítulos que tratan sobre la ejecución del retablo mayor de Getafe y la relación profesional entre Alonso Carbonel y Antonio de Herrera en nuestra tesis doctoral inédita defendida en la Universidad Autónoma de Madrid, en Juan Luis BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, 2002, pp. 88-111 y 113-128.
- <sup>10</sup> AHDM, PSM, Libro 3 de Matrimonios, f. 2 v.º (16-II-1616).
- <sup>11</sup> AHPM, pr. 4855, fs. 333-336 r.º (15-II-1616). Fueron testigos de la escritura Alonso Carbonel, Antonio de Herrera y el ensamblador Miguel Tomás, quien firmó el documento de parte de María Sánchez, madre de la novia, por no saber hacerlo. Cuatro días después se otorgó la carta de pago, en *Ibidem*, fs. 358-361 (19-III-1616), citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 202. La novia contribuiría a las cargas del matrimonio con una dote de apenas 1.568 reales y 24 maravedíes, más la parte que le correspondiese de la cantidad que la hacienda real debía a su difunto padre. La verdad es que el dorador no hizo un buen negocio. La cantidad aportada por la joven era muy modesta, más aún si se observa el desglose de las partidas que la componían: casi el 72 % se lo llevaba una parte de la casa de la calle de San José, pero cuyo valor se le abonaría en ropa blanca, vestidos, joyas y ajuar de casa; una deuda de un vecino de Sonseca significaba el 23 %; y apenas un 5 % lo componía un majuelo de tierra en la citada villa toledana. Por su parte Ginés se comprometió a aumentar los bienes privativos de la novia en 400 reales.
- <sup>12</sup> En concreto, al número 11 de la manzana 362, privilegiado el 24 de marzo de 1614 por Antonio de Herrera, en *PLANIMETRÍA*, p. 296. A mediados del año siguiente, cuando reconocía una deuda con un alguacil de Corte, se anotaba que vivía en sus casas de la calle de la Ballesta, en AHPM, pr. 4855, fs. 195-196 r.º (15-VII-1615).
- <sup>13</sup> Tomás se obligó a realizar la urna en cinco semanas según una traza firmada por Herrera, Ginés y la comitente doña María de las Nieves, en AHPM, pr. 4855, fs. 514-515 (15-I-1617).
- <sup>14</sup> Los detalles de estas obras, en BLANCO MOZO, p. 139. Tal vez por la recomendación de su cuñado, Ginés Carbonel tuvo la ocasión de trabajar por primera vez —que sepamos— para las Obras Reales. En marzo de 1618 intervino en la tasación del dorado y el estofado realizados por Vicente Carducho en el retablo de la Inmaculada Concepción del convento de las Descalzas Reales, cuya escultura había sido tallada por Antonio de Herrera. Bartolomé González y el citado Ginés lo hicieron por la parte del rey mientras que Antonio Lanchares hizo lo propio por la del pintor, en A(rchivo) G(eneral) de P(alacio), Expedientes personales, Caja 202-61 (12-III-1618), citado por Magdalena LAPUERTA MONTOYA, *Las empresas pictóricas de Felipe III: la Casa Real de El Pardo*, Madrid, 1999, t. II, pp. 611-612; y t. IV, pp. 578-579.
- <sup>15</sup> Sobre la situación creada tras la muerte de Ginés Carbonel y la estrategia seguida por su hermano Alonso para sacar adelante a sus cuatro sobrinos, ver BLANCO MOZO, pp. 299-305.
- <sup>16</sup> CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 205; Antonio HERRERA CASADO, *Historia de El Casar*, Guadalajara, 1991, pp. 103-104; y Margarita ESTELLA MARCOS, "Aspectos inéditos de la escultura madrileña de hacia 1600: Juan Muñoz, Antonio de Herrera y una escultura italiana en el Retiro", en *III Jornadas de arte "Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX)"*, Madrid, 1991, pp. 139-148.
- <sup>17</sup> Cordero compensaría a los hermanos de la difunta por la dote recibida al tiempo de desposarse con ella, en AHPM, pr. 4862, fs. 362-368 (18-X-1633), citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 206.



- <sup>18</sup> María del Carmen GONZÁLEZ MUÑOZ, "Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XVIII, Madrid (1981), p. 178.
- <sup>19</sup> Como muy viejo y pobre, sin asignación alguna, se cita en la calle de Cantarranas a Antonio Maldonado. Hay que identificarlo con Alonso López Maldonado que, vecino de esta calle, falleció un año después con casi 70 años, en A(rchivo) P(arroquial) de S(an) S(ebastián), *Libro 6 Difuntos*, f. 200 v.º (26-IX-1626), citado por Matías FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su Archivo*, Madrid, 1995, p. 210.
- <sup>20</sup> En 1626 Ginés Carbonel se obligó con la viuda de Simón de Peralta para dorar un retablo construido por el difunto, en AHPM, pr. 4813, fs. 870-871 (8-VI-1626).
- <sup>21</sup> APSS, Libro 7 Difuntos, f. 192 v.º (6-IV-1631), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, p. 214.
- <sup>22</sup> El caso más llamativo es el de Antón de Morales que, tras vender su casa de la calle de la Gorguera (1622), pasó a vivir a la de Valverde. Los libros parroquiales de San Sebastián y San Martín no recogen su partida de defunción por lo que no hay que descartar que por aquellos años se retirara a morir a Granada, su ciudad natal.
- <sup>23</sup> Su testamento de 29 de diciembre de 1617, en Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, "Datos de escultores de los siglos XVI y XVII", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Valladolid (1978), pp. 319-320.
- <sup>24</sup> BUSTAMANTE GARCÍA, 1973, p. 272.
- <sup>25</sup> Claro está que para realizar una valoración como la que propongo es fundamental conocer con precisión la trayectoria de Herrera en las Obras Reales, en concreto, en los últimos años de la década de los veinte. El nombramiento de Giovanni Battista Crescenzi en octubre de 1630 como superintendente de la Junta de Obras y Bosques con plenos poderes para intervenir en materia de arquitectura; y el posterior de Alonso Carbonel como aparejador mayor desencadenó un pequeño terremoto en el seno de esta estructura. El máximo perjudicado fue el maestro mayor Juan Gómez de Mora, inmerso en un complejo proceso judicial sobre las supuestas malversaciones realizadas en la construcción de la fachada del Alcázar de Madrid. Y con él, también lo fue Antonio de Herrera, quien en enero de 1631 renunció al cargo de aparejador de carpintería y a la mitad de su salario quedándose con los 100 ducados que le correspondían como escultor del rey. La renuncia fue aceptada por la Junta de Obras y Bosques quien no tardó en nombrar a Martín Ferrer para sustituirle. Esta sucesión de acontecimientos se describe con toda precisión, en BLANCO MOZO, pp. 265-275. De este modo en los primeros días de 1631 Herrera se quedó con las manos libres para volcarse una vez más en la actividad de su taller.
- <sup>26</sup> José María MADURELL, "La labor escultórica de Antonio Juan Riera en la antigua Villa y Corte de Madrid", en *La Notaría*, Barcelona (1945), p. 9.
- <sup>27</sup> AHPM, pr. 2591, fs. 245-247 (18-V-1634), citado por Mercedes AGULLÓ COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1978, p. 143.
- <sup>28</sup> Por riguroso orden cronológico, el contrato entre Alonso Carbonel y Antonio de Herrera, en AHPM, pr. 5810, fs. 486-487 r.º (28-IV-1635), citado por el Marqués de SALTILLO, "Artistas madrileños (1592-1850)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LVII, Madrid (1953), pp. 143-144. Ese mismo día se produjo el traspaso de la Venus con Cupido a Sánchez Barba, insistiéndose que la escultura debía de hacerse a satisfacción de Alonso Carbonel, en AHPM, pr. 4863, f. 126 (28-IV-1635), citado por CRUZ VALDOVINOS, 1989, p. 206. Al día siguiente Domingo Esteban, vecino de Tamajón, se comprometía a poner en casa de Antonio de Herrera una piedra de cuatro pies de alto, la misma altura que las esculturas contratadas, y dos más de pie y cuarto, en *Ibidem*, f. 127 (29-IV-1635). En estas dos últimas escrituras aparece Sebastián de Herrera Barnuevo como testigo. Su padre debió de cumplir el encargo porque en el mes de septiembre del mismo año daba la carta de pago y finiquito, en AHPM, pr. 5811, f. 863 (26-IX-1635). Había recibido 2.000 reales el 28 de abril, 2.200 el 31 de mayo y 2.400 el 26 de septiembre, hasta alcanzar los 6.600 reales con que se concertaron las obras.
- <sup>29</sup> Sobre esta identificación, ver BLANCO MOZO, p. 581.
- <sup>30</sup> El 13 de agosto de 1639, en el contexto de la falta de liquidez que sufría la administración del Buen Retiro, su tesorero Sebastián Vicente otorgaba su poder a Antonio de Herrera para cobrar de diferentes personas 2.500 reales como parte de los 600 ducados que habían montado las cinco estatuas de piedra que había hecho para la gruta de la ermita de San Bruno, en AHPM, pr. 6367, fs. 555-556 (13-VIII-1639). La libranza firmada por don Gaspar de Guzmán por el total de la cantidad, en la que se repite el mismo concepto, en A(rchivo) G(eneral) de S(imancas), T(ribuna)l M(ayor) de C(uentas), leg. 3764 (8-VIII-1639). Claro que cabe dudar sobre si este encargo fue el mismo que se realizara años antes para la ermita de San Jerónimo (San Isidro) y por algún motivo se trasladara a una nueva ubicación, pues coinciden el número de piezas (cinco) y la cantidad pagada (600 ducados). Sin embargo parece seguro, según lo expuesto más arriba, que Antonio de Herrera recibió los 600 ducados del primer encargo en septiembre de 1635, en cuya carta de pago se especifica el desglose de las cantidades abonadas. Lo que nos lleva a considerar que este último fuera otro contrato.
- <sup>31</sup> Antonio Acisclo PALOMINO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica. III. El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, 1988, pp. 311-312; y José del CORRAL, *Una guía inédita del Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1979, p. 76.
- <sup>32</sup> Al hilo de esta carencia, es preciso discriminar la personalidad de nuestro escultor con la del maestro de cantería Juan Sánchez de la Barba. La firma de este último —y no la de aquél— aparece junto con la de Rodrigo Ortega en un dibujo de una de las portadas del Noviciado de los jesuitas de Madrid, en Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "El antiguo Noviciado de los jesuitas en Madrid", en *Archivo Español de Arte*, n.º 164, Madrid (1968), p. 264. No parece que entre ambos existiera un parentesco cercano, ya que el escultor falleció soltero y sin dejar hijos. Sánchez de la Barba le sobrevivió muchos años, pues murió en 1716, casado con doña María Carretero, en APSS, Libro 19 Difuntos, f. 600, citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, p. 118. Poco se conoce de la trayectoria profesional del maestro de cantería. Consta su intervención documentada hacia 1691-1692 en la obra de su oficio del claustro del convento madrileño de las carmelitas descalzas de Santa Teresa, en Leticia VERDÚ BERGANZA, *La "arquitectura carmelitana" y sus principales ejemplos en Madrid (siglo XVII)*, Madrid, 1996, t. I, p. 539; y t. III, pp. 1118-1124.
- <sup>33</sup> AGP, SA, leg. 631 (3-X-1640). La solicitud de Herrera de no pagar alcabala fue aceptada por el rey y se ordenó que los miembros del gremio de ebanistas le devolvieran las prendas tomadas.
- <sup>34</sup> AHPM, pr. 3612, fs. 3-4 (27-IV-1644), citado por AGULLÓ Y COBO, 1979, pp. 89-90.
- <sup>35</sup> AHDM, PSM, Libro 5 de Difuntos, f. 21 r.º (3-VIII-1646).
- <sup>36</sup> La mejor descripción de las arquitecturas que se levantaron para esta fiesta, en *Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna nuestra señora doña Maria Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid*, Madrid, 1650. Se trataría de la *relación breve encomendada* a don Lorenzo

Ramírez de Prado por el presidente del Consejo de Castilla, según un decreto que se recoge, en A(rchivo) de V(illa), A(rchivo) de la S(ecretaría) del A(yuntamiento) 2-58-13 (29-III-1650). El papel de Prado se debió de limitar a supervisar la pluma que escribiría el texto, posiblemente de Calderón de la Barca, en John E. VAREY Y A. M. SALAZAR, "Calderón and the Royal Entry of 1649", en *Hispanic Review*, t. XXXIV, Filadelfia (1966), pp. 25-26. Además se publicaron entonces los textos de J. ESQUIBEL, *Descripción de la ostentativa pompa con que la muy noble y leal coronada Villa de Madrid, celebró la entrada de la Reyna Nuestra Señora Doña Mariana de Austria; y juntamente Elogio al repetido cuidado que para lograr la fiesta de tan Gran día, puso Don Lorenzo Ramírez de Prado*, Valladolid, 1649; la versificada de Juan de ENEBRO Y ARANDIA, *Esplendido aparato, y magnífica ostentación con que la muy insigne villa de Madrid solemnizó la entrada de la inclita Reyna Nuestra señora doña Mariana de Austria*, [Madrid], 1649; y el alegato de José PELLICER DE TOVAR, *Alma de la gloria de España: eternidad, magestad, felicidad y esperanza suya, en las reales bodas*, Madrid, 1650.

Sobre la base de estos impresos se han abordado los diferentes aspectos de esta entrada, en especial los iconográficos, en Rosa LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1982, pp. 14-15; Francisco Javier PIZARRO GÓMEZ, "Astrología, emblemática y arte efímero", en *Goya*, n.º 187-188, Madrid (1985), 47-52; Carmen SÁENZ DE MIERA, "Entrada triunfal de la reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXIII, Madrid (1986), pp. 167-174; María Teresa CHAVES MONTOYA, "La entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649", en *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la Casa de Austria (1492-1700)*, Madrid, 1992, pp. 73-94; Diego SUÁREZ QUEVEDO, "Madrid-institución monárquica cara al contexto hispano en 1650: el testimonio del cronista real Pellicer de Tovar", en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, t. II, pp. 1477-1495; Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, "El nuevo mundo en el arte efímero del Madrid del siglo XVII", en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, t. II, pp. 1423-1433. La mayoría de estos autores han utilizado las fuentes manuscritas conservadas, en AV, ASA 2-58-13, 2-58-14, 2-311-75, 7-202-2 y 10-3-12. Junto con éstas forman el corpus documental de la entrada los protocolos notariales —en concreto, el legajo 9038— citados por primera vez, en CHAVES MONTOYA, p. 75; y publicados como inéditos, sin serlo, en Mercedes AGULLÓ Y COBO, "Antonio y Francisco Rizi", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVI, Madrid (1996), pp. 79-80; e ÍDEM, "Addenda a Pedro de la Torre", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVIII, Madrid (1998), pp. 178-179 y 186-189. Una aportación menor, referida a los contratos de las decoraciones de las gradas de San Felipe, en marqués de SALTILLO, "Prevencciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1648-1680)", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXXI, Madrid (1947), pp. 375-379. Por último, sobre la participación de Alonso Carbonel en la elaboración de las trazas de las arquitecturas efímeras que engalanaron el recorrido de la entrada, ver BLANCO MOZO, pp. 409-422.

<sup>37</sup> AHPM, pr. 9038, fs. 6-7 (22-IV-1649) y 387-390 (28-IV-1649), citado por CHAVES MONTOYA, p. 75.

<sup>38</sup> *Ibidem*, f. 391 (12-IV-1649).

<sup>39</sup> AV, ASA 2-58-14, f. 25 r.º (18-V-1649). Ese mismo día los cuatro escultores se obligaban a ejecutarlas a tasación para el 8 de julio, en AHPM, pr. 9038, fs. 400-401 (18-V-1649).

<sup>40</sup> AHPM, pr. 9038, fs. 422-423 (20-IX-1649). En la firma de las cartas de pago y memoriales relacionados con las esculturas se observa la presencia continuada y en solitario de Sebastián de Herrera Barnuevo que no nos debe llevar a engaño. En todo momento llevó la voz cantante en este asunto —tal vez ayudado por el "don" que precedía a su nombre— representando a sus compañeros, según un poder que le otorgaron, en AHPM, pr. 8596, f. 444 (21-VII-1649). Sobre su participación en la entrada de Mariana de Austria, ver Harold E. WETHEY, "Sebastián de Herrera Barnuevo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n.º 11, Buenos Aires (1958), pp. 13-42.

<sup>41</sup> Al respecto de este asunto, decir que las prisas de última hora recomendaron no continuar con las esculturas de las nueve musas que iban a engalanar el Monte Parnaso. Por esta decisión, que al parecer partió de Ramírez de Prado, Herrera Barnuevo solicitó una compensación por el gasto hecho en las *cabeças, manos y pies y todos los armaçones y tableros de los cuerpos de las nueve musas del Parnaso*, en AV, ASA 2-58-13.

<sup>42</sup> AHPM, pr. 8574, f. 402 v.º (26-VIII-1673).

<sup>43</sup> PALOMINO, pp. 180-181.

<sup>44</sup> Francisco MACHO ORTEGA, "La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés, de Madrid", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XXVI, Madrid (1918), pp. 215-222; WHETHEY, 1958, pp. 15-19; Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 130-137; Antonio BONET CORREA, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, 1984 (2ª ed.), pp. 37-39; y José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Las etapas cortesanas de Cano", en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Madrid, 2001, pp. 201-202.

<sup>45</sup> MACHO ORTEGA, p. 221.

<sup>46</sup> AHPM, pr. 10.476, fs. 210-211 (26-XI-1663), citado por Mercedes AGULLÓ Y COBO, "Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXXVII, Madrid (1997), pp. 39 y 61.

<sup>47</sup> Con anterioridad se había referido a este conjunto, en PALOMINO, pp. 311-312. La noticia de la contratación de este retablo, con la fecha (21-I-1654) y el nombre del escribano, se dio por primera vez, en Eugenio LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (con adiciones de Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ), Madrid, 1829 (Madrid, 1977), t. III, p. 150; y además ver Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*, Madrid, 1800, t. IV, pp. 327-328. Ante el mismo escribano Juan Sánchez Barba contrató las esculturas en 1656 y 1657, según el conde de la VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico*, Madrid, 1894, t. III, pp. 345-346. A pesar de no haber podido localizar estas noticias, al no existir la citada escribanía en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, la información aportada por los autores anteriores parece veraz y digna de ser tomada en consideración.

<sup>48</sup> La capilla de los carpinteros de maderas finas se hallaba en el lado del Evangelio, inmediata al altar mayor, en AHPM, pr. 8715, fs. 719-720 (25-IX-1659). La cofradía se obligó a pagar los 12.000 reales de su coste en el valor de una casa de su propiedad que fue vendida a Benavente, en *Ibidem*, fs. 1044-1058 (26-XI-1659).

<sup>49</sup> A(rchivo) H(istórico) N(acional), Clero secular-regular, leg. 4119, citado por Luis CERVERA VERA, "Arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la capilla mayor de la iglesia del desaparecido convento de la Merced de Madrid", en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n.º 57, Madrid (1948), pp. 361-367.

<sup>50</sup> PALOMINO, pp. 311-312; Antonio PONZ, *Viaje de España*, Madrid, 1988, t. V, p. 73; CEÁN BERMÚDEZ, t. IV, pp. 327-328; y CORRAL, p. 43.



- <sup>51</sup> La escritura de obligación de este retablo, en AHPM, pr. 10.520, fs. 835-840 (1-V-1665), citado por María Luisa CATURLA, "Iglesias madrileñas desaparecidas: el retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz", en *Archivo Español*, n.º 18, Madrid (1950), pp. 3-9. Las cartas de pago a Sánchez Barba, en AHPM, pr. 9.228, fs. 713 y 731 (22 y 31-V-1666).
- <sup>52</sup> PALOMINO, pp. 311-312; y CEÁN BERMÚDEZ, t. IV, pp. 327-328. También se ocuparon del retablo, en lo que respecta a sus pinturas, en Edward J. SULLIVAN, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989, p. 70; y con precisiones interesantes, en Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Francisco Rizi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el retablo de la parroquia de Santa Cruz de Madrid", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. IV, Madrid (1992), pp. 231-237.
- <sup>53</sup> CEÁN BERMÚDEZ, t. IV, pp. 327-328; y CORRAL, p. 45.
- <sup>54</sup> AHPM, pr. 8056, fs. 1216-1217 (5-XII-1651). Quiero agradecer a Fernando López Sánchez el conocimiento de este documento inédito sobre Juan Sánchez Barba.
- <sup>55</sup> El escultor Manuel Correa fallecería en Madrid el 14 de abril de 1667, en APSS, Lib. 12 Difuntos, f. 422 v.º (14-IV-1667), citado por FERNÁNDEZ GARCÍA, p. 205. En su poder para testar otorgado días antes se recogen algunas noticias sobre las obras que estaba trabajando en aquel momento, en AHPM, pr. 11.301, fs. 972-974 r.º (12-IV-1667). Su testamento sería protocolizado por su viuda, en *Ibidem*, fs. 416-417 (19-IV-1667).
- <sup>56</sup> Jesús URREA, "Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLIII, Valladolid (1977), pp. 253-268; y Mercedes AGULLÓ Y COBO, "Manuel Pereira: aportación documental", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLIV, Valladolid (1978), pp. 257-278; y Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España, 1660-1770*, Madrid, 1983, pp. 258-262.
- <sup>57</sup> El inventario y tasación de los bienes de Juan Sánchez Barba, en AHPM, pr. 8574, fs. 394-407 (26 y 30-VIII-1673). Esta última fue realizada por el escultor Mateo Rodríguez, antiguo aprendiz y colaborador del difunto. Entre paréntesis hemos colocado el valor de la tasación.
- <sup>58</sup> El testamento de Juan Sánchez Barba, en AHPM, pr. 8574, fs. 383-388 (23-VIII-1673). Fausto de Pagola, albacea del escultor, entregó la imagen del Ecce Homo al prior del convento, en *Ibidem*, f. 380 (30-VIII-1673); y la del Cristo en la Cruz a fray Antonio de la Concepción, en *Ibidem*, f. 393 (30-VIII-1673).
- <sup>59</sup> AHPM, pr. 7871, f. 330 (21-V-1650), citado por el marqués de SALTILLO, "Efemérides artísticas madrileñas (1603-1811)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid (1948), p. 20.
- <sup>60</sup> Sobre este Cristo en el contexto de la iconografía de los yacentes de Gregorio Fernández, ver Jesús URREA FERNÁNDEZ, "Los Cristos Yacentes de Castilla y León", en *Tercer encuentro para el Estudio Cofradiero: En torno al Santo Sepulcro*, Zamora, 1995, p. 23.
- <sup>61</sup> María Elena GÓMEZ-MORENO, *Escultura del siglo XVII*, (Ars Hispaniae; 16), Madrid, 1963, p. 318.
- <sup>62</sup> PALOMINO, pp. 311-312; PONZ, t. V, p. 140; CEÁN BERMÚDEZ, t. IV, pp. 327-328; y CORRAL, p. 54.
- <sup>63</sup> María Teresa FERNÁNDEZ TALAYA, "Dos conventos madrileños desaparecidos: los Agonizantes de la calle Fuencarral y los Basílios de la calle Desengaño", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XL, Madrid (2000), pp. 199-207; y Pascual MADDOZ, *Madrid. Audiencia, provincia, intendencia, vicaría, partido y villa*, Madrid, 1848, p. 202.
- <sup>64</sup> M. E. GÓMEZ-MORENO, 1963, p. 318; y Elías TORMO, *Las iglesias de Madrid*, Madrid 1927 (edición de Madrid, 1985, con notas de María Elena GÓMEZ-MORENO), p. 145.
- <sup>65</sup> *Ibidem*.
- <sup>66</sup> Sobre la iconografía de la Pasión de Cristo en relación estricta con los evangelios, con una propuesta terminológica, ver Rafael MARTÍNEZ GONZÁLEZ, "Del Gólgota al Sepulcro. Reflexiones sobre iconografía y propuesta terminológica", en *Tercer encuentro para el Estudio Cofradiero: en torno al Santo Sepulcro*, Zamora, 1995, pp. 65-74.
- <sup>67</sup> El testamento donde se recogen las mandas citadas, en AHPM, pr. 8574, fs. 383-388 (23-VIII-1673). Francisco de Cabanillas, maestro de obras, tasó las casas de Juan Sánchez Barba, en *Ibidem*, f. 405 v.º (26-VIII-1673). Fray Cristóbal de Herrera recibió de manos de Fausto de Pagola la escultura de la Concepción, con su peana y rayos, en *Ibidem*, f. 413 (30-VIII-1673). Además el maestro pintor y dorador Antonio Peralta recibió 560 reales de Pagola por el dorado de las estatuas de Santa Teresa y San Alberto, que había entregado en el convento de carmelitas descalzos de Madrid, en *Ibidem*, f. 417 (5-IX-1673).
- <sup>68</sup> AHPM, pr. 8574, f. 382 v.º. Sobre el Colegio de San Cirilo, ver Carmen ROMÁN PASTOR, *Arquitectura conventual de Alcalá de Henares*, Madrid, 1994, pp. 182-189.
- <sup>69</sup> TORMO, p. 143.
- <sup>70</sup> Cobrando 2.792 reales por esta obra, en A(rchivo) H(ermanidad) del R(efugio), San Antonio de los Alemanes, leg. 550, n.º 1 y 2, citado por Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. XI, Madrid (1999), p. 220. Quisiera agradecer a don Ismael Gutiérrez Pastor el haberme facilitado la noticia y la información sobre esta obra.
- <sup>71</sup> Las únicas referencias históricas sobre la ermita de la Veracruz, en José María BAUSÁ ARROYO, *Historia de Navalcarnero*, Madrid, 1984, pp. 86-90.
- <sup>72</sup> A(rchivo) P(arroquial) de N(avalcarnero), N.2-21, s. f. (13-III-1611).
- <sup>73</sup> APN, N.2-21, s. f. (1658); y A(rchivo) H(istórico) D(iocesano) de T(oledo), Cofradías y hermandades, Ma. 10, exp. 42.
- <sup>74</sup> También se decidió que la escultura del Cristo crucificado que iba a ser sustituida sirviera para decorar a partir de entonces la sacristía de la ermita, en APN, N.2-12, f. 15 (2-I-1734).
- <sup>75</sup> *Ibidem*, fs. 16-18 (25-II-1735).
- <sup>76</sup> MARTÍNEZ GONZÁLEZ, pp. 66-69.
- <sup>77</sup> Aunque necesitado de correcciones y aclaraciones, sirva por ahora el texto de María del Pilar CORELLA SUÁREZ, "El hermano Bautista y otros maestros en las obras de la iglesia parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXII, Madrid (1985), pp. 81-96. Para la intervención de Bueras en las obras de los jesuitas y de la iglesia de Navalcarnero, ver Virginia TOVAR MARTÍN,

- "Nuevas obras del arquitecto de la Corte de Carlos II Melchor de Bueras en Madrid y en Soria", en *Celtiberia*, 31, Soria (1981), pp. 251-261; e IDEM, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 365-373.
- <sup>78</sup> Sobre la intervención de Juan Vicente de Ribera en la capilla alcaláína de las Santas Formas, hoy parroquia de Santa María, y las atribuciones propuestas en el caso de la capilla de la Virgen de Navalcarnero, ver Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, t. VI, Madrid (1994), pp. 220-235; IDEM, "La decoración pictórica de la capilla de las Formas en Santa María de Alcalá de Henares, obra de Juan Vicente de Ribera (Madrid, 1668-1736)", en *La antigua iglesia del Colegio Máximo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares, actual parroquia de Santa María*, Madrid, 2001, pp. 177-200; y Natividad GALINDO, "El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (h. 1668-1736)", en *Boletín del Museo del Prado*, n.º 33, Madrid (1994), pp. 29-52.
- <sup>79</sup> Juan de Ocaña cobró por este trabajo 1.950 reales y los doradores 800 reales, en APN, N.0-2, fs. 103 v.º-104 r.º (visita de 1654).
- <sup>80</sup> Sin conocer los datos y circunstancias que hemos relatado, esta cercanía a los modelos de Gregorio Fernández fue descrita atinadamente, en BAUSÁ ARROYO, p. 87.
- <sup>81</sup> AHPM, pr. 8574, fs. 383-383 (23-VIII-1673).
- <sup>82</sup> Fray Tomás Carbonel recibió de manos de Fausto de Pagola la imagen de Santa Rosa en blanco, los 800 reales y los 4.400 reales destinados a su hermana María, en *Ibíd.*, f. 412 (30-VIII-1673).
- <sup>83</sup> *Ibíd.*, fs. 374-380 (1-XII-1675).
- <sup>84</sup> Las mismas casas sobre las que Rodríguez fundó un censo pocos años después, en AHPM, pr. 11.152, s.f. (22-V-1679), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978, p. 138.
- <sup>85</sup> Se inventariaron y tasaron en conjunto 29 libros grandes y pequeños a 8 reales cada uno, en AHPM, pr. 8574, f. 404 v.º



# Un “porcón” para Diego Velázquez

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XV, 2003

## RESUMEN

*Uno de los episodios todavía mal conocidos de la biografía de Velázquez es el de la concesión real de un oficio de la escribanía del repeso mayor. La publicación de un “porcón” jurídico en favor del pintor arroja nueva luz sobre esta merced regia.*

## ABSTRACT

*In 1639 Velázquez received a new economic privilege from Philip IV, an “oficio de la escribanía del repeso mayor”. New documentary evidence helps our understanding of the affaire and the conflict this nomination produced, when the royal decision was challenged by other “escribanos”.*

Bajo el título genérico de *porcones*, como denominación usual en bibliofilia nacida de la contracción de las partículas *por/con* que figuraban en muchos de sus títulos, fijando la posición de las partes en litigio, se suelen definir y catalogar en biblioteconomía las colecciones de Alegaciones en Derecho, de papeles impresos o *porcones* que recogían alegaciones jurídicas de diversa naturaleza, pleitos y sentencias de variada índole, relacionados con asuntos varios como los pleitos genealógicos, el derecho de familia, los conflictos de jurisdicción entre instituciones, contratos, impuestos, censos, diezmos, etc.

La Biblioteca Nacional (precisamente en su denominada Sección de Porcones) y la Real Academia de la Historia de Madrid conservan importantes conjuntos de estos *porcones* de los siglos XVI al XVIII<sup>1</sup>. La Real Biblioteca de Palacio custodia el fondo de alegaciones en derecho reunido por el Conde de Gondomar, don Diego Sarmiento de Acuña, del que se han catalogado sus 694 documentos (573 impresos) de diversa denominación y tipología, como son Por D., Pro D., Informaciones,

Respuestas, Memoriales, Memoriales del hecho, Memoriales del pleito, Memoriales del hecho y pleito, Memoriales del hecho del pleito, Adiciones al memorial, Alegaciones en derecho, Alegaciones jurídicas, *luris allegationes*, Pleitos, Escrituras de concierto, Relaciones del pleito, Excepciones, Peticiones, Demandas, In causa, En el pleito, Advertencias, Apuntamientos, Hechos breves del pleito, Tablas de los papeles, etc. Aunque la riqueza en alegaciones jurídicas de la Biblioteca de Palacio no se agota en este conjunto, como veremos, los autores han dado un paso importante para su registro general, fijando criterios de catalogación e índice<sup>2</sup>.

A pesar de su interés general, este material ha sido poco utilizado hasta el presente, pues aquél excede del meramente jurídico dado que en estos papeles se evidencia la vida de los individuos de una sociedad de litigantes como la española altomoderna<sup>3</sup>; los círculos cortesanos y nobiliarios fueron quizá los principales generadores de la parte más importante de dicha documentación, y por ello son los artistas de la corte los que parecen

haber empleado con alguna frecuencia, siempre sin embargo relativa, este instrumento de publicidad de las sentencias otorgadas a su favor durante la Monarquía de los Austrias.

## LOS PORCONES Y EL ARTE

Desde finales del siglo XVI, artistas y artesanos con pretensiones de liberalidad recurrieron a la imprenta de folletos para la dar publicidad a sus pretensiones de variada índole, o proceder a la defensa de sus intereses gremiales, grupales o individuales, pudiéndose en algunos de estos casos identificar sus escritos como los productos de un pleito judicial y considerarse, en sentido más estricto, como porcones.

Uno de los primeros memoriales que pasaron del estado de manuscrito al de impreso y que ha llegado hasta nosotros sería el *Memorial sobre la industria y el arteificio* (ca. 1596, ejemplar en la Biblioteca del Rectorado de la Universidad de Sevilla) de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (Salamanca, 1568-Madrid, 1606), el más conocido autor de la *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, 1600)<sup>4</sup>.

Ya a comienzos del siglo siguiente, aumentó el número de impresos de esta índole, como el conocido como "Memorial de los pintores de la corte a Felipe III sobre la creación de una academia o escuela de dibujo" (ca. 1619)<sup>5</sup>, quizá conservado en la Biblioteca Nacional (B.N.E., R. V.E. 1324)<sup>6</sup>.

La exigencia gremial de que el escultor Juan Martínez Montañés se examinara como pintor para su ejercicio, llevó a la impresión de un memorial, "A los profesores del arte de la pintura", por parte de Francisco Pacheco, que publicó en Sevilla el 16 de julio de 1622, sobre la antigüedad y nobleza de la pintura, así como sobre las Ordenanzas de los pintores "hechas en tiempo de los Reyes Católicos", y que se dirigió "a los señores jueces, si se dignasen hacerle tanta honra como es pasar por él los ojos"<sup>7</sup>.

Poco después, de nuevo en la corte de Madrid, una "Epístola dirigida al Rey [Felipe IV] suplicando protección para la Academia de los pintores" –que se inicia con un "Señor, la Academia de los pintores, que es el lugar donde se juntan a estudiar con los escultores y arquitectos, y demas profesores del dibuxo..."– fue impresa por el Licenciado Juan de Butrón en 1626 (B.N.E., R. V.E. 160/14)<sup>8</sup>. Ya en 1632, y nuevamente en Madrid (y por la viudad de Alonso Martín) se imprimió una "Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros y señores catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas, sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra que es pecado mortal pintarlas,

esculpir las y tenerlas patentes donde sean vistas", folleto de 27 hojas promovido por el canónigo y miembro del Consejo de Portugal don Francisco de Braganza<sup>9</sup>.

Así mismo, por Juan González y en Madrid, en 1629, se publicó un "Memorial informatorio por los pintores, en el pleito de tratan con el Señor de Su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exempción de arte de la pintura", que reprodujo Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633)<sup>10</sup>. Se trataba de las deposiciones que defendían a los pintores en la demanda de 1625-1633, interpuesta por el real Consejo de Hacienda, solicitando la imposición fiscal de sus profesionales; intervinieron figuras como Lope de Vega, Alonso de León Pinelo, José de Valdivieso, Lorenzo Vander Hamen y León, Juan de Jáuregui, Juan Alonso de Butrón y Juan Rodríguez de León.

En esta línea de publicaciones en defensa de la ingenuidad de la pintura u otras artes del diseño<sup>11</sup>, podrían incluirse también el folleto madrileño de Alonso Carrillo de 1668<sup>12</sup>, los memoriales de los pintores de Zaragoza (1677)<sup>13</sup>, y de los escultores de la misma ciudad (quizá también de 1677)<sup>14</sup>, y, aunque quedara en forma manuscrita hasta el siglo XVIII, la "Deposición... en favor de los profesores de la pintura en el pleito con el procurador general de esta corte" del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca (1677)<sup>15</sup>; así mismo, el opúsculo "El Pincel" de don Félix de Lucio Espinosa y Malo, doctor del Consejo Real y secretario de los de Estado y Guerra del Reino de Sicilia (editado por Francisco Sanza, en Madrid, 1681)<sup>16</sup>.

La centuria se cerraría con el texto de 1688, firmado por "Bossier V.I.D.", en que se recogía la "Jurídica demostración de la nobleza de la art y professors de la pintura", y el "Privilegio fundacional del Real Colegio de Pintores de Barcelona" otorgado en Madrid el 30 de marzo de 1688 por Carlos II<sup>17</sup>.

Parece que hasta la fecha solo conocíamos un porcón de un artista en sentido estricto del término, producto de la agitada –en obras y problemas– vida cortesana.

En 1633, el arquitecto real Juan Gómez de Mora fue acusado de fraude en la gestión de los materiales de la obra del Alcázar de Madrid por parte del fiscal del Consejo real de Hacienda y de la Junta de Obras y Bosques. Aunque las obras reales habían conocido ejemplos análogos desde por lo menos el siglo XVI que conllevaron incluso el encarcelamiento de los artífices, en este caso la acusación conllevó otro orden muy diverso de consecuencias. El maestro de obras del rey editó, en colaboración con sus abogados, un texto titulado "POR Ivan Gomez de Mora, Traçador, y Maestro Mayor de las obras de su Magestad, CON El Señor Fiscal de los Consejos Real, de Hazienda, y Iunta de Obras, y Bosques, sobre La acusacion, y cargos que se le han puesto acerca de las obras del Palacio, y Alcazar Real de la Villa de Madrid". En él, se defendía de los nueve pun-



tos de la acusación criminal y solicitaba su absolución, alegando en su defensa su propia versión de los hechos, y la presentación de 66 testigos a su favor, frente a los 35 presentados por el fiscal, de los que 11 habían sido tachados por parciales, 11 habían depuesto en su descargo y los 12 restantes no pertenecían al oficio<sup>18</sup>. Se trata claramente de un “porcón”, firmado a mano por el propio Gómez de Mora, y que se ha fechado en 1633 por razones circunstanciales.

## EL PORCÓN DE VELÁZQUEZ

El “porcón” que ahora podemos presentar se inserta en uno de los episodios aparentemente menos claros hasta la fecha de las mercedes que Felipe IV concediera a Diego Velázquez a lo largo de toda su vida<sup>19</sup>, y se inscribe en un contexto jurídico muy diferente.

Se sabía hasta la fecha, por un documento de finales de 1642 o comienzos de 1643, que el pintor Diego Velázquez había recibido “un oficio de escribano acrecentado en el repeso mayor desta corte, y igual al que ponen los escribanos del crimen”, cuyo monto económico alcanzaba los 500 ducados anuales<sup>20</sup>. Este oficio le había sido otorgado gracias a dos decretos reales, fechados el 10 de junio<sup>21</sup> y el 3 de agosto de 1639, citados en la carta de venta por parte del artista, fechada el 15 de octubre de 1640, al alguacil Luis de Peñalosa<sup>22</sup>. Según este documento, el nombramiento había sido presentado a la Cámara y visto por los miembros de la misma el 8 de agosto de 1639, habían decidido pasarlo a los “alcaldes de la casa y corte de su magestad” para que informaran sobre ello, como habían hecho el 23 de septiembre de este mismo año. Sin embargo, los escribanos de cámara le “habían hecho contradicción” y había “pleito pendiente en el oficio de escribano de cámara de Don Diego Cañigares”.

A pesar de esta situación, don Diego de Silva Velázquez —aparentemente acuciado desde un punto de vista económico— procedió a la venta del citado oficio en octubre de 1640 por un monto total de 2.800 ducados, de los que cobraba de inmediato 1.500 reales (136 ducados) y el resto en diferentes partidas hasta un año después de que el nuevo escribano del repeso, el alguacil don Luis de Peñalosa, hubiera tomado posesión del oficio. Esta toma de posesión tuvo, sin embargo, que dilatarse, dado que todavía el 21 de julio de 1642 Velázquez otorgaba un poder a diferentes procuradores —Simón Álvarez de Prado, Andrés de Ávalos, Juan de Molina, Tomé Várez de Salazar— y revocaba otro previo —entregado al procurador de los Consejos reales Felipe de Cuéllar— para que prosiguieran en su nombre el pleito que sobre el dicho oficio tenía con los escribanos de la Cámara del Crimen<sup>23</sup>.

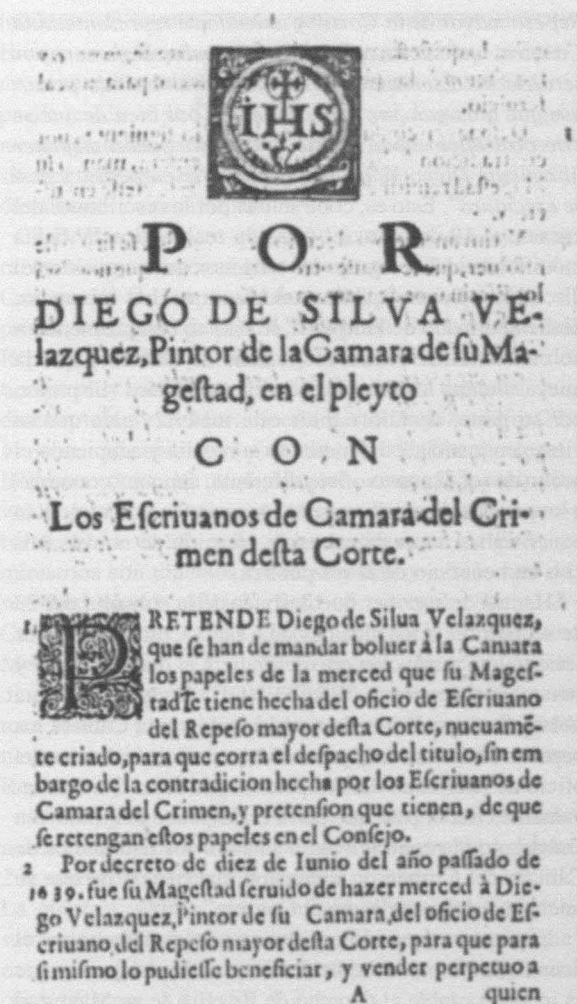


Fig. 1.

Hasta aquí la información conocida, que nos impedía sin embargo calibrar el resultado del pleito. No obstante, en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, se conserva con el título “POR DIEGO DE SILVA VELAZQUEZ, Pintor de la Camara de su Magestad, en el pleyto CON Los Escriuanos de Camara del Crimen desta Corte”, un “porcón” de 12 folios impresos<sup>24</sup>, sin fecha específica, que puede aclararnos algunos de los aspectos todavía oscuros de este asunto.

Por el citado decreto del 10 de junio de 1639, Felipe IV había decidido hacer merced a Diego Velázquez, Pintor de su Cámara, del oficio de Escribano del Repeso mayor de esta corte, “para que para sí mismo lo pudiese beneficiar, y vender perpetuo a quien” quisiera: “*Por orden de 10 de Iunio deste año, hize merced a Diego de Velazquez, para que se hiziesse pago de las Pinturas que auia hecho para mi seruicio del oficio de Escrivano del*

*Reposo mayor de la Corte: y auriendome representado la Camara, que deste oficio no se podia disponer; por servirle los Escriuanos del Crimen, nombrando personas que lo hagan por ellos, he tenido por bien de que se crie otro oficio igual a este, y que del pueda disponer libremente Diego Velazquez, y venderle perpetuo, y assi se executarà*". Esto es, contradicha por los escribanos del crimen, el 19 de julio, tal decisión real, Felipe IV había modificado el 3 de agosto los términos de la creación del discutido oficio. Aquellos aducían que los monarcas, desde el reinado de Felipe III, se habían comprometido a no crear más de cuatro escribanías de cámara y que la nueva violaba los derechos de los escribanos. El pintor, por su parte, decidió remitir esta materia "para que se viesse en justicia", defendiendo la regalia y aduciendo el hecho de ser el nuevo oficio diferente, aunque "connexo" a los citados de escribanos de cámara y que no se podían poner trabas a sus derechos de creación de nuevos oficios en beneficio de la res pública.

Hemos de suponer que después de la consulta del 23 de septiembre a los alcaldes de Casa y Corte, Velázquez solicitó una resolución que defendiera el derecho regio y sus consecuencias: "PRETENDE Diego de Silua Velazquez, que se han de mandar boluer a la Camara los papeles de la merced que su Magestad tiene hecha del oficio de Escriuano del Respeto mayor desta Corte, nuevamente criado, para que corra el despacho del titulo, sin embargo de la contradicion hecha por los Escriuanos de Camara del Crimen, y pretension que tienen, de que se retengan estos papeles en el Consejo".

El parecer requerido por el pintor fue satisfecho por el licenciado Bernardo Pérez de Castro: "Y assi parece que es inconstatable el derecho de Regalia de su Magestad en la creacion deste nuevo oficio, y que no deuen embargarse, ni retenerse, sino mandarse boluer los papeles deste negocio a la Camara, para que corra el despacho de la merced que dèl està hecha a Diego de Silva Velazquez. Salua, & c. Ldo. Bernardo [Perez] de Castro".

El desarrollo ulterior de la historia de la escribanía velazqueña, con la venta del 15 de octubre 1640 y la continuación del proceso dada la presencia de nuevos procuradores nombrados el 21 de julio de 1642, demuestra que el pleito no se cerró ni mucho menos con el parecer del licenciado, pero que Velázquez defendía con todos los medios a su alcance y la publicidad que le confería la imprenta, su derecho a obtener las mercedes que Felipe IV le concedía y que se iban acumulando. A la casa de aposento de 1625 (valorada en 100 ducados), se habían añadido la pensión eclesiástica del obispado de Canarias (300 ducados) y el cargo de ujier en 1627, una ración diaria de la despensa (398 ducados) en 1628 y un vestido anual (90 ducados) en 1629; durante la década de los treinta, Velázquez acumuló el paso de una vara de alguacil en 1633 (que vendió quizá por 4.000 ducados), en

1636 el oficio de ayuda de guardarropa y en 1639 la escribanía que nos ocupa.

Indudablemente Felipe IV intentaba recompensar a su pintor, aunque las dificultades para la obtención de satisfacciones económicas a los nombramientos y mercedes parecen asimismo haberse acumulado en paralelo a su concesión.

## APÉNDICE

I.H.S.

POR DIEGO DE SILVA VELAZQUEZ, Pintor de la Camara de su Magestad, en el pleyto CON Los Escriuanos de Camara del Crimen desta Corte.

1 PRETENDE Diego de Silua Velazquez, que se han de mandar boluer a la Camara los papeles de la merced que su Magestad tiene hecha del oficio de Escriuano del Respeto mayor desta Corte, nuevamente criado, para que corra el despacho del titulo, sin embargo de la contradicion hecha por los Escriuanos de Camara del Crimen, y pretension que tienen, de que se retengan estos papeles en el Consejo.

2 Por decreto de diez de Iunio del año passado de 1639. fue su Magestad seruido de hazer merced a Diego Velazquez, Pintor de su Camara, del oficio de Escriuano del Repeso mayor desta Corte, para que para si mismo lo pudiesse beneficiar, y vender perpetuo a quien

(fol. 1 vº) lo quisiesse, y con quien se concertasse, en pago y satisfacion de las pinturas que auia hecho para su Real seruicio.

3 Despues en consulta de 19 de Iulio siguiente, por contradicion de los Escriuanos de Camara, mandò su Magestad remitir esta materia para que se viesse en justicia.

4 Vltimamente por decreto de 3 de Agosto, se siruio de resolver, que se criasse otro oficio igual al que nombran los Escriuanos de Camara del Crimen. Y el decreto dize assi: *Por orden de 10 de Iunio deste año, hize merced a Diego de Velazquez, para que se hiziesse pago de las Pinturas que auia hecho para mi seruicio del oficio de Escriuano del Repeso mayor de la Corte: y auriendome representado la Camara, que deste oficio no se podia disponer; por servirle los Escriuanos del Crimen, nombrando personas que lo hagan por ellos, he tenido por bien de que se crie otro oficio igual a este, y que del pueda disponer libremente Diego Velazquez, y venderle perpetuo, y assi se executarà*.

5 En virtud deste vltimo decreto, entra Diego Velazquez fundando en el derecho de Regalia, porque la creacion, y concession de todo genero de oficios, pertenece priuativamente a ella, y a solo el Principe, y señor



Soberano, Palac. Rub. in Introduction. Rubric. de donation inter vir. & vxor. num. 7 & 8. Franc. de Pont. cons. 137. n. 5. vol. 2 & decis. 34. num. 16. & decis. 28. n. 28. & seqq. Anel. de Amat. cons. 49. num. 4. D. Valençuel. cons. 93. n. 41. Tellus Fenand. in I. 29. Taur. nu. 10. Cabed. decis. 33. part. 3. n. 1. & 4. Rosental. de Feud. c. 5. conclus. 2. copiose, Solorçan. de Indiar. Iur. tom. 2. lib. 5. c. vnica. n. 99. & 100. dissusse Castil. t. 7. de tertiis c. 41. a n. 17. cum seqq. Horat. Mont. de Regalib. tract. sive §. de Regalib. offic. per totum, a fol. mihi 165. Thom. Mier. ad constitution. Cathalon. collat. 4. cap. 3.

(fol. 2) num. 38 & 39. Pereir. de Man. Reg. 2. p. cap. 37. num. 26.

6 Las partes contrarias no niegan, ni pueden negar este principio, pero pretenden euadirlo, diziendo, que tienen titulo que obsta a la creacion deste nuevo oficio. Y tienen tambien executoria del Consejo sobre lo mismo, y (por no omitir ningun medio) ponderan vltimamente, que por la costumbre, y possession (en que suponen auer estado) tienen prescripto, o a lo menos interpretado, y confirmado el derecho deste pleito en su fauor.

## SOBRE EL TITVLO.

7 El titulo que tienen, es el priuilegio que se les conedio el año de 1616 (por 12.000 ducados con que se siruieron) de quatro Escriuanias de Camara del Crimen, con las mismas preeminencias que las del Consejo, y con que en tiempo alguno su Magestad, ni los Señores Reyes sus sucessores auian de poder acrecentar, ni acrecentarian, ni criarian otro ninguno oficio de Escriuano de Camara del Crimen, demas de las dichas quatro Escriuanias, y que esto les seria guardado, y cumplido perpetuamente, sin que en todo, ni en parte dello huuiesse falta, ni se pudiesse contrauenir por via de reclamacion, modificacion, limitacion, ni de otra manera alguna, y con derogacion de las leyes, y lo demas que huuiese en contrario, y obligacion a la euiccion en forma.

8 La concession de este priuilegio (vt ex se paret) fue especial, y limitada a solas las quatro Escriuanias de Camara, quatenus se auian de seruir en la Sala de los Alcaldes, en la forma, y con las preeminencias referidas, y con respecto, y designacion en el seruicio, y exercicio a la misma Sala, y de la manera que la jurisdiccion (co-

(fol. 2 vº) mo dixo Bald. in I. r. §. in initio. lib. 3. ff. de offici. Perfect. vrb.) *in persona, ius dicentis, est sub praedicamento agere, in persona subditi sub praedicamento pati, in territorio sub praedicamento, ubi vel situs & dominium, & seruitus est in praedio, vel dicitur praedio, aut loco inbadere*. Roderic. Suar. alleg. 7. num. 10. Assi tambien auiendo sido la concession destes oficios determinada a solo el ministerio de la Sala, euidens est, que no comprehendio otro ningun oficio diuerso, que

huuiesse de seruirse fuera della, y mucho menos de Escriuano de Repeso, al qual de ninguna manera conuiene, ni se aplica la forma dada en la misma concession, ni puede residir en la Sala, ni hazer ante el despacho ninguno de oficio de Escriuano de Camara, & a separatis non sit argumentum, aut illatio, vt in I. Papinianus exuli, ff. de minorib. cum similibus.

9 Demas, que para que sea diferente oficio, ay otras razones. La primera, que las quatro Escriuanias de Camara del Crimen se crearon en la forma que dize el priuilegio del año de [1]616. Y el oficio de Escriuano del Repeso, se seruia entonces, y se auia seruido antes de tiempo muy antiguo, & separata, ac diuersa dicuntur, qua diuerfis temporibus facta fuere, Bartol. in I. Aurelius 29. §. item quaesit, n. 3. ad fin. ff. de liberat. legat. Bellamer. cons. 18. n. 4. Menoch. cons. 123. num 20. vol. 2. late Fulu. Patian. in tract. cui incumbat onus probandi, lib. 1. c. 28. n. 11. La segunda, que los fines, y ministros son diuersos (vt ex se patet) y assi lo han de ser tambien los oficios, Bald. & vterque, Socin. & Cardinal. Paris. quos ad hoc recenset, & sequitur Menoch. d cons. 123. n. 26. La tercera, que tambien son diuersos los lugares; pues a los Escriuanos de Camara toca residir, y seruir en la Sala, y el oficio de Repeso tiene su residencia, y asistencia precisa en el mismo Repeso,

(fol. 3) y en las rondas, l. cum fundus 10. ibi. *Si modo testator eam partem non separatim possedit*, ff. de legat. 2 & cum aliis, Menoch. vbi supra proxime, n. 21. & 23. La quarta y vltima, que la misma diuersidad ay, non solum in personis, sed etiam in rebus ipsis, quae vtique ex causis diuersorum officiorum geruntur, Paul. Paris. cons. 66. num. 3 & 4. lib. 1.

10 Dizen, los Escriuanos de Camara, que el oficio de Escriuano del Repeso, no vino en la concession per se, & principaliter, sino como parte de las mismas Escriuanias de Camara: porque auiendose comprehendido en ellas lo tocante a gobierno, y siendo la del Repeso desta calidad, necessariamente quedò comprehendida por la regla de que la parte se contiene en el todo en, vt in I. in toto, ff. de Reg. Iur. cum similibus. A que se responde.

11 Lo primero, negando que el oficio de Escriuano del Repeso sea parte de las Escriuanias de Camara del Crimen, porque se vera, no lo es, sino oficio distinto, ex superius dictis. Y aunque respeto de la razon generica del gouierno, sea esta vna especie dèl; pero sub eadem ratione, se consideran tambien otras especies, y cosas distintas en los mismos oficios de las Escriuanias de Camara, que se exercita en la Sala de los Alcaldes: y assi es falso el argumento que se haze, ex specie ad speciem ratione generis, para prouar vnidad en los oficios, siendo re vera diuersos, por lo especifico del ministerio que a cada vno toca, y por las demas diferencias que estan dichas, vt in simili id argumentandi genus, sic reprobatur, Mont. de

Regalib. officiis, sub n. 12. ad medium, vers. est enim hoc argumentum falsum, fol. 176. col. 2. & loquens de mero imperio (quatenus sit, vel non sit species iurisdictionis) expendit etiam Fontanel. de Pact. nupcialib. tom. I. claus. 4. Glos. 14. n. 45 & 46. & eleganter etiam in simili, Cicer. lib. I. de inuentione, fol. mihi 56. in noui-

(fol. 3 vº) sima aedit. vers. *Si deliberatio, & demonstratio genera sunt causarum, non possunt recte partes alicuius generis causae patari, &c.* Et paulò infra, ibi: *Neque ipse similes inter se sint, & ab iudiciali genere plurimum dissideant, & summ quoque finem habeat, quo referri debeat.*

Ac rursus, ibi: *Ideoq una quaeque; ex se, & ex sua natura, simpliciter consideratur, non vis constitutionum augetur*, ac denique (argumentum concludens) ibi, *genera igitur (vt ante diximus) haec causarum putanda sunt, non partes alicui ius constitutionis.*

12 Lo segundo, que la comprehension de la parte en el todo tiene lugar, quando totius, & partis, eadem est ratio, secus vero si sit diuersa (pro vt in hoc casu) Surd. cons. 435. num. 22. lib. 3. Y de tal manera ha de ser vna misma la razon que entre el todo, y la parte obre isseparabilidad, o connexion indiuissible, ita vt vnum sine altero stare non possit, Felin. in cap. auditis nu. 17 & 18. de Praescript. Mier, de Maiorat. l. p. q. 10. num. 57. Menoch. cons. 123. a num. 20. lib. 2. Lo qual no puede aplicarse a estos officios porque los vnos pueden estar sin los otros.

13 Lo tercero que estamos en materia de contrato, en el qual solo se nombraron, y se concedieron quatro officios de Escriuanos de Camara, y no se hizo mencion ninguna del officio de Escriuano del Repeso: y assi ha de juzgarse por omitido, l. commodissime, ff. de liber. & posth. y limitarse la concesion, y la obligacion de su Magestad, a solo lo en ella expressado, l. veteribus, ff. de pact. l. quiquid adstringendae, ff. de verb. obligat. Alexand. cons. 46. incipit, Ponderatis, num. 4. lib. 2. plene. Surd. decis. 202., n. 9 & 10. Fontanel. decis. 289. nu. 21 & 22 & antea decis. 193. a n. 15 cum seqq. ora se considere como facultad Real, Alexand. Ludou. decision. 287. n. 8. Ora como priuilegio, c. Porrò de Priuileg. nu.

(fol. 4) 163. Carol. Tap. in Rubric. de const. prin. c. 6 & 7. Mastril. de Magistrar. lib. I. c. 26. n. 39. Fontanel. d. decis. 193. num. 11 & 12. Maxime, auiedo ya obrado su efecto plenissimamente en quanto a las dichas quatro Escriuanias de Camara, ea enim est natura Regiae facultatis, rescripti, aut priuilegii, vt si aliquid etiam in minimo operara fuerint, vltius stricte accipiantur; & in praeiudicium Principis concedentis, vltra expressa extendi non debeant, l. 2. §. merito, & §. siquis a Principe, ff. Ne quid in loc. public. e. Pastoralis, &c. in his de priuileg. Hostiens. in c. cum olim essemus, §. nos vero, eod. tit. pulchre, Thom. Mier. ad constitut. Cathalon. collat. 6. p. 1. tit. de falsis, n. 21. D. Molin. de Primog. lib. 2. c. 10. n. 77.

14 Lo quarto se responde, que en la materia de Regalia (in qua versamur) solo se juzga concedido lo que literal, y expressamente contiene la concession, y todo lo demas se tiene por reseruado, Regner. de Regalib. c. 5. num. 64. Montan. in cod. tract. in initio, num. 5. Thom. Mier. ad constitut. Cathalon. collat. 2. c. 34. num. 34. Mar. Giurb. de suces. feudor. §. 1. glos. 3. n. 6 & 7. Fontanel. de Pact. nuptial. tom. I. claus. 4. Glos. 14. n. 8 & deinceps, Olivuan. de Iur. fisc. c. 4. a. n. 11 cum aliis seqq. maxime n. 14. subiiciens, *hoc esse obseruandum, vt cum deprobanda concessione Regaliorum agitur, ea res sumatur ex tenore privilegii, & concessionis, idque valde esse notandum, nam est casus in quo desideratur scriptura*, vt per Bos. & alios quos refert, & sequitur ipse Oliuan. Rossent. de Feud. tom. I. c. 5. conclus. 14. n. 3. & num. 9. vbi inquit: *firmam stare regulam, ut specialis expressio in regalibus requiratur.* Caud. (in Conces. offi. loquens) decis. 12. n. 6. p. 12.

15 Lo quinto (llegando a discurrir en el punto mas viuo, y essencial del pleito) se responde que aunque concediessemos, sin perjuizio de la verdad, estar comprehendido

(fol. 4 vº) en el titulo de las partes contrarias, lo tocante al officio del Repeso mayor, para poder nombrar, y tener en el un Escriuano cada mes por su turno (como lo han hecho) lo que desto resulta es, que gozen de la regalia en quanto a un officio (que es el que nombran) pero no en quanto poder ellos nombrar otro, ni prohibir a su Magestad, que crie de nueuo otro officio semejante, y nombre en el a quien fuereseruado (que es lo que oy se haze) y en esto no parece que puede caer duda, ni disputa que sea prouable de parte de los Escriuanos de Camara.

16 Tum, porque en el tiempo en que se concedio este priuilegio, y hasta entonces (que como esta dicho, fue el año de [1]616.) nunca auia assistido, ni assistia al Repeso mayor, mas que un Escriuano, ni hasta oy se ha acrecentado otro: y assi quando viniessse este officio en el contrato, auia de ser con la calidad que auia tenido, y tenia de presente, que era ser un officio solo, y esso fue lo que pudo adquirirse, y no mas: porque el contratp por su naturaleza, siempre se entiende, y ha de obrar, rebus sic stantibus, l. Quod seruius, uni notant omnes, ff. de condiction. caus. dat. l. quaero. §. cum stipulamur, ibi: *Id quod praesenti die dum taxat debetur, in stipulationem deducitur, non vt in iditiis etiam futurum*, ff. de verbor. obligat. l. si a colono. 89. ibi: *Non amplius in stipulationem deducitur, quam quod iam dari oportet*, & l. continuus 137. §. cum quis, ibi: *Non enim secundum futuri temporis ius, sed secundum praesentis aestimari debet stipulatio*, cod., tit. Surd. decis. 23. num. 12. cum seqq. Seraphin. decis. 179. l. tom. Osasc. decis. Pedamontano 91.

17 Tum etiam, porque suponiendose concedido este derecho de Regalia (como pretenden los Escriuanos de Camara) en quanto al dicho officio del Repeso mayor, se



han de sujetar a la regla que es precissa en esta materia,

(fol. 5) scilicet, que no se juzge concedido priuative, sino cumulatue, quedando reseruada su Magestad la facultad suprema para poder criar otro o semejante, o mas, Rosental de Feud. d. c. 5. concluds. 15. nu. 1 & 2. Ubi in specie loquitur Montan. de Regalib. in initio sub num. 68. n. 31. paulo posr principium. Regnet. in cod. tract. lib. 1. c. 5. num. 53. Caud. decs. 13. part. 3. Cancer variar. resolut. tom. 3. c. 3. a nu. 316. usque ad 319. & c. 4. n. 406 & duobus seqq.

18 Tum & tertio, porque los titulos, rescriptos o priuilegios de concessiones de oficios, o beneficios non trahuntur ad postea creata, vel creanda, vt in Clement. sin de Rescript. & ibi, Glos. copiose Matth. de Afflict. ad const. Neapol. lib. 3. Rubric. 4. n. 7. & seqq. Felin. in cap. audit. de Praescript. Mier. de Maiorat. 1. p. c. 10. an. 37. Caud. decs. 22. p. 2. cuyo caso fue, que en la ciudad de Coimbra era dos los oficios de Escriuano del Duque de Abero [Aveiro], y el de execuciones del Rey, este se consumio, y en su lugar crio el Rey dos oficios de Escriuanos, pretendio eñ Duque que eran de su data, por ser absoluta la concession, y el derecho que tenia a todos los oficios de Escriuanos, & nihilominus, dize Cabedo que se derminò la causa en fauor del Rey, dando razon en el num. 5. ibi: *Ulterius etiamsi concederemus de nouo creata fuisse, adhuc ad Regem pertinen provisio, & non ad ducem, eo quod verba generalia posita in orationibus, non comprehendunt, nisi officia, quae erant iam crata tempore donationis, & non de nouo creata, l. Rutilia polla ff. de contrah. empt. c. ultim. de sepultur. resolvit in spetie Matth. de Afflict. & c. Idem Caud. decs. 14. ead. p. 2. ubi in concessione cum omnibus pertinentiis, & pertinentibus ad Regem, decissum refert reservatam fuisse Regaliam circa creanda noua officia tabellionatus Fontanel. decs. 193. Donde en terminos de una facultad Real, para elegir, y presentar tres*

(fol. 5 vº) oficiales, quodlibet triennio, dize, que si sucede la muerte del que ya esta elegido, in initio ipsius triennii, no se entiende la facultad para boluer a elegir in lugar deste, y assi sedeterminò ser de la data del Rey, como materia de Regalia, y caso omitido en la concession, y consiguientemente reseruado.

19 Tum denique, porque aliud est, pretender los Escriuanos de Camara, que en la venta de sus quatro Escriuanias se comprehendio como parte o en consecuencia, o como lo quisieren imaginar, el uso del oficio de Escriuano del Repeso mayor que entonces auia, concessiue, aut permissive, para que ellos lo adquiriessen, y usassen del aliud vero, que se comprehendio priuative, & prohibitiue respectu Principis concedentis, scilicet, para que no pudiesse criar, ni conceder otro ningun oficio semejante en ningun tiempo.

20 Sobre lo primero, no es oy la quaestion (aunque la puede auer muy grande) porque no se trata de aquel ofi-

cio, sino de la creacion de otro nueuo. Pero en lo segundo no es buen argumento dezir, en laconcession de las Escriuanias de Camara se adquiriò derecho para vsar el oficio de Escriuano del Repeso mayor, luego tambien se adquiriò derecho para prohibir al Principe la creacion de otro nueuo oficio semejante, hoc enim argumentum ex pluribus euidenter conuincitur.

21 Lo primero, quia id ius dupliciter consideratur. Vno modo in possidendo, alio modo in prohibendo, vy pulchre Bald. cons. 463. n. 5. lib. 4. Crauet. cons. 896. nu. 4. late. Thesaur. decs. 16. per totam, vunde, aunque se praesuponga sin prejuzio de la verdad, que la concession dio titulo a los Escriuanos de Camara para poseer el oficio de Escriuano del Repeso que entonces se vsaua, no se sigue bien, que les dio derecho para poder prohibir la nueua creacion de otro, porque la concession para

(fol. 6) vsar, y poseer, no es concession para prohibir.

22 Lo segundo, porque esto es mas preciso en la materia de Regalia, en que estamos, en la qual como el poder criar, y acrecentar el Principe Soberano nuevos oficios de Escriuanos, y concederlos a quien es seruido, es (inter alia Regalia) de lo mas supremo, y de lo tocante al primer grado, vt agnoscunt, D D praeallegati supra, n. 5 & in specie animaduertit Pareir. de Manu Regia 2 p. cap. 37. n. 26. Thom. Mier. ad const. Cathalon. collat. 4. de Iudic. tabulae 23. n. 38. Siempre se juzga reseruada esta suprema potestad en qualquier concession, o priuilegio por absoluto, y general que sea, Henrich. Boccer. de Regalib. c. 4. nu. 5. Thom. Mier. ad constit. Cathalon. collat. 2. c. 15. de caus. vlcation. n. 4 & c. 34. n. 3. subiiiciens, *Non esse verisimile, quod Dominus res colverit unico verbo a se abdicare Regalias suis ossibus, valde affixas*, pulchre Cancer. variar. resolut. tom. 5. cap. 3. nu. 3 & 6 & 31 y & duobus seqq. Fontanel. de Pact. nuptial. to. I. claus. 4. Glos. 14. n. 14. Vincen. de Franch. decs. 2. v. 5. per totam maxime n. 8. vbi testatur pro hac reseruacione in fauorem sisci fuisse iudicatum, Caud. decs. 14. n. 9. p. 2. Oliuan. de Iur. sisc. c. 4. a n. 4. cum aliis seqq. Sixtin. de Regalib. lib. I., c. 5. n. 75.

23 Lo tercero, porque en este derecho de Regalia tocante a la creacion de oficos, se mezcla muy viuamente el fauor, y el interes del Reyno, y la causa publica del gouierno del, ex ratione Imperatoris Iustinian, in l. 2. C. de veter. iur. enucleand. ibi: *Quia ideo Imperialem fortunam, rebus humanis Deus praposuuit, vt possit omnia quae nouiter contingunt, & emmendare, & componere, & modis, ac regulis competentibus tradere, & ex ea dem[ost]ratione dixo Aristotel. I. Aeconom. Que la suprema potestad del Principe, versatur in vigilantia in subditos, Andreas de Isern. in c. Imperialem §. Praeterea. n.*

(fol. 6 vº) 8. de prohibit. feud. alienat. Mastril. de Magistrat. lib. 3. cap. 7. num. 25. Luego no deue admi-

tirse, ni es tolerable, que por vna concession, o interes de particulares, se halle su Magestad prohibido de poder criar, y acrecentar los oficios como fuere seruido, y como juzgare ser necessario para el gobierno publico, porque esta Regalia que consiste en el, es inindicable, y la causa publica siempre ha de preponderar a la particular, y juzgarse reseruada, y exceptuada en qualquiera concession, privilegio, o contrato, Thom. Mier. ad constit. Cathalon. collat. 10. c. 30. de nouis offic. non creand. nu. 56 & 57. vers. quoniam concessio, & erection non potuit praeiudicare iuri tertii, praesertim Reipublicae, Salgad. (plures referens) de supplicat. ad. santis. I. p. c. 5. num. 58. pulchre (ex multis) Solorçan. de Indiar. ir. tom. 2. c. 27. num. 70 & duobus seqq. Fontanel. decis. 263. n. 16 & decis. 264. num. 12 & 13. & decis. 267. num. 5. eleganter Cicer. liber de offi. pag. mihi 354. in postremae die subiiciens: *Quod vt communi vtilitati seruiamur, cum tempora commutantur, commutatur officium, & non semper est idem*, y prosigue, diciendo, *Potest etiam accidere promissum aliquod, & conuentum, vt id effici sit inutile, vel ei cui premissum sit, vel ei, qui promisserit*: ac paulo infra, ibi: *Nec promissa igitur seruanda sunt, ea qua sint iis quibus promissis inutilia, nec si plus tibi [ea] noceant quam illi p[er]iossint, qui promisseris, contra officium est maius damnum anteponi minorei, &c.*

24 Replican contra todo esto las partes contrarias, que auiedo (como [h]ay) en su priuilegio, o titulo pacto, y obligacion de su Magestad, para poder criar otro nuevo oficio, demas de las quatro Escriuarias de Camara, y estando (como suponen) que està comprehendido en ellas el oficio de Escriuano de Repeso mayor, ha de influir, y entenderse tambien en el la misma obligacion, y pacto prohibitiuo, para que no se pue-

(fol. 7) da criar otro ningun oficio semejante.

25 Esta replica no tiene fundamento que sea digno de admitirse: porque las palabras del priuilegio son limitadas a solos los oficios de las Escriuarias de Camara, vt patet, ibi: *No criaremos, ni acrecentaremos, ni mandaremos criar, ni acrecentar en el Iuzgado, y Sala del Crimen, y Carcel de los dichos mis Alcaldes otro ningun oficio de Escriuania de Camara del Crimen de Corte, mas de los dichos quatro que al presente ay*. Y assi la prohibicion no puede estenderse al oficio que no se nombrò; quia verba semper sunt intelligenda, eo respectu quo prolata sunt, l. debitor. §. sin. ff. ad Trebel. & restringenda ad rem super qua exprimuntur, §. quod autem instit. de legit. agnat. tutel. Surd. decis. 43. n. 17 & decis. 119. num. 24. & (alios referens) Fontanel. decis. 164. n. 18 & 19. & et antea decis. 263. a n. 21. vbi loquitur de simili interpretatione alterius priuilegii.

26 Maxime, que esta comprehension, o extension que se pretende hazer, se funda en presupuesto falso, scilicet, que la Escriuania del Repeso sea connexa, y perteciente a las de Camara, y parte dellas porque re vera, no lo es,

sino oficio distinto (ex superius dictis) & ex doctrinis, & fundamentis quae in valde simili materia pulche adducit, & expendit, Cassanat. (omnino videndus) cons. 43. a n. 34. vsque ad num. 42.

27 Y aunque se concediesse el presupuesto, todauia cessa la replica contraria, ex multis rationibus.

28 La primera, porque las palabras genericas non includunt partem in re odiosa, & prohibitiua (como esta lo es) Alexend. Raudens. de Analog. lib. I. c. 23. nu. 33 & cap. 28. n. 123 & 126 & 128.

29 La segunda, porque en la materia de Regalia, y en perjuizio della, no se puede induzir comprehension, ni extension, ex generalitate, aut interpretatione verborum, a lo que expacificamente no estuuire expresado,

(fol. 7 vº) vt (ex multis) resoluit Regner. Sixtin. de Regalib. lib. I. c. 5 a 64. cum aliis seqq. dicens: *Quod siue unum, vel duo, siue multo plura in concessione enumerrentur, haec sola censentur concessa, eaque restrictio fieri debet, vt ab una specie ad aliam non fiat illatio, vel extensio*. Y añade en el n. 66. que quandolas palabras son restrictiuas, o limitatiuas (como aqui lo son a las Escriuarias de Camara, que se siruen en la Sala del Crimen) *Huiusmodi verba eam in concessionibus, & dispositionibus vim habent, vt omnes res, personas, & causas praeter expressas, excludant*. Idque ex multis comprobatur. Cassanat. d. cons. 43. n. 68. vers. *in quo dubio*, optime Caud. decis. 14. p. 2. a n. 5. & deinceps, maxime, num. 7. ibi. *Item lex aliquando requirit huiusmodi verborum expressionem, quia de re aliqua odiosa tractatur de qua verisimile sit in dubio actum non esse, & tunc non sufficit tacita comprehensio, ita Alciatus ubi supra, n. 20. & seuent: hic autem agitur de correctione Regali alienanda, quod summe odiosum est, & prohibitum: ergo non sufficit tacite induci talem alienationem: & postea n. 9. ibi: Hic lex requirit huiusmodi expressionem, quia agitur de abdicando, & tollendo iure correctionis ab ipso Rege, quod abd eo abdicari in totum non potest, ergo non sufficit, quod tale ius, & tam suprema potestas, a Rege tacite auferatur, nec aliter quam per expressam talis abdicationis declarationem*. Montan. de Regalib. in initio, sub. n. 5. & postea in tit. de Regalib. offic. sub n. 18. prope finem, vers. *quo sit, vt non sufficiat relatio ad alium, ubi requiritur esse quid certum, & expresseum*, pulchre Thom. Mier. ad constitut. Cathalon. collat. 10. cap. 30. de nou. offic. non creand. nu. 12 & 30. adonde hablando de la constitucion que prohibe el criar, y poner nuevos oficiales, *nisi, ubi, & prout erat dispositi tempore Regis Petri Tertii*, resuelve, que esta prohibicion no comprehende el nombramiento de Lugarteniente, por no ser oficio expresado en ella, &

(fol. 8) subiicit rationem, ibi: *Qua sui de his voluisset, dixisset, & quod non mutatur stat. Item haec constitutio est odiosa, & debet intelligi Hebraice scilicet ad litteram; & paulo post, ibi. Creatio tamen, & erectio nouo-*



*rum officiorum, & dignitatum pertinet ad Principem, vt feudo quae sunt Regalia, &c.*

30 La tercera porque se trata de abdicacion, y renunciacion, de derecho de Regalia, la qual nunca se juzga hecha, ex ratione comprehensionis generalis, vel connexionis, aut alterius generis pertinentiarum, sino solo en lo expressado expacificamente, aunque en las otras partes, o cosas [h]aya la misma razon, sic probat, ex multis Cassanat. d. cons. 43. a num. 35. cum aliis sequentibus, & maxime, num. 37. & deinceps vsque ad num. 41.

31 La quarta, porque de la creacion deste nuevo oficio (siendo como es muy necessaria para el buen gouierno, por las causas que estan alegadas, y prouadas en el pleito) no se sigue perjuizio, ni daño a los Escrivanos

de Camara sino antes vtilidad: porque todas las denunciaciones, y causas que se hazen en el repeso, van a parar a la Sala, y sus oficios, y auiendo dos Escrivanos para assistir siempre con los dos Alguaziles, cada vno

con el suyo, aurà mas denunciaciones, porque se dexan de hazer muchas por auer vn Escrivano solo, y suceden otros inconuenientes: y assi vendran a tener mayor aprouechamiento, y por el contrario, si la dicha nueva creacion se juzgasse prohibida, seria en grande disminucion de la Regalia de su Magestad, y juntamente en perjuizio del buen gouierno publico, ex qua ratione, deue interpretarse, y entenderse el pacto prohibitiuo con limitacion a solas las Escrivanias de Camara, y no con la extension que se pretende al oficio de Escrivano del Repeso mayor, por ser interpretacion legal, y justa, & per quam vtrique parti consulitur, sicuti ex simili argu-

(fol. 8 vº) mento expendit, & comprobatur ex multis Cassan. d. cons. 43. n. 70 & 71.

32 La quinta, y vltima, porque si se diesse lugar a la dicha extension, no solo vendria a vsurparse con ella la Regalia, que consiste en el oficio que oy vsan del Repeso, sino la mayor, y mas suprema Regalia, que es tener prohibido el Principe el uso de la Soberana potestad en la creacion de los oficios, y quanto es mayor especialidad, y cosa mas extraordinaria, y odiasa [*sic*] el prohibir la Regalia al Principe, que el goçar de la concedida, y que su Magestad puede conceder, tanto menos deue admitirse la dicha extension, o interpretacion, por la qual se multiplican tan odiosas especialidades, contra text. in l. I. C. de dotis pro. ision. cum similibus.

#### SOBRE LA EXECUTORIA del Consejo.

33 El pleyto començò en el mes de Diziembre del año de [1]612. por un memorial que se presentò en el Consejo de Camara, diziendo: que entre los Escrivanos de Camara del Crimen se auia introducido costumbre que ante el mas antiguo dellos passassen los negocios tocantes a gouierno, que estauan a cargo de los Alcaldes,

como eran el proueimienro del pan, vino, y otros mantenimientos, carruages, galeotes, repartir ventanas, dsr licencias para casas de possadas, visitas de oficios, y otras cosas, sin tener para ello titulo alguno, y que conuenia que el dicho oficio se hiziesse de por si, y se dispusiesse del, como se auia hecho del de los negocios, y papeles de la guerra, que solian passar ante los Escrivanos de Camara del Crimen, y se auia dado a Francisco Henriquez que lo seruia con titulo de su Magestad, y se haze relacion en la Executoria, que auia dado memorial pidiendo este oficio el Conde de Mon-

(fol. 9) te-Agudo, con titulo de Escrivania de la Sala de Gouierno, que despachauan los Alcaldes.

34 El señor Fiscal dixo, que su Magestad podia proueer el dicho oficio, porque tenia fundada su intencion en todas las Escrivanias del Reyno de que no estuuiesse dispuesto, y que desta no lo estaua.

35 El caso se reduxo a justicia, lleuandose al Consejo, a donde el señor Fiscal hizo sus pedimientos en la conformidad que antes auia respondido, pretendiendo que la Escrivania de Gouierno, era diferente que las de Camara del Crimen, y que los titulos dados no se estendian a ella, que esta era Regalia, y contra ella no auia possession, ni prescripcion, ni declaracion, por ser los titulos limitados, y por otras razones que se alegaron.

36 Los Escrivanos de Camara alegaron, y pretendieron todo lo contrario, y por las sentencias de vista, y revista, que se pronunciaron, se declarò, *pertenecer el oficio de Escrivano de Gouierno (sobre que era el pleito) a los Escrivanos del Crimen, en virtud de sus titulos; para que se usassen, como hasta alli le auian usado, absoluiendolos, y dandolos por libres de todo lo pedido, y demandado por el señor Fiscal, y poniendole perpetuo silencio; para que en tiempo alguno en razon de lo sobre que auia sido, y era el pleyto, no les pidiesse, ni demandasse cosa alguna, por ningua via, ni manera.*

37 Desta Executoria, no puede resultar cosa juzgada, que obste el pleito que de oy se trata: porque aquel oficio, sobre que se litigò, y se pronunciaron las sentencias, fue de Escrivania de Camara del Gouierno: y assi se han de reducir, y limitar a èl solamente; quia sententia est stricti iuris & strictam interpretationem recipere debet. l. 1. C. si plur. vna sentent. l. si iudex, ff. de his qui sunt sui, vel alien. iur. l. diu. ff. de liberal. caus. Bart. in l. lualian. n. 5. ff. de conduct. indebit. & (ex innume-

(fol. 9 vº) ris) Salgad. de Protect. Reg. p. 4. cap. 8. num. 47. & sequentibus, Cancer variar. resol. tom. 3. c. 17. n. 411 & 412.

38 Y el oficio de Escrivano del Repeso mayor (sobre que hoy se litiga) no puede negarse que es diferente, y assi cesan las identidades, de quibus in l. cum quaeritur cum duabus seqq. ff. de except. rei iudicar.

39 Sin que obste boluense a replicar aqui por las partes contrarias, lo mismo que esta dicho sobre la compre-

hension de sus titulos, scilicet, que este oficio es parte de las Escriuanias de Camara, o anexo a ellas: porque se conuence esta replica, con las respuestas que ya estan dadas a este fundamento.

40 Y en terminos de cosa juzgada, es llano, que lo determinado, super vna re, vel super rei parte, non continet aliam rem, nec etiam aliam partem, vt (ex multis) probat Salgad. d. p. 4. c. 9. a n. 1 & deinceps, nec etiam continet aliud vltra id quod verba sententiae sonant, ex ratione connexionis antecedentis, aut consequentis, nec alio quouis modo, sino es en caso de necessidad, o inseparabilidad tan precisa, quod alias sententia consistere non possit, vt bene comprobat ipese Salgad. vbi proxime a n. 81.

41 Lo qual no puede verificarse en este caso: porque aun quando el oficio de Escriuano del Repeso mayor tuuiesse alguna connexion, o pertinencia a las Escriuanias de Camara, o estuuiesse (como se pretende) comprehendido en la concession dellas como parte, & (vt ita dicamus) como vn oficio de genero subalterno, ninguna destas consideraciones basta para persuadir que sea el mismo oficio, de la misma calidad que el de la Escriuania de Camara de Gouierno, sobre que entonces se litigaua, porque (re vera) se ha de confessar, que por si es oficio diferente, y que no se tratò dèl en aquel pleyto, ni cayò en los pedimientos, ni alegaciones de las

(fol. 10) partes, ni en el concepto de los señores juezes que pronunciaron las sentencias, ni aun en la imaginacion de los ubos, ni de los otros: y assi es cosa muy extraordinaria, quererlo aora introducir, y comprehender en la excepcion, y autoridad de la cosa juzgada, aduersus text. in l. si ex testamento, ibi: *Nec obstaturam ei exceptionem, quod non sit petitum, quod nec actor petere putasset, nec iudex in iudicio se nsisset*, ff. de except. rei iudicat. & in l. si cum argentum, ibi: *Quia neque litigatores, neque iudex de alio quam de argumento actum intelligant*, cod., tit. & (ex aliis) optime comprobat Salgad. d. p. 4. c. 9. num. 33. adonde resuelue (ex comuni sententia) que aun en lo virtual, o tacito de la sententia, quod venit in necessarium eius consequens, vel antecedens, aut sine quo ipsa sententia stare non potest, no puede obrar la cosa juzgada, por comprehension, ni extension, si deco actum non fuit per partos, nec in iudicium deductum, & prosequuntur.

42 Ex quo no podran valerse las partes contrarias de la conclusion vulgar del texto in l. si quis cum totum in princip. & in §. & generaliter, ff. de excep. rei iudic. porque aquel texto procede, quando totum petitum est, & in iudicium deductum, & prosequutum, & pars in ipso toto necessario, & i[n]separabiliter est comprehensa, & ei vnita, siue in corpore, siue in quantitate, vel in iure, sicuti explicant ibi communiter D D. & optime Bald. in l. in rem actio, §. si quis, ff. de rei vindic. vbi docet. quod totum, & pars dicuntur tribus modis. Primo, dicuntur

pars subiectiua, de qua totum tamquam genus praedicatur. Secundo, dicitur pars integralis, & totum integrale. Tertio vero dicitur, pars quotatiua: y en ninguna de

estas maneras puede considerarse este oficio (sobre que oy se litiga) deducido, ni comprehendido en el pleyto primero, ni en las sentencias del (vt ex se patet, & in superioribus fundamentis comprobatur est.).

43 A que

(fol. 10 vº) se añade, que la sentencia siempre se ha de entender dada ex causa, que minus noceat, vt ex Abbat. Anton. de But. & aliis refert Tusch. littera S. conclus. 136. num. 47. haziendose esta interpretacion contra quien se funda en la sentencia. vt (post alios) tradit Menoch. cons. 110. num. 36. Y no hallandose deduzida otra causa en la dicha executoria, mas que la especial, que tocava al oficio de Escriuania de Camara de Gobierno, que se auia de servir en la Sala, debe reducirse la cosa juzgada a solo el dicho oficio, por la consideracion de aquella causa, y no estenderse a otro oficio de causa, y consideraciones tan diferentes, en el qual, si la dicha extension se hiziesse, seria intolerable el daño de perderse totalmente en toda esta materia con pretexto de interpretaciones, y extensiones tan extraordinarias, el derecho de Regalia que en ella tiene su Magestad.

SOBRE LA PRESCRIPCION, O COSTUMBRE que se dize interpretatiua.

44 Lo que pretenden los Escriuanos de Camara auer adquirido por prescripcion, o costumbre, no es solamente el derecho de Regalia permissiuo, que consiste en vsar de ellos vn oficio de Escriuano del Repeso nombrando quien lo haga, sino tambien el prohibitiuo que consiste en impedir a su Magestad la creacion de otro nueuo oficio semejante, y como esto segundo es de lo tocante, y reseruado a la suprema potestad (ex superius dictis) ni es abdicable, ni prescriptible por ningun transcurso de tiempo, aunque sea inmemorial, Caud. (plures alios referens) decis. 33. n. 1 & 2. p. 2. Ceual. comm. contra comm. q. 46. n. 6. Couar. in regul. possessor p. 2. §. 2. nu. 8. Pereir. de man. reg. tom. 2. c. 37. num. 18. late Oliuan. de iur. fisc. cap. 6. n. 21 & 22 & 28 & c. 7. n. 35. vbi ex Egid. ait: *posse esse praescriptibile ius possessionis, aut*

(fol. 11) *habilitant possidendi non vero ius superioritatis*; & c. rursus postea nu. 50. y si como dize Caud. (vbi supra proxime) no es capaz de prescripcion contra el Principe soberano el derecho de criar, y conceder los oficios (lo qual se ha de entender, etiam permissiue, aut cumulatiue) mucho menos lo podra ser priuatiue, & prohibiue respetu ipsius Principis: porque no solo es diferente, sino mayor grado y derecho sin comparacion, el de prohibir, que el de poseer.



45 Quando concediessemos, que esta materia pudiese estar sujeta a prescripcion inmemorial (que no puede disputarse de otra) si los Escriuanos de Camara pretenden fundarla en la possession que dicen auer tenido en virtud los titulos antiguos de sus oficios (de que han presentado algunos, y sin duda aurà sido para esta intencion) lo que dicen los titulos es: *segun, y como, y con las preeminencias, facultades, derechos, y lo demas con que se han usado, & c.* y no tiene otra clausula, ni palabras mas eficaces, y la possession aunque [h]aya sido de vsar vn oficio de Escriuano del Repeso mayor, y nombrar quien lo haga, de ninguna manera ha sido de prohibir a su Magestad la creacion, y concesion de otro nuevo semejante, porque nunca hasta aora ha llegado este caso, luego no puede auer fundamento de possession, ni prescripcion en el derecho de prohibir, porque en el no comienza a correr, nisi a tempore contradictionis, vt per gloss. & DD. in l. qui luminibus, ff. de seruit. vrb. praed. & in l. I. C. de seruit. & aqua, Cancr. variar. tom. 3. cap. 4. n. 138 & 139. Bellon. cons. 8. nu. 15. Stephan. Gracian. disp. forens. c. 298. n. 10. tom. 2.

46 Maxime, tratandose de facul[t]ad que es voluntaria en el Principe para vsar o no vsar della, quando, y como fuere seruido, quae facultas semper siue in faciendo, siue in non faciendo conseruatur, vt subtiliter docuit gloss. l. 2. verbo *in dando*, ff. de verbor. obligat. dicens:

(fol. 11 vº) *quod in faciendo comprehenditur non facere*, atque ita factum simpliciter permissum, ex parte patientis non constituit agentem possessorem iuris negatiui, aut prohibitiui; quia potius gratiam, aut permissionem arguit, quam desistentiam, l. qui iure familiaritatis, & ibi, DD. ff. de adquir. posses. Felin. in cap. cum eccessissent, n. 29. vers. *sed tamen*, Dom. Abbas de constit. Man. del. Albens. cons. 9. n. 18.

47 Et eo ipso, que la possession, o costumbre (como està dicho) hasido solamente, & simpliciter, de vsar vn oficio, y nombrar en el, no puede recibir extension a cofa tan diuersa como es el derecho de prohibir a su Magestad la creacion de otro porque este derecho nunca se ha poseido, & possessio, aut consuetudo facti est, & suo limite circumscribitur, cap. dilecto de offic. Archidiach. l. neque vtilem, ibi: *Quia iniquissimum est auferre domino quod usus non abstulit*, ff. ex quib. caus. maior. Crauet. de antiq. temp. 4. p. §. *transeo nunc ad quartam*, a n. 42. vsque ad 47. Surd. decis. 131. n. 8 & 9 & decis. 87. n. 1. vsque ad fin. Ses. decis. 216. n. 21 & 22. Honded. cons. 55. n. 34 & 36. lib. I. Dom. Molin. de primog. lib. 2. cap. 6. n. 20 & 21. optime Farin. decis. 362. num. 4. in nouissim. tom. 2.

48 Y en la materia de Regalia, y derechos della, es todo esto mas preciso porque respeto de las especialidades que estan aduertidas in superioribus fundamentis, son mucho mas limitados los efectos de la possession, y

no reciben extension ninguna, vltra id formale, & indiuiduum quod possessum est, vt vltra ex pluribus resoluit Regner. Sixt. de Regalib. lib. I. c. 5. a n. 171. vsque ad 176. late Roffent. de feud. c. 5. conclu. 18. per totams, Henrich. Bocer. de Regalib. c. 4. n. 56. vbi quod vna specie Regalium praescripta, non intelliguntur praescriptae caeceterae species.

49 En el priuilegio, o titulo de las Escriuanias de Camara,

(fol. 12) concedido el año de [1]616. menos puede fundarse la possession, o prescripcion pretendida: porque si en fuerça del mismo titulo el pacto prohibitiuo fue especial para solas las Escriuanias de Camara, y no comprehendido este oficio de que aora se trata (como esta fundado) tampoco estará comprehendido en fuerça de possession, ni prescripcion: assi por el defecto notorio del tiempo, como por la limitacion del mismo titulo, porque aun quando la possession, o costumbre huuiesse excedido del, lo vno, ni lo otro no pudiera aprouechar, Crauet. cons. 290. n. 6. Honded. cons. 80. nu. 77. lib. 2. Dom. Molin. lib. 2. cap. 6. n. 65. Pontan. de inuestit. feud. c. 21. n. 33. vbi inquit: *Quod excedens limites impetrari privilegii repellitur ab omnibus, id est, tam ab inclusione, quam ab excessu propter inobedientiam, & malam fidem.*

50 Ni tampoco puede aprouechar en terminos de sola costumbre: porque esta solo se considera en el derecho, que antes de introducido, nulli pertinebat, y despues de causado, y perfecto, nemini aufertur, vt doctissime Bald. in rubric. ff. de rei. diuis. num. 4. prope finem, Matien. in l. I. c. quae sit long. consuetud. & in c. fin extra cod. Pero quando la costumbre llega a ponderarse en perjuizio de tercero, y para adquirir preeminencias de oficios publicos, y mucho mas las de Regalia, tan reservada (como en este caso) tunc, no puede obrar sin que passe a terminos de legitima prescripcion, concurriendo todos los requisitos que en ella son necesarios, vt expendit mirabiliter Bart. cons. 136. n. 3 % 4. vers. *quia cum agatur de auferendo iure quaesito*. Nicol. Garc. de benef. 5. p. c. 4. n. 98 & 99. Oliuer. in anotat. ad Alexand. Ludouis. decis. 191. littera A. n. 6 & pulchre Bald. in c. cum tanto n. 39. de confuetudin.

Et

(fol. 12 vº) tandem, en fuerça de obseruancia, o costumbre que se dize interpretatiua, menos puede admitirse: porque las dotrinas ordinarias que suelen alegarse para este fundamento, no son aplicables a esta materia de Regalia, por las especialidades que tiene (de quibus supra) y porque quando estas cessaran, y estuuiéramos en lo regular, el efecto que obseruancia subsiguiente (ex communi omnium sententia) se limita, y reduce a solo lo obseruado, y posseydo, y aunque aqui se pretenda que en quanto al oficio de Escriuano del Repeso mayor que han vsado, y en que han nombrado los dos de Camara, tienen

obseruancia, es sin duda que nunca la ha auido, ni la han tenido en el derecho diuerso en que oy se introducen, que es el prohibitiuo de la nueva creacion de otro oficio: porque hasta aora nunca ha llegado este caso, y assi totalmente cessa el fundamento contrario por el defecto de la misma obseruancia: porque para inducirse por ella interpretacion, o comprehension que influya en el titulo, es preciso que [h]aya sido, y esté prouado en el mismo derecho, o acto especifico de quese trata, y con las mismas calidades, y circunstancias, sin que sea materia capaz de extension (vt notissimum est, & ex omnibus

superioribus doctrinis, & fundamentis patet). Y assi parece que es inconstable el derecho de Regalia de su Magestad en la creacion deste nuevo oficio, y que no deuen embaraçarse, ni retenerse, sino mandarse boluer los papeles deste negocio a la Camara, para que corra el despacho de la merced que dèl està hecha a Diego de Silva Velazquez. Salua, & c.

Ldo. Bernardo [Perez] de Castro

(Madrid, Palacio Real, Biblioteca, II/4056 (71), nº tit. 12.775.).

## NOTAS

- <sup>1</sup> Véase, por ejemplo, el catálogo de Luis GARCÍA CUBERO, *Las alegaciones en Derecho (Porcones) de la Biblioteca Nacional. Tocantes a Mayorazgos, Vínculos, Hidalguías, Genealogías y Títulos Nobiliarios*, Biblioteca Nacional, Madrid, 2000.
- <sup>2</sup> Véanse *Las Alegaciones en Derecho del conde de Gondomar*, ed. Pablo Andrés ESCAPA y José Luis RODRÍGUEZ, Catálogo de la Real Biblioteca XIII, Patrimonio Nacional, Madrid, 2002, y Santos M. CORONAS GONZÁLEZ, "Reseña De Alegaciones y Porcones", *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, VII, 29, abril-junio 2002.
- <sup>3</sup> Richard L. KAGAN, *Lawsuits and Litigants in Castille, 1500-1700*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1981 (trad. esp., *Pleitos y pleiteantes en Castilla: 1500-1700*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1991).
- <sup>4</sup> Véase José María CERVELLÓ, *Gaspar Gutiérrez de los Rios y su Noticia general para la estimación de las artes*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2001, III, pp. 586-587.
- <sup>5</sup> Reproducido por Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, "Conatos de formar una academia o escuela de dibujo en Madrid", *El Arte en España*, 132, 1866, pp. 167 y ss. y Francisco CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 157-177.
- <sup>6</sup> Véase sobre el tema Francisco CALVO SERRALLER, "Las academias artísticas en España", en Nikolaus PEVSNER, *Academias de Arte: Pasado y Presente*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 209-239, y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, xlviii, 1982, pp. 281-290 y *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 21.
- <sup>7</sup> Reproducido por Manuel R. ZARCO DEL VALLE, "Un opúsculo de Pacheco", *El Arte en España*, iii, 1865, pp. 29-38; y F. CALVO SERRALLER, 1981, pp. 179-191.
- <sup>8</sup> Publicado por F. CALVO SERRALLER, 1981, pp. 221-233. Otro impreso, al que hace referencia este autor (p. 196), "Informe por el Maestro Juan de Butrón sobre estar desterrado destos Reinos de Castilla", no había podido ser localizado en la B.N.E.
- <sup>9</sup> Publicado por F. CALVO SERRALLER, 1981, pp. 237-258; Salvador SALORT PONS, "Reflexiones sobre el arte de la pintura después del Concilio de Trento: 'La Copia de los pareceres' de Francisco de BRAGANZA y Vicente CARDUCHO, *braghetone* de Felipe IV", *Academia de España en Roma*, 1998, pp. 64-69, ha precisado la autoría de la recopilación de tales pareceres, dando una fecha de 1633.
- <sup>10</sup> Publicado en Vicente CARDUCHO, *Diálogos de la pintura* (1633), ed. Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, Madrid, 1865, pp. 369-518; y extractos en Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, II, Madrid, 1933, pp. 329-393 y F. CALVO SERRALLER, 1981, pp. 337-366.
- <sup>11</sup> Julián GÁLLEGO, *El pintor, de artesano a artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976; Karen Hellwig, *La literatura artística española en el siglo XVII*, Visor, Madrid, 1999, pp. 51-55.
- <sup>12</sup> "Ivan Montero de Roxas y Andrés Esmit, pintores, pretenden no se les debe apremiar a que aceten el nombramiento de Mayordomos de la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores, cuya Santa Imagen se venera en el Colegio de Santo Tomás Orden de Predicadores de esta Corte", B.N.E., R. V.E. 15/38; K. Hellwig, 1999, pp. 53-55.
- <sup>13</sup> B.N.E., R. V.E. 141/14; publicado por Enrique LAFUENTE FERRARI, "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia de la ingenuidad del arte de la pintura", *Archivo Español de Arte*, 61, 1944, láms. 2-5, y F. CALVO SERRALLER, 1981, pp. 527-533; K. HELLWIG, 1999, pp. 54-55 y láms. 12-15.
- <sup>14</sup> B.N.E., R. V.E. 142/21; K. HELLWIG, 1999, pp. 54-55 y láms. 19-22.
- <sup>15</sup> F. CALVO SERRALLER, 1981, pp. 535-546.
- <sup>16</sup> Publicado por F. CALVO SERRALLER, 1981, pp. 547-567.
- <sup>17</sup> Publicado por Santiago ALCOLEA, "La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII", *Anales y Boletín de los Museos de Barcelona*, xiv, 1959-1960, I, pp. 191-207, y F. CALVO SERRALLER, 1981, pp. 569-585.
- <sup>18</sup> Conservado en B.N.E., Sección Porcones, Leg. 583, nº 1183-9. Véase, a pesar de su parcialidad y de tomarlo exclusivamente como escrito personal del arquitecto en forma de protesta contra su desacreditación profesional, Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1983, p. 134 y doc. 12, pp. 466-485, donde se reproduce en forma facsimilar; también, Virginia TOVAR MARTÍN, *Juan Gómez de Mora (1586-1648), arquitecto y trazador del rey y maestro mayor de obras de la villa de Madrid*, Museo Municipal, Madrid, 1986, pp. 2-4, 8-9, 29, 31 y 154, n. 1, donde se da la referencia exacta del "porcón".



- <sup>19</sup> Véase el excelente trabajo de José MANUEL CRUZ VALDOVINOS, "Incarichi e premi che Velázquez ricevette da Filippo IV", en *Velázquez*, ed. Felipe V. Garín Llombart, Electa, Milán, 2001, pp. 96-119, especialmente pp. 104-106 y p. 116, nn. 69-72, donde se recoge lo sabido hasta ahora.
- <sup>20</sup> Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885, p. 125; *Varia Velazqueña*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1960, II, doc. 83, pp. 251-252; Javier CORDERO y Ricardo J. HERNÁNDEZ, *Velázquez: un logístico en la corte de Felipe IV*, Díaz de Santos, Madrid, 2000, II, pp. 7-8; *Corpus velazqueño*, ed. Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2000, I, doc. 163, p. 152.
- <sup>21</sup> Como veremos, existe una contradicción en los meses citados en unos y otros documentos, junio (en el porcón) y julio (en la venta de Velázquez). Hemos optado por la fecha referida en el primero de estos dos documentos.
- <sup>22</sup> Mercedes AGULLÓ y COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Granada, Granada, 1978, p. 176; *Corpus velazqueño*, 2000, I, doc. 152, pp. 146-147; ahora transcrito en *25 Documentos de Velázquez en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2000, pp. 146-156.
- <sup>23</sup> Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, "La 'trastienda' del genio: Velázquez y su familia en la década de 1640", *Archivo Español de Arte*, 283, 1998, pp. 289-298; *Corpus velazqueño*, 2000, I, doc. 162, p. 151; *25 Documentos de Velázquez...*, 2000, pp. 158-160.
- <sup>24</sup> Madrid, Palacio Real, Biblioteca, II/4056 (71).

## RESUMEN

En este artículo se trata un episodio reciente de la trayectoria de Velázquez en la corte de Felipe IV, concretamente sus relaciones con el pintor florentino Cosmimo de' Medici del Duomo de la catedral milanesa, cuya intervención en el taller de Velázquez se produjo en el verano de 1640. En primer lugar se analiza la presencia de Cosmimo en el taller de Velázquez, en la década de 1640, y se estudia su intervención en la obra de Velázquez, en la década de 1640, y se estudia su intervención en la obra de Velázquez, en la década de 1640.

En este artículo se trata un episodio reciente de la trayectoria de Velázquez en la corte de Felipe IV, concretamente sus relaciones con el pintor florentino Cosmimo de' Medici del Duomo de la catedral milanesa, cuya intervención en el taller de Velázquez se produjo en el verano de 1640.

Una parte de los episodios de la vida de Velázquez, concretamente los relacionados con su intervención en la corte de Felipe IV, en la década de 1640, y se estudia su intervención en la obra de Velázquez, en la década de 1640, y se estudia su intervención en la obra de Velázquez, en la década de 1640.

En este artículo se trata un episodio reciente de la trayectoria de Velázquez en la corte de Felipe IV, concretamente sus relaciones con el pintor florentino Cosmimo de' Medici del Duomo de la catedral milanesa, cuya intervención en el taller de Velázquez se produjo en el verano de 1640.

## ABSTRACT

In this article we treat a recent episode of the trajectory of Velázquez in the court of Felipe IV, specifically his relations with the Florentine painter Cosmimo de' Medici of the Duomo of the Milan Cathedral, whose intervention in Velázquez's workshop took place in the summer of 1640. In the first place we analyze the presence of Cosmimo in Velázquez's workshop, in the decade of 1640, and we study his intervention in Velázquez's work, in the decade of 1640, and we study his intervention in Velázquez's work, in the decade of 1640.

In this article we treat a recent episode of the trajectory of Velázquez in the court of Felipe IV, specifically his relations with the Florentine painter Cosmimo de' Medici of the Duomo of the Milan Cathedral, whose intervention in Velázquez's workshop took place in the summer of 1640.

Una parte de los episodios de la vida de Velázquez, concretamente los relacionados con su intervención en la corte de Felipe IV, en la década de 1640, y se estudia su intervención en la obra de Velázquez, en la década de 1640, y se estudia su intervención en la obra de Velázquez, en la década de 1640.

# Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, pintor

Fernando Collar de Cáceres  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XV, 2003

## RESUMEN

*En este artículo se analizan algunos aspectos de la obra pictórica de Sebastián de Herrera Barnuevo y se establece que una riberesca Inmaculada Concepción del Museo del Louvre es en realidad obra suya. Igualmente ha de serlo una problemática pintura de la Asunción de la Virgen, en la iglesia de San Nicolás de Toledo; y hay rasgos de su estilo en un lienzo de altar de la Crucifixión del Museo de Segovia. Son pinturas asociadas hasta hoy con otros tantos maestros, y corresponden sin duda a tres momentos distintos de su obra.*

## ABSTRACT

*In this article are analyzed some aspects in the Sebastian de Herrera Barnuevo's painting, and is established that the Immaculate Conception in the Louvre painted according to the model of Ribera is certainly a work of him; the Assumption of Mary, in St Nicholas parish church in Toledo, is probably also painted by Herrera Barnuevo, though signed by Antolínez, and an altar painting of the Crucifixion, in Segovia (Provincial Museum) has also features of his style. That paintings are of three different moments in the pictorial evolution of the artist.*

Quizá uno de los aspectos menos atendidos en las exposiciones, congresos y publicaciones habidas con motivo del Centenario de Alonso Cano es el relativo a sus discípulos y seguidores, tanto en lo que concierne a quienes le secundaron en el ámbito andaluz como en lo referido a quienes se formaron bajo su magisterio en los años madrileños. Entre los últimos sobresale por polifacético y aventajado Sebastián de Herrera Barnuevo, quien como él desplegó su actividad en el ejercicio de las tres artes mayores, que se entiende cosa propia de la tradición italiana<sup>1</sup>.

En su condición de escultor, Herrera hubo de aprender el oficio con su padre, Antonio de Herrera Barnuevo, antes de entrar en el taller de Cano, lo que a lo sumo pudo ocurrir a partir de 1638. Pero más allá de su prolí-

fica actividad en el diseño de obras retabísticas y de carácter efímero, conectadas en lo esencial con su dimensión de arquitecto, es ésta la actividad artística en que alcanzó menor nombradía. Palomino destaca en este capítulo un pequeño *Cristo a la columna* en cera —“que no hizo más Miguel Ángel”— del que tenía el vaciado en plata<sup>2</sup>, a lo que hay que añadir las imágenes del desaparecido retablo de la Virgen de los Dolores en la iglesia de Santo Tomás de Madrid y el *San Antonio* de la capilla de los Agonizantes<sup>3</sup>, amén de la sustituida talla de la *Virgen con el Niño* que presidió la capilla de la Virgen de Guadalupe, en las Descalzas Reales, y las imágenes y figuras decorativas de diversos retablos, tabernáculos, monumentos, tronos y estructuras perecederas, como las de poetas y dioses que adornaban la representación del



Monte Parnaso levantada en 1649 en el paseo del Prado para el Recibimiento de Mariana de Austria, donde pudo plasmar ya sus conocimientos en distintas disciplinas<sup>4</sup>. Sea como fuere, esta faceta escultórica es la única que no obtuvo el refrendo de un nombramiento oficial, y sería su amigo G. B. Morelli quien sucediera a su progenitor como Escultor de la Casa Real<sup>5</sup>.

Como arquitecto obtuvo Herrera sin embargo máximo reconocimiento cuando en 1662 fue nombrado Maestro Mayor de las Obras Reales<sup>6</sup>, el mismo año que Juan de Torija acometiera sobre sus trazas el ochavo de la Basílica de Atocha, para la que proyectó además el retablo. La inacabada iglesia de Montserrat, en la calle de San Bernardo, luego transformada por Pedro Ribera, fue en esto su creación de mayor empeño<sup>7</sup>. En 1660 intervino en la reforma del Jardín de la Isla, en el palacio de Aranjuez<sup>8</sup>, y en 1664 en las obras del Real Pósito<sup>9</sup>; y su firma aparece por entonces con la del Hermano Bautista en los planos para la capilla del Cristo de la Venerable Orden Tercera de Madrid, y casi final de sus días, en enero de 1671, en las primeras para el Puente de Toledo, aunque no como autor. Pero su mayor aportación y valentía en el diseño estuvo en la traza de retablos y estructuras afines, varias de ellas plasmadas en plata, que no sólo terminarían por traer el juicio negativo de Ceán o Llaguno<sup>10</sup>, sino que en algún caso determinaron ya entonces la preferencia de algunas propuestas más convencionales, si bien tal bravura creativa no fue óbice para su nombramiento oficial. En este capítulo inventivo entran las trazas del trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo, frente a las de Pedro de la Torre y el Hermano Bautista, hacia 1655<sup>11</sup>; el retablo-camarín de San Ginés, en Madrid, de 1657; el proyecto del tabernáculo de plata de Nuestra Señora de Gracia, en 1662; el catafalco de Felipe IV, en 1665<sup>12</sup>; el monumento de Semana Santa de la capilla Real, encargo por la reina viuda Mariana de Austria en 1667, y muy especialmente el retablo-baldaquino para la urna de plata de San Isidro en la iglesia de San Andrés (B. N., B. 403), por 1657, cuya barroca traza con columnas salomónicas y espectacular remate desbordado de ángeles heraldos fue relegada en favor del proyecto más discreto debido a Juan de Lobera, en 1660<sup>13</sup>. A ello hay que sumar el imaginativo diseño de un *Retablo-marco de un lienzo de altar de la Virgen con el Niño* (B.N., B.404), supuestamente para una capilla de palacio; las trazas para el *Relicario del corazón de Santa Teresa* de las Descalzas de Alba de Tormes, en un par dibujos complementarios<sup>14</sup>, y otros proyectos de relicarios en los Uffizi o en la National Gallery of Canada (Ottawa), así como un dibujo para una *Custodia con Santos Padres*<sup>15</sup> y un esconográfico *Monumento Pascual, con el Arca de la Alianza* vendido en 1998<sup>16</sup>, además de diversos pormenores canescos de molduras con decoración vegetal y

ángeles, como las que fueran del Instituto Jovellanos de Gijón, entre otros.

Pero la faceta que aquí nos incumbe es la pictórica, en la que obtuvo también oficial reconocimiento, siendo nombrado Pintor de Cámara en 1667 por muerte de Juan Bautista Martínez del Mazo<sup>17</sup>. Palomino refiere que hizo como tal varios retratos<sup>18</sup>, aunque el único que se tiene hasta ahora sin reservas como suyo es el *Carlos II* de la colección Gil Nebot de Barcelona, realizado por entonces<sup>19</sup>. Menos característico pero quizá también de su mano es el de *Carlos II con Mariana de Austria*, un par de años posterior<sup>20</sup>, mientras el de *Baltasar Carlos como general* de la Galleria Anna y Luigi Pameggiani (Reggio Emilia), que se le atribuye no sin cautelas, ha de ser en buena lógica de hacia 1646 -fecha temprana en exceso para Barnuevo, si se hizo en vida del príncipe-, y la soltura de la pincelada, breve y rápida, poco tiene que ver con su habitual manera de trabajar<sup>21</sup>. De otro lado, fuera de lo estrictamente cortesano y de consideraciones estilísticas, parece que hubiera mayor fundamento en entender como suya una copia del retrato de *Inocencio X* de Velázquez que menciona Wethey en el Museo de Tours<sup>22</sup>.

Dadas sus múltiples ocupaciones y la brevedad de su labor como pintor de cámara, apenas dos años, debido a la enfermedad que ya en 1669 le tenía apartado del trabajo -conocida es la pretensión de Carreño en hacerse con la plaza aprovechando esta circunstancia-, no es extraña tal exigüidad retratística. Pero en realidad es el conjunto mismo de su creación pictórica lo verdaderamente escaso para más de veinticinco años de actividad, iniciados en la colaboración aún con Alonso Cano en el retablo de Nuestra Señora de la Paz de la Magdalena de Getafe, con su *Adoración de los pastores* (1645), y cerrados en cierto modo con la barroca y no muy feliz *Apoteosis de San Agustín* de San Francisco el Grande, pintada para el altar mayor de los Agustinos Recoletos de Madrid en fecha imprecisa<sup>23</sup>. Lugar de excepción merecen en este capítulo las pinturas sobre espejo del retablo de Nuestra Señora de Guadalupe en las Descalzas Reales, encargo en 1653 de Ana Dorotea de Austria, y el retablo de la *Trinidad de la Tierra*, o de Jesús, María y José, en el Colegio Imperial, hoy colegiata de San Isidro, de 1660, de cuya composición principal hay minucioso boceto en la colección Apelles, de Londres<sup>24</sup>.

Semejante escasez se justifica en parte en su diversificación profesional, aparte de obras destruidas o desaparecidas, desde la decoración de la capilla del Buen Consejo, del mismo Colegio Imperial -cúpula y retablo-, a las pinturas del retablo de San Antonio de los Agonizantes de Madrid, así como un *Martirio de San Lorenzo* que menciona Palomino sin localización precisa, el *Nacimiento de la Virgen* de San Jerónimo el Real, que aún llegara a ver Ponz, o una *Natividad* en El Escorial, citada por Ceán. Hay además noticia de pinturas suyas a

mediados del siglo XVIII entre los bienes de Miguel Antonio Zuaznabar, Consejero de Hacienda de S.M.<sup>25</sup>; y parece que pintó alguna versión de la *Virgen de la Almudena*<sup>26</sup>, aunque no se conoce ninguna de su mano. Mas todo viene a indicar que no fue prolífico pintor, si bien algunos de sus muchos dibujos han de ser diseños preparatorios para composiciones pintadas de las que hoy no hay noticia, a juzgar por los que se conocen de sus creaciones para las Descalzas Reales o el Colegio Imperial.

La muy conocida y característica *Coronación de la Virgen* del Museo del Prado, boceto evidente de una composición mayor, el *San Jerónimo penitente* de El Escorial, el *San Juan Bautista* y el *San Juan Evangelista* del mismo monasterio<sup>27</sup>, y unas más problemáticas pinturas de *San José* y *San Juan Bautista en el desierto*, del Hospital de Antezana de Alcalá de Henares<sup>28</sup>, se cuentan entre las escasas obras hoy tenidas por suyas. Y hay sobrados motivos para reatribuirle el interesante del *Cristo de la Victoria* de las Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes que en su día le asignara Wetthey<sup>29</sup>, virtual trampantojo a lo divino de la popular imagen del Cristo de la Victoria creada por Domingo de la Rioja a raíz de la Visión de la beata Francisca de Oviedo, llamada a alcanzar gran devoción en el ámbito madrileño y llevada luego a Serradilla (Cáceres), de la que derivan algunas interpretaciones pintadas<sup>30</sup>. Como Camilo o Pereda, Herrera Barnuevo opta por mostrar a Cristo vivo, no como expresión de la talla, aunque sobrepeana y con el adorno de un dosel y un par de floreros, en clara alusión a la imagen devota. El carácter canesco de la figura, su sentido del dibujo y del color y su particular barroquismo no ofrecen dudas, y no hay lugar a pensar en ninguno de los otros seguidores de Cano ni en el propio maestro.

Palomino afirma que siguió al artista andaluz “*más por imitación que por disciplina*”<sup>31</sup>. Sin embargo, Wetthey ha valorado que esta influencia de Cano es relativamente escasa<sup>32</sup> y pone el énfasis en su indudable conexión con los maestros quinientistas venecianos, de la que ya habla el tratadista cordobés, quien dice que un *Martirio de San Lorenzo* suyo parecía de Tiziano, de Veronés y de Tintoretto porque tenía lo mejor de todos ellos<sup>33</sup>. Y es cierto sin duda que “los delicados querubines que juegan en el cielo en muchas pinturas de Herrera Barnuevo se distinguen por su atlético vigor y sólidos cuerpos de los que se ven en los trabajos de Cano con idéntico tema.”<sup>34</sup>. Pero ello comporta que proceden del granadino, como los de Escalante o Francisco Caro; y tal observancia tipológica, verificable también en otras figuras, es sólo el rasgo más patente de una deuda mayor.

El carácter canesco de la obra de Herrera Barnuevo es desde luego más general y conceptual, y está en el sentido plástico, en la precisión del dibujo, en la limpieza de las formas, en el tratamiento de paños y el sentido del

color, de lo que quizá sea el mejor ejemplo la *Trinidad de la Tierra*, en la colegiata madrileña (1660), aunque el discípulo terminaría por inclinarse hacia un barroquismo compositivo ajeno al maestro. De otro lado, el componente veneciano es notorio en su pintura, como bien lo denotan en lo figurativo las mujeres bíblicas de la capilla de Guadalupe en las Descalzas Reales, caso de las espléndidas Judith y Sara, o en lo compositivo escenas como las de Abigail con David y Rebeca con Jacob ante Isaac<sup>35</sup>; de parecido tenor hubieron de ser las de la Capilla del Buen Consejo en San Isidro<sup>36</sup>. En la *Adoración de los pastores* de Getafe, comúnmente entendida bajo la inspiración de Correggio, hay desde luego componentes bassanescos; y la recurrente influencia de Tintoretto ha sido resaltada con frecuencia en el lienzo de los *Mártires de Japón* que ocupa el ático del retablo de la *Trinidad de la Tierra*, donde lleva a lo extremo su afición por las figuras y elementos diagonales, muy en el gusto del veneciano.

Pero es claro que la indagación pictórica de Herrera Barnuevo pasa por la utilización de fuentes compositivas y figurativas muy dispares, lo que sólo excepcionalmente y en obras previsiblemente tempranas entraña plena sujeción al modelo de referencia. Tal es el caso del *San Juan Bautista* del Monasterio de El Escorial, préstamo indudable de la estampa quinientista del mismo asunto debida a Orazio de Santis, con una elegancia figurativa de estirpe canesca y la sola naturalista adición de un cordero. El jupiterino *San Jerónimo penitente* responde aún a planteamientos manieristas, y se relaciona con modelos de inspiración miguelangelesca o del mismísimo Rosso Fiorentino<sup>37</sup>. De la *Trinidad de la Tierra* del Colegio Imperial (1660) se ha destacado su entronque en una composición de Rubens llevada a la estampa por Schelte Adam Bolswut, pero aquí el grado de elaboración es tal que se entiende por el contrario como enteramente nueva, amén de su mejor trabajo conocido con permiso de la *Inmaculada* que adorna el frontal de altar de la capilla de Guadalupe. Tiziano, Veronés y Tintoretto, además de Cano, pero también Rubens, y como veremos Ribera, son así inmejorables referentes estilísticos y figurativos de Herrera Barnuevo pintor.

Desde 1941 figura en los fondos del Museo del Louvre una *Inmaculada* (cat. num. 20.735), de medianas dimensiones (lienzo; 1,45 x 1,01 m.), que se viene catalogando como obra de inspiración riberesca, y simplemente asociada como tal al valenciano, que es en realidad creación indudable de Sebastián Herrera Barnuevo (fig. 4)<sup>38</sup>. Ingresó en el museo en 1866 como depósito de M. Bourgade, según puede leerse en la etiqueta con que figura en la reproducción fotográfica hoy disponible<sup>39</sup>. Al margen de la tipología mariana, entroncada desde luego en Ribera, la presencia junto a la Virgen de diversos ángeles inspirados en modelos de Cano y resueltos





Fig. 1. Sebastián de Herrera Barnuevo. *Trinidad en la Tierra*, detalle. Madrid, Concatedral de San Isidro



Fig. 2. Alonso Cano. *Inmaculada Concepción*. 1638 (destruida). Madrid, Concatedral de San Isidro



Fig. 3. Jusepe Ribera. *Inmaculada Concepción*. Madrid, Museo del Prado



Fig. 4. Sebastián de Herrera Barnuevo. *Inmaculada Concepción*. París. Museo del Louvre

en el estilo de Herrera Barnuevo, casi exactos a algunos de otras composiciones propias, permite establecer sin reservas la autoría del lienzo. Su representación coincide en esencia con los bien conocidos de la *Trinidad de la Tierra* del Colegio Imperial (fig. 1). Así, en la parte alta, figura a la izquierda un pequeño ángel desnudo, con los dos brazos levantados y una pierna en fuerte escorzo, que es análogo al que allí sostiene sobre sus hombros la esfera orbital del Padre Eterno, a la vez que tiene que ver con el que levanta el cortinaje en el dibujo del *Arca de la Alianza* -firmado- vendido en Madrid en diciembre de 1998; en el lienzo del Louvre su gesto deviene en gratuito, lo que es consecuencia indudable de

la utilización indiscriminada de un modelo que estimó afortunado. El ángel que ocupa en el vértice opuesto y mira hacia María, canesco donde los haya, es transposición del que está junto a José en la *Colegiata*, salvo en lo que toca a la disposición de los brazos y las azucenas; pero en realidad aparece ya en la temprana y bassanesca *Natividad* de Getafe, tenida por su primer trabajo. El dispuesto a la izquierda, en lo alto de la peana angélica de María, con las piernas separadas y un brazo levantado, guarda estrecha relación con el más destacado de los de la *Asunción de la Virgen* del Museo de Prado y con el que, en disposición contraria, lleva sobre su cabeza un extremo de la túnica del Padre Eterno en la referida pin-





Fig. 5. Pedro de Villafranca. *Inmaculada Concepción*. 1662

tura del Colegio Imperial, mientras el que allí surge junto al extremo flameante del manto del Eterno se asemeja al representado en análoga disposición junto a la Virgen, con el brazo cruzado y el rostro girado. El primero de ellos está a su vez emparentado con el que destaca en la parte central del trono angélico de la Virgen del Louvre, y el fuertemente escorzado aquí en la parte inferior de la peana es transposición del que flota sobre María portando flores en el tantas veces citado gran lienzo de altar de los jesuitas: todo un entrecruzamiento figurativo que dice mucho sobre la manera de trabajar de Herrera Barnuevo.

La Virgen responde también claramente su estilo, aunque en lo tipológico difiere bastante de sus más conocidas representaciones marianas, ya que es interpretación de un modelo de Ribera. Veronique Gerard la relaciona así con la desaparecida *Inmaculada* del convento de Santa Isabel, realizada en 1646 para la capilla Real de Nápoles y llegada en Madrid en 1672<sup>40</sup>, que según refiere Palomino fue transformada por Claudio Coello antes de ponerse en el retablo mayor del convento madrileño,

y considera que ha de verse como réplica libre de tan notable creación riberesca; pero las diferencias son grandes, y las posibilidades de que Herrera Barnuevo conociera este gran lienzo, nulas. En realidad está bastante más cerca del modelo salmantino de las agustinas de Monterrey, obra de 1635, aunque el referente directo no hubo de ser seguramente esta notabilísima creación sino la mucho más modesta versión que llegó a ser del marqués de Alcántara y que en 1833 adquiriera Fernando VII, hoy en el Museo del Prado (cat. 1.070)<sup>41</sup>, identificada con la mencionada en Madrid en agosto de 1647 en el inventario de los bienes del difunto D. Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla (fig. 3)<sup>42</sup>. Así lo prueban el gesto de las manos, el rostro levantado, con la mirada hacia arriba, y la disposición de las ropas, sobre todo el extremo superior del manto, aunque la parte inferior flotante está más cerca de la versión salmantina. Y hasta el angelillo que cruza el brazo bajo el rostro, a la derecha, pudo inspirarse en parte en el aquí pintado en análoga disposición..

Como en la pintura riberesca del marqués de Alcántara, la Virgen es de formas menos esbeltas y de rostro más redondo; la del Louvre más frontal, con la cabeza menos inclinada y con gesto vehemente, no edulcorado ni lánguido. Por otro lado, como en la corregida versión de Santa Isabel, Herrera evita la representación del creciente lunar con los cuernos hacia arriba, prefiriendo la luna de forma esférica, a la vez que oculta los pies de María, todo ello sin duda por decoro iconográfico, e incorpora al fondo un disco luminoso como expresión de la luz envolvente referida en el texto del Apocalipsis (*mulier amicta solis*), aunque evitando la fórmula medieval, lo mismo que Cano en su destruida *Inmaculada* del Colegio Imperial de Madrid (1638), que sin duda conocía y de la que procede uno de los angelillos del lado derecho (fig. 2). La belleza de rasgos de la Virgen, versión añeja de la *Asunción* en el dibujo del British Museum, y la dibujada y táctil resolución de los paños son característicos del hacer de Herrera Barnuevo, que se separa en esto de su modelo, en modo alguno asignable por entero a Ribera, y lo mejora. Y, frente al empobrecimiento compositivo que esta versión del Prado supone respecto de la *Inmaculada de Monterrey*, dinamiza la suya con un juego radial de diagonales, en el trono angélico, y remata la representación en lo alto con otros dos ángeles que se inclinan en sentido opuesto, mirando hacia abajo y cerrando las esquinas.

Dentro de los modelos inmaculistas establecidos años antes de que la *Pia Sententia* de 1661 terminara por autorizar el culto de manera concluyente y diera lugar a la explosión definitiva de un tema ya sólidamente afirmado, Herrera Barnuevo se decanta por una tipología italiana, la de la Virgen con las manos cruzadas sobre el



Fig. 6. *Sebastián de Herrera Barnuevo. Asunción de la Virgen. Toledo. San Nicolás*



Fig. 7. *José Antolínez. Inmaculada Concepción. 1658. Madrid. colección March*



Fig. 8. *Sebastián de Herrera Barnuevo. Asunción de la Virgen. Madrid. Museo Lázaro Galdiano*



Fig. 9. *Sebastián de Herrera Barnuevo. Asunción de la Virgen. Londres. British Museum*



pecho, con el rostro mirando a lo alto y rodeada de ángeles, ya en Reni (Metropolitan Museum, N. Y.) y en Ribera<sup>43</sup> y asumida luego por Murillo, en vez de por la aquí habitual en las primeras décadas del s. XVII, estática y con las manos unidas (Pacheco, Velázquez, Zurbarán; y en tallas de su progenitor), casi siempre con símbolos letánicos -como *Virgo tota pulchra*-, o por las dinámicas y elegantes de origen rubeniano, más agitadas y con una mano sobre el corazón y otra extendida, aparte de fórmulas menos comunes, entre ellas otra del mismo Reni, con las manos separadas y la mirada en lo alto, reconvertida más adelante en clave asuncionista; pero esta opción italiana se ve sin duda atemperada por la proximidad a Cano. Completamente distinta y muy personal sería la vivaz versión pintada en 1653 en el frontal del altar de la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, en las Descalzas.

A pesar de todo, la dependencia figurativa respecto del modelo riberesco permite entender que se trata de un trabajo relativamente temprano de Herrera, quizá de los primeros conocidos, en una fase formativa y exploratoria alejada todavía de toda indagación sobre propuestas más imaginativas y personales, si bien resulta notorio, a tenor de las modificaciones introducidas, que no pretendió hacer una copia de Ribera, ya fuera por encargo o por propia iniciativa, aunque su interpretación conlleva a la postre un “homenaje” consciente al gran maestro valenciano.

Consecuencia indirecta pero probable de esta pintura es el grabado realizado en 1662 por Pedro de Villafranca (fig. 5) para las *Definiciones de la Orden de Caballería de Alcántara*<sup>44</sup>, obra estilísticamente más evolucionada que responde, como tantas imágenes y pinturas, a la immaculista *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, dictada en 1661. Composición, ropas y celaje ganan en complejidad, a la par que la apostura figurativa y el drapeado de las telas, con calidad de tafetanes, están en el modo de trabajar de Herrera Barnuevo por 1660. Sin embargo el recuerdo de la versión salmantina de Ribera se hace notar ahora en aspectos como la agitada cabellera de María, la corona de estrellas, la presencia del Espíritu Santo y la de dos ángeles que muestran flores. Pero la exacta disposición de la práctica totalidad de estos ángeles -fuera de algunas supresiones-, la representación de la luna como esfera y la ocultación de los pies de María son como en el lienzo del Louvre; en lo demás hay casi triple concurrencia. El hecho de que la estampa no suponga una inversión de términos respecto a la pintura, tampoco con relación a las de Ribera, no es desde luego concluyente; y hay que desestimar que fuera Herrera Barnuevo quien se sirviera de ella, habida cuenta de la afinidad figurativa con su estilo y de la temprana datación que a nuestro juicio merece la pintura, que entendemos conectada con la que al parecer fuera del

Condestable de Castilla<sup>45</sup>, por lo que habrá que entender partió de una versión más tardía y evolucionada en la que, repitiendo esquema de la del Louvre se hubieran tenido presentes algunos aspectos del gran lienzo de las agustinas de Monterrey y no tanto, esta vez, los del cuadro del Museo del Prado.

Obra más problemática pero claramente relacionada con nuestro artista es una *Asunción de la Virgen* (lienzo; 2,18 x 1,80 m., aprox.) existente en la iglesia de San Nicolás de Toledo (fig. 6) que ostenta en su parte inferior una firma tan rotunda como sospechosa, *Antolínez fa*<sup>46</sup>, y supuestamente la fecha 1658 (?). Desde luego es pintura alejada del inconfundible estilo de José Antolínez, con quien se asocia, de sus elegantes modelos marianos, de su sentido del color y de su valiente factura, así como de la manera de Francisco Antolínez Ochoa, siempre ceñido a composiciones narrativas con pequeñas figuras de particular inspiración murillesca, y es obra de un cromatismo saturado, de formas muy dibujadas y de sólidas texturas, que adolece de una sequedad y dureza quizá intensificada en una restauración a todas luces excesiva, evidente sobre todo la planitud cromática de las luces radiales y de las nubes. Sólo la firma, que juzgamos apócrifa<sup>46</sup>, la dureza y la sequedad casi metálica de las formas se oponen a su atribución a Herrera Barnuevo, de quien son claramente los tipos humanos, el tratamiento de los paños, la dinamicidad compositiva y el uso de un colorido en el que aún se deja ver no obstante el modo de Cano.

El lienzo repite de manera escrupulosa el dibujo de la *Asunción de la Virgen* de Herrera Barnuevo existente en el British Museum (fig. 9), como ya hizo notar Angulo Íñiguez<sup>47</sup> con la sola supresión de una figura -el ángel que levanta el brazo apoyando la mano en un ala del que desciende junto a la Virgen- y la inclusión de unos querubines más destacados en lo alto; el resto son modificaciones poco menos que imperceptibles que obedecen al decoro<sup>48</sup>, además del desarrollo de una luz radial en la que se diluye la corona de querubines, ahora sensiblemente más alejados. En todo lo demás la dependencia es tan estricta -paños, manos, cabellos, escorzos o expresiones- que se diría excesiva si no fuera lo habitual en él, como bien se conoce por bocetos o dibujos llevados casi milimétricamente a la pintura, caso de varias de las mujeres bíblicas del retablo de las Descalzas o de los realizados para las dos composiciones del único conservado de sus retablos del Colegio Imperial. A juicio de Angulo se trataría no obstante de una pintura realizada por el joven José Antolínez con sólo veintitrés años en el taller de Herrera Barnuevo, si bien aventura algunas hipótesis alternativas, incluida la posibilidad de que el maestro lo pintara firmándolo el discípulo, o que el mismo dibujo fuera obra de Antolínez, lo que juzga menos probable<sup>49</sup>. Pero según refiere Palomino, José Antolínez se vino a

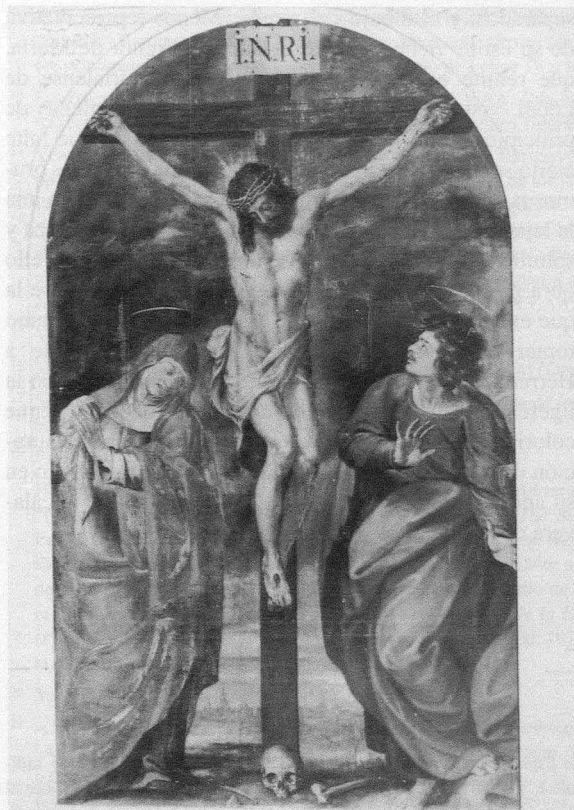


Fig. 10. *Sebastián de Herrera Barnuevo* (?). *Calvario*. Segovia, Museo Provincial



Fig. 11. *Sebastián de Herrera Barnuevo*. *San Juan Evangelista en Patmos*. San Lorenzo del Escorial, monasterio

formar con Francisco Rizi, y nada hay en su arte que recuerde lejanamente a Herrera Barnuevo. La clave que permite deshacer este embrollo la facilita a nuestro juicio la tempranísima *Inmaculada* de la colección March, de Madrid (fig. 7), firmada en el mismo 1658, con trazos bien distintos<sup>50</sup>, en la que, más allá de una supuesta inspiración en Cano –en realidad más cerca de algún modelo inmaculista de Ribera–, se reconoce ya plenamente la manera de Antolínez, su sentido pictórico y sus inconfundibles modelos angélicos, conectados aún con Rizi y del todo distintos a los del lienzo toledano, pues resulta impensable suponer una evolución tan radical en menos de un año. Es obra pues a incorporar al catálogo de Herrera Barnuevo, aunque seguramente muy retocada y correspondiente a la época de la creación del *Triunfo de San Agustín*, con la que concuerda en complejidad compositiva, firmeza de las formas, saturación cromática y en el uso con variantes de determinados modelos angélicos (perfiles, escorzos, etc.). Es difícil saber si un estudio reflectográfico y radiográfico podrá arrojar mayor luz sobre la naturaleza de esta pintura<sup>51</sup>, testimonio incontestable cuanto menos de que otro más de los numerosos

diseños figurativos de Herrera Barnuevo alcanzó real plasmación pictórica.

Versión dibujada del mismo asunto aunque estrechamente conectada con ella y sobre todo con el dibujo londinense, es la perteneciente al Museo Lázaro (fig. 8) –de ninguna manera asignable a Antolínez<sup>52</sup>, según es de resaltar–, en la que todas las figuras se mueven en sentido ascendente y diagonal, de izquierda a derecha y en fuerte escorzo, con la Virgen en disposición sedente, abriendo los brazos y mirando hacia lo alto, y los angelillos desnudos entre los pliegues del manto flotante que termina arriba en giro contrario. Es composición más ordenada, pero apaisada y de encuadre más forzado, que parece pensada para la pintura de un ático, como de otra forma el boceto de la *Coronación de la Virgen* del Museo del Prado<sup>53</sup>.

Obra también problemática y de muy diferente factura y cromatismo es un gran lienzo de la *Crucifixión* del Museo Provincial de Segovia (3,21 x 1,96 m.), de procedencia dudosa (fig. 10)<sup>54</sup>. Se trata de un cuadro de altar



de tonos fríos y factura suelta tradicionalmente tenido en el museo por obra de Francisco Rizi<sup>55</sup>, aunque poco o nada tiene que ver con su estilo. Es desde luego pintura madrileña y en la que parece difícil en principio reconocer el estilo de Herrera Barnuevo. Lo más sorprendente en ella es quizá la mórbida figura de Cristo, pequeña y frágil, entre las más rotundas de la Virgen y el evangelista, que muestra una extraña distorsión agónica del rostro y cuya tipología difiere de casi todo lo visto en nuestro artista, aunque guarda algún parentesco con el de la *Apoteosis de San Agustín*. Pero la característica concepción figurativa de Herrera Barnuevo se hace patente sin reservas en la expresiva figura de San Juan, cuya torsión evoca modelos veronesianos, siempre de su gusto, y en cuya tipología facial se reconoce sin reservas el *San Juan en Patmos* de El Escorial (fig. 11), aparte del tratamiento de paños, algo más blandos aunque de análoga plasticidad y amplitud, así como las manos, con los dedos muy

separados, y el dibujo del nimbo. Menos representativa de su estilo viene a ser no obstante la figura de María, que remite a cierto modo al modelo escurialense de Leoni, visto acaso a través de versiones madrileñas de principios del s. XVII, no tan vehementes, sin que falte cierto sentido plástico de filiación canesca. Los lejos brumosos, tenidos de una luminosidad rojizas, traducen una lejana silueta de Jerusalén, resuelta con una ligereza y soltura poco usuales en el madrileño. Es por todo ello obra problemática, ajena en todo caso a Rizi y sobre la que existe escasísima información, que parece oportuno tomar en consideración como creación asociable a Herrera Barnuevo, o de su taller, aunque sorprende en la ligereza de su factura y en su frialdad tonal. Su tenue colorido se ha visto algo reforzado a raíz de la restauración de realizada por la mutilación de que fue objeto en su antigua ubicación, que supuso la pérdida de la calavera dispuesta al pie de la cruz<sup>56</sup>.

## NOTAS

- <sup>1</sup> A. A. PALOMINO Y VELASCO (*Museo pictórico y escala óptica, III; El parnaso Español pintoresco laureado* n.136; ed. Madrid, 1947, p. 968) indica: "siguió sus pisadas; pues no solamente salió excelente pintor, sino escultor, y arquitecto consumado". Beatriz BLASCO ESQUIVIAS ("Sobre el debate entre arquitectos y profesionales y arquitectos artistas en el Barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. 4, 1991, p. 169) estima que Cano y Herrera Barnuevo abrieron así el camino a otros artistas de su misma dedicación (Herrera el Mozo, Ardemans), en lo que antes se entendía como intromisión en disciplinas ajenas.
- <sup>2</sup> Nina AYALA (en ed. PALOMINO, *Vidas*. Madrid, 1986, p. 231) cree que puede ser el ejemplar en plata conservado en La Coruña. El mismo Palomino refiere que fue maestro de José de Mora, indicando que se llegaban a confundir las obras de uno y otro (*ibid.*, p. 390).
- <sup>3</sup> Citados por CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, II, p. 288 –cita también las figuras de Virtudes en la Cárcel de Corte- y Antonio PONZ, *Viage de España*, V, 5ª división, ep. 34 y V, 2ª división, ep. 16.
- <sup>4</sup> Su descripción, en *Historia del recibimiento i entrada de la reyna nuestra señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy notable i leal coronada villa de Madrid* (s.l., s.a. –1650-) . Hay dibujo de la figura de Venus con cupido en el Courtauld Institute of Art. Véase además J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Observaciones generales sobre Entradas de cuatro reinas y una princesa en Madrid (1560-1649)" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1998, vol. 38, pp.17-36; y C. SÁENZ DE MIERA SANTOS, "Entrada triunfal de la Reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1986, vol. 23, pp. 167-174.
- <sup>5</sup> M. AGULLÓ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Juan Bautista Moreli", *AEA*, XLIX, . 1976, pp. 110 y 112.
- <sup>6</sup> Sucedió a José de Villarreal; LLAGUNO (*Noticia de Arquitectos y arquitectura en España* IV, pp. 53-54 y 60) establece que este lo era desde el 26 de septiembre de 1660. En 1664 completó su reconocimiento como funcionario con el nombramiento de Ayuda de Furriera, de la que antes disfrutaran Velázquez y Mazo. Sobre Herrera Barnuevo arquitecto y retablista, sobre todo V. TOVAR, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 101-119.
- <sup>7</sup> Dio trazas el 16 de julio de 1668. V. TOVAR, *lo. cit.*; M. de C. CAYETANO MARTÍN; P. FLORES GUERRERO y C. GALLEGO RUBIO, "Sebastian Herrera Barnuevo, Maestro Mayor de las obras de Madrid (1665-1671)" *Villa de Madrid* : 1989, 27 (99): 49-56, y M. de C. UTANDE RAMIRO, "La iglesia de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid y la Real Academia de San Fernando": *Academia* (Madrid) 1997, no. 84, p. 183-221.
- <sup>8</sup> Véase J. L. SANCHEZ, "S.M. ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se hace...; Felipe IV y las fuentes del jardín de la Isla" *Reales Sitios* 2000, v. 37, no. 146, p. 26-39; Margarita ESTELLA ("Las cuentas del tesorero Roger Patié y otros documentos. Esculturas y antigüedades de María de Hungría y los Jardines de Aranjuez.", *AEA*, LXXIV, 2001, p. 254)– dice que la reforma del Jardín de la Isla es obra de José de Villarreal, y no de Herrera Barnuevo.
- <sup>9</sup> Véase V. TOVAR MARTÍN: *El Real Pósito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1982.
- <sup>10</sup> E. LLAGUNO Y AMIROLA (*Noticias de arquitectos y arquitectura en España*, Madrid, 1829, ed. de 1977., t. IV, pp. 58-59) le tilda de licencioso siguiendo a Ceán. Para la labor de Herrera en este campo se remite a Palomino.
- <sup>11</sup> Entre otros trabajos, véase A. de ABEL VILELA, "Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie 7. Historia del Arte, 1995, v. 8, pp. 145-165.
- <sup>12</sup> Complementariamente, el diseño del frontispicio e ilustraciones grabadas por Pedro de Villafranca para Pedro RODRÍGUEZ DE MONFORTE, *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Mg. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Conuento*

- de la Encarnacion. Madrid : por Francisco Nieto (1666): El dibujo del frontispicio en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York. J. BROWN, "Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest", *Master Drawings*, 1973, 11, núm. 4, pp.376 y 379, nota 16, y lámina 33. Sobre el catafalco, principalmente A. BONET CORREA, "El túmulo de Felipe IV y los retablos-baldaquino del Barroco español", *A.E.A.*, 1961 pp. 285-296
- 13 Las reservas de Virginia Tovar sobre la autoría (en VV.AA. *Dibujos de arquitectura y ornamentación en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1991, p. 65) carecen de fundamento, como lo prueban los elementos figurativos y su desarrollo, más allá de Cano.
- 14 Véase entre otros H. E. WETHEY, "Sebastián de Herrera Barnuevo", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 2, 1958, pp. 13-41; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Dibujos españoles en los Uffizi florentinos", *Goya*, núm. 111, 1972, p. 156; H. E. WETHEY, "Decorative Projects of Sebastian Herrera Barnuevo", *Burlington Magazine*, 96 (1956), pp. 41-46; G. MCKIM SMITH, *Spanish Baroque Drawings in North American Collections*, Catálogo de la Exposición, The University Kansas Museum of Art, 1974, p. 45; J. L. BARRIO MOYA y F. L. MARTÍN, "Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio": *Reales Sitios* Madrid, 1981, no.70, p. 11-16, J. L. BARRIO MOYA, "Sobre un dibujo de Herrera Barnuevo para un trono de plata" *Archivo Español de Arte*, 1983, 56 (224): 409-410, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y L. BOUBLI *Dessins espagnols. Maîtres des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Paris, 1991; VV.AA. *Dibujos de arquitectura y ornamentación ...*; núms. 84 a 89.
- 15 Vendido en Londres, Subasta Sotheby's, 5-VII-1976
- 16 Madrid, Sala Retiro, XII, 1998, núm. 23- firmado *Sebastiano Herrera* 20 Rs.
- 17 Según C. DE LA VIÑAZA (*Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.*, Madrid, 1894 II, 281) en 1658.
- 18 PALOMINO, *op. cit.*, p. 969.
- 19 Hay otra versión en Hampton Court, atribuida desde 1962 a Herrera. Sobre ésta y las aportaciones de iconográficas de Herrera Barnuevo, E. YOUNG, "Portraits of Charles II of Spain in British Collections", *The Burlington Magazine*, 1988, p.490. Ludmila KAGANÉ, cree suyo el ejemplar del Ermitage de San Petersburgo (*The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Spanish Painting Fifteenth to Nineteenth Centuries*. Florencia, Giunti, 1997) adquirido de D. P. Tatishchev, en 1846; a lo sumo será de taller. Se le ha atribuido en algún caso el interesante ejemplar del Museo Lázaro Galdiano, que en realidad responde al estilo de García Hidalgo, como ya adelantó el profesor Pérez Sánchez. Sobre esta pintura, últimamente A. DESCALZO, en *El Mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro.*, México, 2000, pp. 72-75) J. CAMÓN AZNAR, (*Pintura española del siglo XVII (Summa Artis XXV)*, Madrid, 1977, p. 451) consideró que era original de Herrera Barnuevo; opinión que sustenta YOUNG (*loc cit*, nota 16)
- 20 Vendido en Fernando Durán, en 1997.
- 21 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *I Dipinti Spagnoli (Las pinturas españolas de la Galería de Anna y Luigi Parmeggiani*, en "Dipinti della Civica Galleria 'Anna e Luigi Parmeggiani', I. Reggio Emilia, 1988, p. 60, núm. 15, inv. 274) recusa una poco fundamentada y extendida atribución a Velázquez o Carreño y no ve motivos para pensar en Martínez del Mazo, a la vez que detecta rasgos canescos –Palomino refiere que Cano fue nombrado profesor de pintura del príncipe, recalca– y propone, no sin reservas, su atribución a Sebastián de Herrera Barnuevo, valorando sobre todo los elementos emblemáticos que se repite en el retrato de Carlos II de la colección Gil, referidos a su dignidad y estirpe.
- 22 Dado el escaso renombre de Herrera Barnuevo como pintor fuera de España es impensable entender que la inscripción del reverso que indicaba su autoría, tapada con el forrado al restaurarse, fuera fraudulenta. (H. WETHEY. y A. SUNDERLAND WETHEY "Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales." *Reales Sitios*: 1967, 4 (13): p. 15; anteriormente *The Burlington Magazine* 1965, con fotografía
- 23 Citado ya por PALOMINO (*loc. cit.*), como obra célebre, y CEÁN BERMÚDEZ (*op. cit.* II, 288), quien, además de mencionar otra del *Tránsito de San Agustín*, en la escalera, refiere que existe un grabado de Carlos Casanova de 1759; con atribución errónea de la composición a Herrera el Mozo, en *Arte y devoción. Estampas, imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias de Madrid*, Madrid, 1990. Catálogo de la Exposición. núm. 13, p. 35. Es pintura que inspirará la de *San Francisco de Paula con los ángeles* del Museo Nacional de Escultura, atribuida a Matías de Torres, discípulo del segundo.
- 24 Sobre éste, VV.AA. *En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro. The Apelles Collection*. Oviedo, 1999, pp. 148-153
- 25 Inventario de sus bienes, 30 de abril de 1750 : una Anunciación, un San Antonio y una Imposición de la casulla a San Ildefonso, según Marcus B. BURKE, y Peter CHERRY, *Spanish Inventories, I. Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Ángeles, 1997, The Paul Getty Trust, vol. I, p. 1043
- 26 Es mencionado, por Juan VERA (*Historia de la Virgen de la Almudena. Libro III, cap. XX, 1692*, entre los pintores que realizaron cuadros de la Virgen de la Almudena, con Dionisio Mantuano, Alonso Cano, Francisco de Herrera Francisco Rizi y Juan Carreño. Recogido en *Corpus Alonso Cano*, (A. Aterido, coord.) Madrid , 2002, p. 495.
- 27 CEÁN (*loc cit.*) cita un *San Bernabé* hoy tenido por obra italiana.
- 28 H. CASTRO (*Guía ilustrada histórico descriptiva de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1929, p. 101, siguiendo a Elías Tormo.
- 29 H. WETHEY, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 1958 II, 25-26; E. MONTANER (*Pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987 p.188) la incluye entre las obras de: Atribución Imprecisa.
- 30 A partir de la imagen habló a la beata diciéndole "¿qué más puedo hacer Yo por los hombres". La talla de Domingo de la Rioja alcanzó fama de milagrosa, y fue a San Ginés, luego a la capilla de Palacio y por último a Serradilla, donde incrementó su fama en relación con las experiencias místicas de la hermana agustina Beatriz de León. En lo escultórico de inmediato lugar a las versiones de la VOT, también de este artista, y de San Jerónimo el Real, en Madrid, así como al en su momento controvertido Cristo de Tacoronte, en Tenerife. Cf. M. HERNÁNDEZ PERERA, "Domingo de la Rioja y el Cristo de Felipe IV en Serradilla", *A.E.A.*, XXV, ,1952, pp. 267-286.
- 31 A.PALOMINO , *Museo pictórico y escala óptica...* p. 968.
- 32 H.. WETHEY y A. SUNDERLAND WETHEY, "Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, 1967, p. 13
- 33 A. PALOMINO, *loc. cit.*
- 34 "Cano –concluyen– prefería pinturas más delicadamente modeladas y de modo más suave, pudiendo distinguirse, por tanto, el estilo de los dos maestros, aunque por sus dibujos de paneles decorativos con ángeles y querubines han sido confundidos a menudo"



- <sup>35</sup> Sobre este conjunto, los dibujos preparatorios y el complejo simbolismo mariano y evangélico de la serie: H. WETHEY y A. SUNDERLAND WETHEY, *Reales Sitios*, 1967 pp. 12-21; J. BROWN, "Spanish Baroque Drawings in the Speling Bequest", *Master Drawings*, 1973., 11, n. 4, p. 249; J. BROWN "Selected Drawings by Spanish Baroque Master": *Master Drawings* New York, N.Y., 1983, v.21, no.4, p. 401-407 Lizzie BOUBLI, *Musée du Louvre. Inventaire Général des dessins. École espagnole, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*. París, 2002, n. 76, pp. 88-89. Wethey establece que la fuente esencial está en el libro Martín CARRILLO, *Elogios de Mujeres insignes* (Huesca, 1627), dedicado a sor Margarita de la Cruz, quien apenas un año después lograría del emperador la autorización para el ingreso de su sobrina Ana Dorothea, fundadora de esta capilla, en las Descalzas Reales.
- <sup>36</sup> Sobre esto, principalmente, H. E. WETHEY "Herrera Barnuevo's Work for the Jesuits of Madrid", *The Art Quaterly*, 1954, pp. 335-344
- <sup>37</sup> Como en su Júpiter de la serie grabada por Caraglio, el manto flota en un remolino a sus espaldas, y las piernas, ahora separadas, aparecen una extendida y la otra doblada.
- <sup>38</sup> Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE y Dominique THIÉBAUT (coord.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*. París, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981, p. 122.
- <sup>39</sup> (*Mr Bourgade /Rue du Geore. / a Paris. à 1866*) Con letra de principios de siglo que la identifica como Asunción de la Virgen, *d'après Murillo*. Agradezco a Olivier Meslay la gentileza en facilitarme la fotografía aquí reproducida.
- <sup>40</sup> GERARD POWELL, V. y RESSORT, Cl. *Écoles espagnole et portugaise. Musée du Louvre. Département des peintures. Catalogue*. París, 2002, p. 235.
- <sup>41</sup> La idea está ya sugerida en *Catalogue sommaire* (1981) , p. 122, aunque en el moderno catálogo V. Gerard (2002) adopta la noción de su dependencia respecto de la pintura de Salamanca
- <sup>42</sup> M. B. BURKE y P. CHERRY, *op. cit.*, I, p. 425 y p. 434 nota 11. Inventario realñizado en Madrid el 7 de agosto de 1647 –A.H.P.M., pprot. 6227, fol. 350). , núm 535: "–Nra. S<sup>ra</sup> De la Concepcion con marco dorado de Mano de Jusepe Rivera".
- <sup>43</sup> Modelo de referencia de Ribera fue así mismo el de Lanfranco, en la iglesia romana de los Capuchinos
- <sup>44</sup> Firmada "*Petrus Villafranca scultor Regis sculpsit Matriti Anno 1662*". E. PÁEZ RIOS (*Repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1983, III, p. 257, núm. 34.) indica que es estampa intercalada en pág. 219, y subraya que es versión muy superior a la interpretación del tema en el libro de la Orden de Santiago, realizada en 1655. Villafranca no indica la autoría de la composición reproducida
- <sup>45</sup> Algunas modificaciones iconográficas (nimbo, paloma, ...), también en la versión del Prado, no son significativas; pero parece que lo sea la común planitud en los pliegues del manto, muy diferentes que en la estampa..
- <sup>46</sup> Difiere de la usada tanto por José como por Francisco Antolínez, y sus trazos caligráficos parecen imitar los de las pinturas de Alonso del Arco existentes en el presbiterio.
- <sup>47</sup> D. ANGULO ÍÑIGUEZ, "Herrera Barnuevo y Antolínez", *A. E. A.*, XXXII, 1959, pp. 331-332. Es pintura que fue dada a conocer previamente por él (D.A.I., "Nuevas obras de José Antolínez", *A.E.A.*, XXXI –1958- p.341), quien transcribe la firma que recogemos; la fecha 1658 es hoy practicamente imperceptible, como si hubiera sido borrada. Nada indica J. Gómez-Mener, *Una asunción de Antolínez y un San José de Solís en la parroquia de San Nicolás de Bari*, Toledo, 1965. Es de señalar que no hay en el archivo parroquial libros de cuentas ni otra documentación esclarecedora.
- <sup>48</sup> El ángel descendente pasa ahora la mano por detrás de la Virgen; dos de los ángeles desnudos tienen ahora paños, y la misma María lleva camisa bajo la túnica.
- <sup>49</sup> Es claro que de entenderse al margen de Herrera Barnuevo, José Antolínez nunca hubiera planteado en lo figurativo el dibujo así. Éste, creído antes de Cano, fue ya atribuido a Herrera Barnuevo por WETHEY (*Anales del Instituto Iberoamericano e Investigaciones Estéticas*, núm. 11, 1958). Versión inversa y menos característica en la catalogada por Sánchez Cantón en la colección Boix.
- <sup>50</sup> Firma en letras capitales latinas, habitual en él. Sobre ella, D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *José Antolínez*, 1957, p. 17.
- <sup>51</sup> No existe el informe de la restauración, realizada posiblemente antes de 1958.
- <sup>52</sup> Inv. n° 551, 190 x 245 mm. Inscripción en tinta: *Errera*; pluma y tinta sobre papel. Estuvo con atribución a Sebastián de Herrera Barnuevo en la exposición celebrada en la Academia de Bellas Artes de san Fernando (*Fundación Lázaro Galdiano. Exposición de Dibujos*. Madrid, 1959, p. 19). En el fichero de la fundación aparece con atribución de Camps Cazorla a Herrera el Mozo.
- <sup>53</sup> Es de considerar que la hipótesis de la atribución del dibujo del British Museum a Antolínez apuntada por Angulo arrastraría la de este dibujo del M. Lázaro, en el que ninguna validez tendría en suma la inscripción *Errera*, y con ella otros muchos diseños asignados hoy a Herrera Barnuevo. Completamente distinto es el dibujo de la *Asunción* vendido en Madrid; Subastas Alcalá, febrero de 2002, lote 32.
- <sup>54</sup> Conservaba hasta hace poco la vieja etiqueta del primer inventario (núm. 6), que se no corresponde sorprendentemente con ninguna de las pinturas de este tema incluidas en el realizado por Ramón Depret (*Almanaque religioso, astronómico, histórico y estadístico de Segovia y su provincia para el año de 1868*, Segovia, 1867, pp. 268-273. ) como debiera. Nada dicen de ella Tormo, Lozoya ni Gaya Nuño en sus sintéticas descripciones del Museo.
- <sup>55</sup> Quizá por identificación con el núm. 121 de Depret: "Cristo en la Cruz; lienzo, original de Ricci", procedente de Párraces.
- <sup>56</sup> Vv, 1995-1998. *Catálogo de obras restauradas..* (Junta de Castilla y León) Valladolid, 1999, pp. 135-137; con atribución a Francisco Rizi

# Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas

Ismael Gutiérrez Pastor  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XV, 2003

## RESUMEN

*En las páginas siguientes se publican y estudian una serie de obras desconocidas del pintor Claudio Coello (Madrid, 1642-1693). Algunas son de gran interés iconográfico, como el lienzo de San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo (Mafra, Portugal, Palácio Nacional) o el Retrato de Mariana de Neoburgo (Madrid, colección particular, 1690). Otras muestran la apropiación que el pintor hizo de composiciones de otros pintores para crear obras personales de gran originalidad, como sucede con la Anunciación de Francesco Albani (Bolonia, San Bartolomeo, 1633) que Coello aprovechó para crear dos obras diferentes: una Anunciación, fechada en 1666, y una Inmaculada Concepción.*

Desde la publicación de la monografía de Sullivan<sup>1</sup>, seguida del artículo de Pérez Sánchez precisando extremos de la misma y añadiendo nuevas obras desconocidas hasta entonces<sup>2</sup>, los estudios sobre Claudio Coello han ido apareciendo con cierta periodicidad<sup>3</sup>.

La importante posición de Coello en la pintura del último tercio del siglo XVII en Madrid le llevó a participar en muchos acontecimientos de la Corte. En 1683 obtuvo el título de Pintor del Rey, ocupando la vacante dejada por Dionisio Mantuano, y en 1685 (año de la muerte de Carreño de Miranda, Rizi y Herrera el Mozo) el de Pintor de Cámara. A la intensa actividad desarrolla-

da hasta entonces Coello unió los encargos oficiales más relevantes de la Corte y del Alcázar Real, entre ellos el de *La Sagrada Forma* para el monasterio de San Lorenzo del Escorial, encargada a su maestro Rizi el mismo año en que moría. Entre estos encargos oficiales estuvo sin duda el de retratar a los miembros de la familia real: el rey Carlos II, las sucesivas reinas María Luisa de Orleans y Mariana de Neoburgo, y la reina viuda Mariana de Austria, además de algunos miembros de la Corte. La labor de Coello en este campo no fue todo lo continuada que habría deseado, bien debido a las demás obligaciones cortesanas, bien al gusto de las dos esposas



de Carlos II que se rodearon de otros retratistas, especialmente Jan van Kessel el Joven y Sebastián Muñoz, cada uno de los cuales recibió nombramiento de Pintor de la Reina.

## I. EL SAN JUAN BAUTISTA RECONOCIENDO A CRISTO DESPUÉS DE SU BAUTISMO DEL PALÁCIO NACIONAL DE MAFRA (PORTUGAL)

En el Palácio Nacional de Mafra (Portugal), dando nombre a una de sus salas, se conserva un *Bautismo de Jesús*, que se cree obra anónima italiana de principios del siglo XVIII, debida a un seguidor de Sebastiano Conca. En realidad se trata de una obra excelente del pintor madrileño Claudio Coello y su tema iconográfico es ligeramente distinto, representando a *San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo* (fig. 1). Gracias a Maria Margarida Montenegro, directora del Palácio, he podido conocer una información que me había pasado desapercibida, como es la catalogación de la pintura en una reciente exposición<sup>4</sup>. En ella se rechaza la atribución tradicional de nuestra pintura al pintor italiano Sebastiano Conca, atribución que sólo se fundamentaba en el hecho documentado de que un lienzo de dicho pintor y con el mismo tema había llegado a Lisboa en 1747.

En el proceso de su restauración se pudo comprobar que estaba firmado, aunque la caligrafía de tal firma resultaba ilegible tanto a simple vista, como mediante fotografía infrarroja. Al estudiar el cuadro, Nuno Saldanha sugirió que, a primera vista, la firma parecía revelar el nombre del pintor italiano Giacinto Calandrucci (1646-1707), quien había trabajado un *Bautismo de Cristo* para la iglesia de San Antonio de los Portugueses de Roma, una hipótesis atractiva sobre la cual el autor renuncia a hacer especulaciones. Por mi parte, cuando vi la pintura desconocía que estuviera firmada y, aunque las he buscado, no conozco las fotografías en detalle de la firma. Pero sugiero que, aunque sea parcialmente, los rasgos deben corresponder a los del nombre de Claudio Coello (1642-1693), tan dado a firmar sus composiciones.

Desde un punto de vista estilístico creo que no cabe la menor duda de que se trata de una obra de Claudio Coello, tanto por sí misma, como por sus relaciones con otras pinturas y dibujos del artista. La escena está representada con la monumentalidad, serenidad, delicadeza y apasionamiento del Coello más joven, quizá en los años de 1665-1670, y con la riqueza cromática de toda su obra. Pero antes de entrar a analizarla con detenimiento, conviene hacer una precisión de orden iconográfico.

En sentido estricto la composición no representa el momento del bautismo, sino otro que parece ser inme-

diatamente posterior a esa acción y que identificamos como *San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo* según se relata en los Evangelios. En el suyo San Lucas escribe: "...bautizado Jesús y orando, se abrió el cielo, y descendió el Espíritu Santo en forma corporal, como de una paloma, sobre Él, y se dejó oír en el cielo una voz: Tú eres mi Hijo amado, en ti me complazco" (Lc, 3, 21-22). En similares términos se expresan San Mateo (cap. 3, 16-17) y San Marcos (cap. 1, 10-11). Por el contrario, la narración de San Juan Evangelista es posterior a los hechos del bautismo y de la manifestación de Dios Padre, planteando el pasaje como testimonio de la naturaleza humana y divina de Cristo, y poniendo en boca del Bautista las siguientes palabras: "...vio venir a Jesús y dijo: He aquí el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo... Y Juan dio testimonio diciendo: Yo he visto al Espíritu descender del cielo como paloma y posarse sobre Él. Yo no le conocía; pero el que me envió a bautizar con agua me dijo: sobre quien vieres descender el Espíritu y posarse sobre Él, ése es el que bautiza en el Espíritu. Y yo vi, y doy testimonio de que éste es el Hijo de Dios" (Jn. 1, 29-34).

La variante iconográfica pintada por Coello pone todo el énfasis en el momento crucial de la historia de Cristo, como es la del reconocimiento de sus dos naturalezas humana y divina. No parece haber sido excesivamente cultivada en la escuela de Madrid, ni en alguna otra escuela pictórica española del Barroco. Pero tampoco faltan testimonios pictóricos. El más antiguo quizá sea el de fray Juan Rizi, quien a partir de 1656 se trasladó desde San Millán de la Cogolla a Burgos para intervenir por segunda vez en la decoración del monasterio benedictino de San Juan y pintar el gran lienzo desaparecido de su retablo mayor, antes de viajar de nuevo al monasterio de Nuestra Señora de Sopetrán (Torre del Burgo, Guadalajara), donde pintaría el retablo mayor en 1659<sup>5</sup>. La novedad iconográfica encaja perfectamente en las especulaciones teológicas de Rizi y seguro que no pasaría desapercibida a los frailes que encargaron el lienzo, pero con el transcurso del tiempo el tema fue identificándose como un simple bautismo de Cristo, hasta que Bosarte lo analizó con particular curiosidad, lo identificó con sus fuentes evangélicas y lo dató indirectamente en el paso del clasicismo castellano al barroco (hacia 1655-1660) al negarse a describir el retablo "*tan caprichoso, que parece traza de su hermano Don Francisco, y por eso no he hecho memoria de él entre los buenos retablos de Burgos*", lo que desde la perspectiva académica de Bosarte equivale a decir que se trataba de un retablo que apuntaba hacia lo barroco y, por ello, condenable.

Comparese la pintura de Coello en Mafra con la descripción hecha por Bosarte del lienzo perdido de Rizi: "... la obra principal del Padre Rizi es el quadro grande del altar mayor, en la iglesia de San Juan de los PP.



Fig. 1. Coello. San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo. Mafra (Portugal). Palácio Nacional

Benedictinos. Aquel retablo es tan caprichoso, que parece traza de su hermano Don Francisco, y por eso no he hecho memoria de él entre los buenos retablos de Burgos. El quadro, pues, de aquel altar es por su tamaño el mayor que hay de su mano en la ciudad. Dicen nuestros escritores que representa el bautismo del Señor por San Juan, creencia que me obliga á hacer su descripción. El Señor está de pie derecho desnudo, elevada la vista al cielo; en la parte superior del quadro aparece el Espíritu Santo. Cerca del señor están sus vestiduras por tierra; enfrente del Señor está San Juan Bautista hincado de rodillas adorándolo. Agua no se ve en el país, sino unos troncos de árboles. ¿Es este el bautismo de Cristo?. A mi me parece que el pensamiento del autor en este quadro, es conforme al sentido literal de aquellas palabras del capítulo 3 del evangelio de San Lucas: *Et Jesu baptizado, et orante, apertum est coelum: et descendit Spiritus sanctus corporali specie sicut columba in*

*ipsum. Bautizado ya Cristo, y estando en oración, se abrió el cielo, y el espíritu Santo descendió sobre Él en especie corporal como paloma*"<sup>6</sup>. ¿Fue fray Juan Rizi el creador de esta nueva iconografía e influyó de algún modo en Claudio Coello?. No es fácil responder. Las preocupaciones iconográficas están presentes en las ilustraciones de *La pintura sabia* y de otros manuscritos de la Biblioteca de Montecassino. En cuanto a su influencia en Coello, quizá se trató de una influencia indirectamente a través de su maestro Francisco Rizi, hermano de fray Juan y artista de peso en la Corte por su condición de pintor del rey.

En otro orden de cosas, el fraile mercedario fray Juan Interián de Ayala (Islas Canarias, 1656-Madrid, 1730) también mostró su preocupación por el tema del bautismo de Cristo, anotando en el comentario que le dedica en su *Pictor Christianus eruditus*, (Madrid, 1730)<sup>7</sup> dos fallos iconográficos graves cometidos por los pintores al



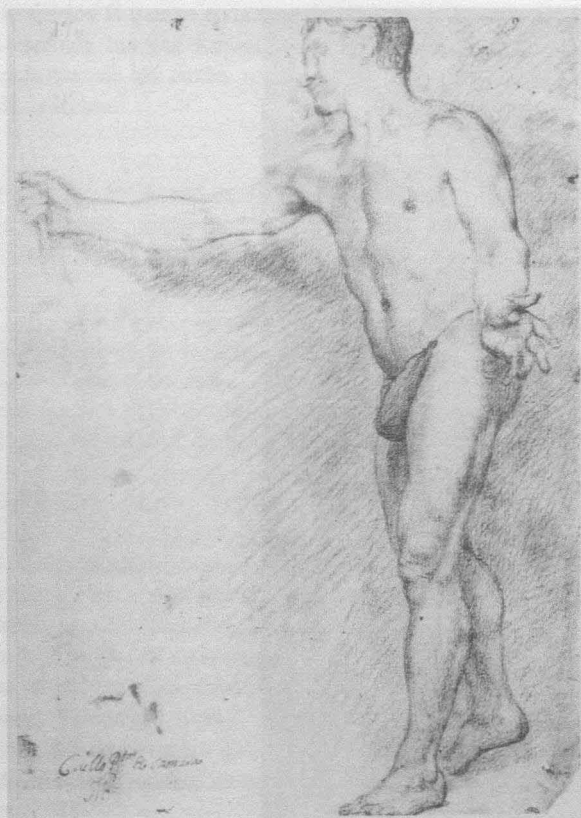


Fig. 2. Coello. *Desnudo masculino*. Madrid. Casa de la Moneda.

representarlo. Uno, lo poco que las aguas del Jordán cubren a Cristo cuando entra en el río a recibir el bautismo; y otro, la unión en una única escena del acto del bautismo, con la manifestación del Espíritu Santo y la de Dios Padre para dar testimonio de su Hijo. Respecto a esta segunda cuestión, Interián de Ayala constataba que los pintores, con todas sus licencias plásticas, unían en una escena acontecimientos sucesivos en el tiempo perfectamente individualizados en el relato de los evangelistas: por un lado, el bautismo de Cristo propiamente dicho, con la entrada en el Jordán y el derramamiento del agua sobre la cabeza de Cristo; y por el otro, la manifestación del Espíritu Santo, con el testimonio de Dios Padre y el subsiguiente reconocimiento del hijo de Dios por el precursor San Juan. En el rigorismo iconográfico de Interián de Ayala la presencia del Espíritu Santo sólo era posible después de haberse producido el bautismo y de que Cristo hubiera salido del Jordán, que es cuando se oyó la voz de Dios Padre. No obstante, haciéndose eco de lo que era común entre los pintores españoles, es decir, la unión de acontecimientos de especial significado simbólico hasta configurar una imagen verosímil de

valor plástico y pedagógico, Interián no encontraba motivos para reprender “a los pintores, que antes han pintado así este hecho, ni tampoco los que después les han seguido. Así por ser esta una cosa, que es ya muy recibida, y a que están ya acostumbrados los ojos”<sup>8</sup>. Pero propone un modo “más cómodo y oportuno” de pintar el tema con un Jordán caudaloso, con las riberas llenas de gente, con San Juan con piel de camello, con Cristo llevando puesta la túnica y mojados los cabellos, arrodillado orando a Dios, con el Espíritu Santo y Dios Padre sobre su cabeza. El pasaje que aduce como fundamento, tomado del evangelio de San Lucas, es el mismo del que se vale Bosarte para identificar el tema de Rizi, pero la resolución de los temas es distinta a juzgar por la descripción del lienzo de San Juan de Burgos y de las hipotéticas representaciones propuestas por Interián de Ayala. Lo que es evidente es que Interián no conoció ninguna de las pinturas de Rizi y de Claudio Coello. De haberlas conocido, habrían merecido su comentario. Ello indica que el camino apuntado por los dos pintores madrileños no tuvo muchas consecuencias y que pintaron para medios de alta cualificación intelectual y teológica, lo que en el caso de Rizi y los frailes benedictinos de San Juan de Burgos es sin duda cierto.

No cabe la menor duda de que Coello adoptó una posición nueva al pintar este pasaje de la vida de Cristo, fragmentando analíticamente los textos evangélicos. Sin embargo, el hecho de desconocer las circunstancias que rodean a esta pintura: el momento concreto del encargo, el cliente laico o religioso, el destino de la pintura para uso privado o público en una iglesia o capilla, nos priva de conocer las verdaderas motivaciones del tema del cuadro. Frente a su opción se encuentran las tradicionales de los maestros del barroco madrileño, como Carreño de Miranda en la pintura de la iglesia de Santiago de Madrid, de la que se conserva una versión reducida fechada en 1682 (Caracas, colección particular), fecha en torno a la cual Pérez Sánchez creyó en un primer momento que pudo haber sido pintado el lienzo de la iglesia de Santiago<sup>9</sup>, si bien luego adelantó la cronología hacia los años de 1666, una fecha mucho más probable tanto para el cuadro de la parroquia de Santiago, como para el dibujo de *Cristo en el bautismo* (Madrid, Museo del Prado)<sup>10</sup>. Mateo Cerezo el Joven y Juan Antonio Frías Escalante también pintaron los *Bautismos* que se conservan en Santo Domingo de Guzmán de Castrojeriz (Burgos)<sup>11</sup> y en la colección de la Bob Jones University (Greenville, South Caroline, U.S.A.)<sup>12</sup>. En Sevilla, Murillo también pintó el tema dentro de la tradición, primero hacia 1655 (Berlín, Gemäldegalerie)<sup>13</sup> y luego en 1668 (Sevilla, catedral)<sup>14</sup>.

En el lienzo de Mafra la composición se despliega en medio de un paisaje de fondos azulados, encuadrados por el ramaje de unos árboles y por las riberas del Jordán.



Fig. 3a. Coello. Desnudo masculino de pie. Florencia. Uffizi Gabinetto dei Disegni (n° inv° 10313 S)



Fig. 3b. Coello. Ángel arrodillado. Florencia. Uffizi Gabinetto dei Disegni (n° inv° 10313 S)



Fig. 4. Carreño de Miranda. Cristo desnudo. Madrid. Museo del Prado (inv° n° FD 128)



Fig. 5. Coello. Jesús servido por los ángeles. 1661. Barcelona, colección particular.

Cristo ocupa el centro de la composición, con la cabeza inclinada en actitud de unción y oración, con los brazos cruzados sobre el torso y las piernas desnudas, cubriéndose las caderas con un paño blanco. Detrás suyo un ángel le cubre con la túnica. Frente a él se encuentra San Juan arrodillado, adorando a Cristo tras haberlo reconocido en la imposición de las aguas del Jordán. Por ello, la concha de bautizar aparece abandonada en la orilla. Viste con la piel de camello y porta en la mano izquierda el cayado crucífero con la filacteria "Ecce Agnus Dei...", mientras con la derecha señala hacia su corazón. El elemento de los tres ángeles mancebos que hablan, señalan o adoran a Cristo, sirve de contrapunto a la verticalidad del grupo contrapuesto de figuras. El cielo está ocupado por el ligero ramaje de un árbol y las enérgicas cabezas de querubines agrupadas en torno al Espíritu Santo, sin que por ningún lado aparezca la figura de Dios Padre.

Los modelos humanos, de una elegante corpulencia clasicista, entroncan con otros esparcidos por distintas obras de Coello. Los ángeles mancebos son de la misma familia que los que aparecen portando los atributos de la pasión en el gran lienzo de la *Encarnación de Cristo con*



los profetas que la anunciaron o *Anunciación*, pintado en 1668 para las MM. Benedictinas de San Plácido de Madrid. Sin embargo, su escala menor fue resuelta por Coello con mayor ligereza de empastes, aunque con igual dominio del color, trazando sus contornos o rizando sus cabellos.

De las dos figuras principales, el gesto de San Juan Bautista encuentra su paralelo en la figura de San Francisco de Asís de *La Virgen con el Niño Jesús adorados por santos y las Virtudes teologales* del Museo del Prado, fechado en 1669<sup>15</sup>. La de Cristo nos trae al recuerdo la pequeña figurita de *Cristo flagelado* en el banco del retablo de San Benito y Santa Escolástica del monasterio de las monjas benedictinas de San Plácido, los desnudos paganos del *Martirio de San Juan ante Porta Latina* del retablo mayor de Torrejón de Ardoz<sup>16</sup> y, sobre todo, al elegante *Estudio de desnudo masculino* del Museo de la Casa de la Moneda de Madrid<sup>17</sup>, una academia con un modelo representado en sentido contrario (fig. 2). Más allá de las similitudes estilísticas con obras seguras de Coello, hay que señalar que su composición es idéntica a la de otro *Desnudo masculino de pie* (fig. 3a) que es el reverso de un dibujo con un *Ángel arrodillado* (fig. 3b) (Floencia, Uffizi, Gabinetto dei Disegni, núm. inventario 10313 S), con vieja atribución a Carreño de Miranda, recogida y avalada en varias ocasiones por Pérez Sánchez, quien destaca la relación estrecha de este ángel con una de las figuras femeninas arrodilladas del primer plano de la *Asunción de la Virgen* del Museo de Poznań<sup>18</sup>, obra de Carreño fechada en 1657. Posteriormente creyó que podía tratarse de una figura preparatoria para una Adoración de ángeles<sup>19</sup>. Sin embargo, si se tratara de una obra de Carreño, lo cual es dudoso según intento demostrar más abajo, este *Ángel arrodillado* se reproduce en sentido invertido en las dos versiones del *Bautismo de Cristo* (Madrid, parroquia de Santiago; Caracas, colección particular).

En vista de las pruebas y de nuestros conocimientos actuales sobre el arte de Claudio Coello, creo que hay que atribuir del dibujo de los Uffizi a este pintor, en cuya obra se dan situaciones tanto de clasicismo, afines al *Desnudo masculino de pie* (recto), como de barroquismo dinámico, más cercanas a la figura del *Ángel arrodillado* (reverso). El ambiente cultural y de unos intereses plásticos comunes entre ambos pintores de la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII les haría mostrarse muy parecidos en sus modos plásticos y técnicos. En un lado, un viejo maestro en plenitud de facultades. En el otro, un joven maestro llamado a ser el heredero natural en la escuela de Madrid<sup>20</sup>.

Recurriendo al anecdotario de Palomino, cabría la posibilidad de que Coello hubiera recogido del suelo un rasguño de Carreño (*Ángel arrodillado*), por ejemplo en el transcurso de la década de 1660 cuando el pintor astu-

riano y su maestro Rizi mantenían viva una intensa colaboración, y hubiera dibujado a la espalda del papel el *Desnudo masculino de pie*<sup>21</sup>. Sin embargo, la autoría de ambas imágenes dibujadas sobre las dos caras de un mismo papel parece demostrada si recurrimos a otra obra de Claudio Coello. Si el *Desnudo masculino de pie* (anverso) puede y debe ser considerado como un estudio de academia preparatorio para la figura de Jesús en el lienzo de Mafra, la figura del *Ángel arrodillado* coincide completamente y en idéntica postura con la que aparece en el lienzo de *Jesús servido por los ángeles* (Barcelona, colección particular), que es la obra segura más antigua que conocemos de Coello, firmada y fechada en 1661 (fig. 5)<sup>22</sup>, es decir en un momento muy temprano y más cercano por tanto al arte de Carreño y de Francisco Rizi. En realidad se trata de un tipo de figura *en repoussoir* muy socorrido en la estética del barroco como conexión entre el plano del espectador y el escenario de la historia narrada que Coello utilizó también en el gran lienzo de *La aparición de la Virgen del Rosario a Santo Domingo de Guzmán* (Madrid, Academia de San Fernando), que suele fecharse hacia 1668-1670<sup>23</sup>.

En el campo de los dibujos madrileños del último tercio del siglo XVII abundan los anónimos de estética muy cercana, lo que no quiere decir que sean de la misma mano. Por el carácter de estudios o fragmentos que ofrecen es conveniente moverse con gran cautela y renunciar a hacer atribuciones o clasificaciones en base a las distintas modalidades de dibujar que puede ofrecernos un pintor, si éstas no se sustentan sobre algo más que apreciaciones subjetivas, procurando encontrar si es posible la relación con las obras definitivas. Los modos de dibujar son mucho más variados que los de pintar. La definición de Palomino resulta aparentemente simplificadora: "Este (el dibujo) es la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos presenta"<sup>24</sup>, pero dentro de ella da cabida a rasguños, bocetos rápidos, estudios parciales, composiciones. En cada uno de ellos cada maestro puede parecer diferente. Afortunadamente, en el caso que nos ocupa de Carreño y Coello conservamos dibujos de figuras que parecen pensados para composiciones similares. De modo indiscutible se atribuye a Carreño el extraordinario dibujo de un *Cristo desnudo*<sup>25</sup> (Madrid, Prado), representado de pie, con los brazos cruzados sobre el pecho y las manos ocultas bajo los brazos, la cabeza inclinada y un paño cubriéndole las caderas (fig. 4). Tiene el aspecto de haber sido pensado para una pintura del bautismo de Cristo, tal y como se ha señalado en repetidas ocasiones<sup>26</sup>, pero su verticalidad no es la que luego aplicó Carreño al citado *Bautismo de Cristo* de la parroquia de Santiago de Madrid. El lápiz negro y la sanguina se mezclan dentro de los contornos nerviosos del perfil, creando una sensación de palpitation sensual de la carne. La figura del *Desnudo masculino de pie* (Floencia, Uffizi,

Gabinetto dei Disegni) que atribuimos ahora a Coello en relación con el lienzo de *San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo* de Mafra parece interpretar el modelo de Carreño, con un estudio de tono más naturalista y directo: la misma disposición general de la mitad superior del cuerpo, variando la disposición de las piernas en la mitad inferior, un vientre pronunciado sin idealizar. La figura de Carreño es más idealizada y convencional, más serena en su *contrapposto*, frente al mayor dinamismo de la figura de Coello, que también muestra un contorno sin vibraciones de las líneas, más prieto, firme y continuo que el de Carreño.

Un aspecto fundamental del *San Juan Bautista reconociendo a Cristo después de su bautismo* de Mafra es el de su técnica y colorido, a través de los cuales se revelan algunas características del estilo de Coello, pintor que, tras construir sus composiciones a conciencia mediante dibujos y estudios parciales, aplica el color con una absoluta seguridad, trazando con largas pinceladas de empaste grueso, que aparentan sobre la superficie del lienzo suntuosas texturas en las telas y en la vegetación, con delicadas matizaciones sobre las carnaduras. Aunque en ocasiones Coello se mueva dentro de una gama limitada de colores y las grisallas sean frecuentes en sus obras, especialmente en las decoraciones murales pobladas de cartelas fingiendo relieves, como en el vestuario de la catedral de Toledo (en colaboración con Donoso) o en la cúpula de la capilla del Santo Cristo de San Isidro el Real de Madrid (en colaboración con Mantuano), lo cierto es que pertenece a la generación de los grandes maestros del barroco decorativo y al grupo de los grandes coloristas, tanto por el uso mismo de una rica paleta, como por los efectos de luz y contraluz con que enriquece sus composiciones. El lienzo participa de todas estas características y es sin duda una de las obras más bellas del pintor. Sobre el luminoso fondo azul se disponen a contraluz las ramas verdes y ocre de las arboledas del Jordán, estableciendo así una relación de alejamiento y cercanía. El círculo de las figuras de ángeles, San Juan Bautista y querubines giran en torno a la radiante desnudez de Cristo, iluminado con intensidad por el Espíritu Santo. El color blanco del paño de Jesús adquiere corporeidad mediante los pliegues profundos invadidos por las sombras. Los azules, ocre amarillos, carmines de las telas adquieren diversidad de tonos gracias a la incidencia de la luz.

Los semblantes de las figuras tienen un tono apasionado muy acusado, especialmente San Juan Bautista, frente a la unción de la figura del Hijo. También las figuras de los ángeles mancebos, de facciones tan parecidas a los de la gloria de la *Anunciación* de San Plácido. Los querubines pertenecen al repertorio habitual de Coello, con sus rostros redondos de mejillas infladas y sus cabelleras rubias rizadas.

En conjunto se trata de una suntuosa pintura, llena de sentimiento y de sentido del color y de la luz; muy característica del barroco madrileño del último tercio del siglo XVII en su definición estética; importante en cuanto que ayuda a aclarar las relaciones de Coello con los maestros de su generación, especialmente en el terreno de los dibujos que una vez se atribuyeron a Carreño de Miranda; y notable por su novedad iconográfica.

## II. UN MODELO DE FRANCESCO ALBANI PARA DOS OBRAS DE CLAUDIO COELLO

En su comentario al libro de Sullivan, Pérez Sánchez señaló las numerosas deudas contraídas por Coello respecto a algunos pintores italianos, especialmente Guido Reni, independientemente de que, como todo pintor madrileño del momento, sintiera la influencia de la pintura flamenca (Rubens, Van Dyck,...) y veneciana (Tiziano, Veronés,...), tanto desde el punto de vista del color como del de la técnica. Como en tantos otros pintores españoles, las estampas impresas de composiciones de maestros del Manierismo y del Clasicismo italianos llegaron a manos de Coello. En cierta manera el gran lienzo del altar mayor del monasterio de la Encarnación de Madrid o de las MM. Benedictinas de San Plácido, fechado en 1668, es una reinterpretación de la gran pintura de Federico Zuccaro grabada por Cornelis Cort en 1571, manteniendo cierta simetría, haciendo vertical lo horizontal, escalonado lo alineado, haciendo diagonal lo simétrico y barroco el manierismo reformado de fines del siglo XVI. Todo lo cual no fue impedimento para el triunfo de uno de los más prometedores pintores del momento en Madrid.

No hay duda de que por estas fechas Coello se sirvió de estampas para salir al paso de encargos diversos. Un lienzo de la *Anunciación* (Madrid, antigua colección del conde de Casal), firmado y fechado en 1666, es la mejor prueba (fig. 6)<sup>27</sup>. Se trata de un lienzo que por sus medidas y firma coincide con el que como propiedad del conde de Casal dio a conocer el conde de Polentinos<sup>28</sup>, pero que no ha sido reproducido nunca, ni fue recogido en la relación de obras no localizadas de Coello redactada por Sullivan, si bien Pérez Sánchez recordó convenientemente su existencia<sup>29</sup>. La escena ha sido representada con la valentía y atrevimiento que demuestran otras obras juveniles del pintor, como puedan ser *La visión de San Antonio de Padua* de 1663 (Nortfolk, Virginia, Chrysler Museum), el *Triunfo de San Agustín*, de 1664 (Madrid, Museo del Prado) y especialmente la sacra conversación de *La Virgen y el Niño adorada por San Luis de Francia y otros santos*, cercana a 1665-1666 (Madrid, Museo del Prado). En todas estas pinturas, y no son las únicas, se concede una extraordinaria importancia el





Fig. 6. Coello. *Anunciación*. 1666. Madrid, antes en la colección del Conde de Casal

escenario arquitectónico, a los fondos luminosos y a los efectos cromáticos cambiantes producidos por las luces de diversas procedencias. Coello actúa en todas como un aventajadísimo discípulo de los maestros venecianos y flamencos. En la *Anunciación* la acción transcurre en una estancia palaciega a la que se accede a través de los altos pedestales clásicos de los muros que recogen un gran cortinaje. El fondo se abre mediante balaustradas y sucesivos arcos cada vez más luminosos. Las figuras se disponen con cierta compensación de masas, pero en los extremos de una diagonal oblicua que cruza el cubo espacial: la Virgen se halla en un estrado alfombrado, junto a un reclinatorio tallado, intensamente iluminada por la luz resplandeciente del Espíritu Santo y destacando sobre el espacio en penumbra de la arquitectura. El arcángel se nos muestra a contraluz sobre el fondo azulado y malva de la luz crepuscular. María está arrodillada y adopta la actitud de aceptación al oír el mensaje divino. El arcángel irrumpe con todo ímpetu en la estancia sobre una ligera nube transparente que los deja suspendido en el aire y su contorno lo dibuja a contraluz el resplandor del Espíritu Santo. Los contrastes de luz, la ligereza y la soltura de pincel hacen que toda la pintura se convierta en una superficie espumante, de evidentes connotaciones venecianas.

Pues bien, mientras que el modelo humano de la Virgen es similar al de la sacra conversación del Museo

del Prado: una mujer joven, de facciones redondeadas y mentón apuntado, y probablemente se trate de un modelo personal de Coello, la figura de San Gabriel guarda estrechas relaciones con la que aparece en la gran *Anunciación* que Francesco Albani pintó para el altar de la capilla Fioravanti de la iglesia de los Teatinos de Bolonia (hoy S. Bartolomeo), donde se colocó en 1633 (fig. 7)<sup>30</sup>. La obra fue famosa en su tiempo y se la conoció popularmente como la *Anunciación* “del bello ángel”, siendo grabada a comienzos del siglo XVIII por Giacomo Maria Giovannini (1667-1717) en el mismo sentido de la composición<sup>31</sup>.

Es imposible que Coello conociera la estampa de Giovannini y tampoco se puede decir que copiara literalmente el arcángel a partir de un dibujo o de un apunte venido de Italia, puesto que en su obra invirtió la composición y alteró la disposición de los brazos. Pero no hay duda de que de algún modo Coello conoció la pintura de Albani. Como apunta Pérez Sánchez, es posible que algunos de sus conocimientos de lo italiano le vinieran a través de José Jiménez Donoso<sup>32</sup>, quien había estado en Italia y con el que colaboró en diversas obras. La mejor prueba del conocimiento de esta obra de Albani está en uno de los modelos de *Inmaculada Concepción* de Claudio Coello, conocido a través de un ejemplar de colección particular de Madrid<sup>33</sup> y de otra versión inédita en tabla (Madrid, Comendadoras de Santiago)<sup>34</sup>, algo



Fig. 7. Francesco Albani. *Anunciación*. 1633. Bolonia. S. Bartolomeo



Fig. 8. Coello. *Inmaculada Concepción*. Madrid. Comendadoras de Santiago

inferior de calidad, debido quizá a sus repintes (fig. 8). Se trata de una Inmaculada en la que siempre se ha hecho notar la influencia de la *Inmaculada Concepción* que Rubens pintó para el marqués de Leganés (Madrid, Prado). Sin embargo, una mirada atenta pone en contradicción la vitalidad y el movimiento del modelo rubensiano con la delicadeza de gesto y semblante que muestra la de Coello, cuya composición erguida y con la cabeza girada hacia el lado derecho proceden del modelo de la Virgen anunciada del lienzo citado de Albani. La aportación de Coello consistió en poco más que eliminar el libro que la Virgen sujetaba con su mano izquierda, que ahora queda extendida, y en ubicar la figura en una gloria resplandeciente con ángeles en torno al globo con el creciente de la luna. En el modelo de las Comendadoras de Santiago el rostro de la Virgen presenta rasgos físicos similares a los de mencionada *Anunciación* de 1666.

### III. OBRAS INÉDITAS, RESTITUCIONES Y ELIMINACIONES

En el complejo contexto del retrato cortesano de las dos últimas décadas del siglo XVII, con Claudio Coello

como Pintor de Cámara, varios pintores del rey con y sin gajes, y algunos pintores de la reina (Juan Tiger, Jan van Kessel el Joven y Sebastián Muñoz)<sup>35</sup>, tanto si se trata de María Luisa de Orleans como de Mariana de Neoburgo, se observa que la posición dominante de Coello entre los años 1685 y 1693 no se correspondió con un trabajo continuado en su obligación de retratar a los reyes. Recuerda Palomino que, cuando Sebastián Muñoz retrató a la reina María Luisa de Orleans, Claudio Coello lo sintió mucho, porque aquella ocupación era “regalía” del Pintor de Cámara<sup>36</sup>. Sin embargo, mientras Coello pintaba *La Sagrada Forma* (1685-1690) para la sacristía del monasterio de San Lorenzo del Escorial o se ocupaba en dirigir las obras decorativas de la Galería de Cierzo del Alcázar Real, teniendo bajo su mando a Van Kessel y a Muñoz entre otros, ambos pintores habían alcanzado el favor de la reina y de algunas damas de la corte por sus dotes de retratistas.

Las cosas comenzaron a cambiar hacia 1690. En este año Coello concluyó los trabajos en el Escorial, falleció su discípulo Sebastián Muñoz al poco de pintar los *Funerales de la reina María Luisa de Orleans* (Nueva York, The Hispanic Society)<sup>37</sup> y Carlos II contrajo segundo matrimonio con Mariana de Neoburgo, que llegó a Madrid en abril de 1690. Las efigies de Carlos





Fig. 9. Coello. Carlos II. Francfort, Staedel Kunstinstitute (desaparecido)

II que un año antes había llevado a Neoburgo la embajada española con el conde de Mandfeld al frente, habían sido pintadas por Van Kessel el Joven, en especial la miniatura que decoraba la joya regalada a la reina<sup>38</sup>.

A propósito de la terminación de los trabajos de San Lorenzo del Escorial en este momento crucial de la corte, escribe Palomino, testigo de primera línea y conocedor de la situación, que fue cuando “*se ocupó Don Claudio en diferentes retratos y otras cosas de la obligación de su empleo*”<sup>39</sup>. Estaba entre ellas la de retratar a las personas reales, según se desprende del comentario de Palomino en la vida de Sebastián Muñoz citado más arriba, quien fue requerido por la reina María Luisa de Orleans para hacer su retrato y “*su maestro (Coello lo) sintió mucho por ser regalía suya*”<sup>40</sup>. Sin duda alguna Coello retrató en este momento a la reina viuda Mariana de Austria (Barnard Castle, Bowes Museum; y Munich, Altepinakothek)<sup>41</sup> y retrataría a los reyes, si bien hasta ahora no se habían identificado originales de su mano. Soehner atribuyó al taller de Coello un *Retrato de Carlos I* (Munich, Altepinakothek), que incorpora variaciones en la ambientación de la figura real<sup>42</sup>. Es probable que del original de este modelo derive el ejemplar del Museo de Bellas Artes de Bilbao, emparejado con otro de



Fig. 10. Coello Mariana de Neoburgo. Hacia 1690. Madrid, colección particular

*Mariana de Neoburgo*. Son retratos de cuerpo entero y de gran empaque, cuya técnica no parece la de Coello, por lo que *Solto Yoce* se atribuyen en los últimos tiempos a Van Kessel el Joven<sup>43</sup>.

En relación con un *Retrato de María Luisa de Orleans* (Madrid, colección privada) atribuido por Pérez Sánchez a Coello<sup>44</sup>, vale la pena señalar que existe otro *Retrato de Mariana de Neoburgo* (Madrid, colección particular), que puede atribuirse a Coello y ser fechado hacia 1690-1691 (fig. 10)<sup>45</sup>. En conjunto reúne una serie de rasgos estilísticos afines a los que identificamos con la obra de Coello. La reina aparece representada de media figura girada hacia su derecha, muy joven, con gesto enérgico y en el ambiente interior de una habitación en cuyo fondo se aprecia la existencia de un cortinaje ocre. Viste un traje amarillo, bordado con rameados vegetales de colorido variado y terminado en unas grandes bocamangas rosadas. El escote recto deja los hombros al descubierto y se complementa con un gran joyel sobre el pecho. Ante todo destaca la belleza de la joven reina, de rostro ovalado, frente amplia, pómulos alargados, con el cabello recogido por detrás y dejando caer sobre sus hombros largos mechones rubios ondulados. La factura del retrato muestra la certeza del trazo continuo, el modelado prieto y la luminosidad del rostro naca-



Fig. 11. Coello. *Oración en el huerto*. ¿Madrid?, antigua colección González Arnau.

rado con los correspondientes matices del carmín sobre las mejillas y los labios. Por su composición, este retrato forma un perfecto *pendant* con el *Retrato de Carlos II* (fig. 9), desaparecido del Staedel Kunstinstitut de Francfort<sup>46</sup>, lo cual no significa que necesariamente ambos fueran pintados en la misma fecha, aunque quizá el de la reina si se pintó con la intención de emparejarlos *a posteriori*.

Sullivan fecha este retrato de Francfort entre 1675-1680, lo cual parece poco probable en vista de que se conservan tantos retratos oficiales realizados por Carreño de Miranda, perfectamente datados o jalonados en el tiempo. Frente al estilo de Carreño, el retrato de Francfort, más que una técnica distinta, lo que muestra es más madurez en el personaje y más adulación en su aspecto: el rostro sereno ha recuperado algo de energía, la faz demacrada es más carnosa y el cabello deshilachado ha sido ordenado en una abundante melena ondulada. Se trata de una de las más hermosas efigies de Carlos II. Este modelo de retrato podría corresponder al de las primeras imágenes oficiales pintadas por Coello a partir de 1685. En definitiva este desfase cronológico para unos retratos que a la larga pudieron haber estado emparejados queda justificada por los acontecimientos, pues mientras Coello sólo pudo retratar a la reina a partir de 1690, al rey tuvo la obligación de retratarlo a partir de su nombramiento como Pintor de Cámara e inmediatamente



Fig. 12. Coello. *Alegoría de la Pasión de Cristo*. Guecho (Vizcaya). Santa María.

después de recibir el traspaso del encargo de *La Sagrada Forma*.

Obra firmada e inédita, que sólo conozco a través de una vieja fotografía, es una *Oración en el Huerto* que en las anotaciones manuscritas del Archivo Moreno consta como perteneciente a la colección González Arnau (fig. 11)<sup>47</sup>. No sabemos si puede identificarse con alguna de las pinturas del mismo tema atribuidas o ejecutadas por Coello. La vieja fotografía de Moreno permite ver el gusto de Coello por trabajar los efectos de la luz nocturna y los resplandores producidos por las apariciones celestiales. Cristo, arrodillado de frente al espectador, eleva la cabeza al cielo en señal de aceptación e implorando la pronta consumación del sacrificio. Frente a él, suspendido en una nube, está el ángel con el cáliz de la agonía. El resplandor celestial y el ángel son las dos principales fuentes de luz que ilumina los elementos más cercanos y deja sumido en las sombras de la noche a los discípulos que le acompañaron a Jetsemaní y a la soldadesca que viene a prenderlo. La monumentalidad de las figuras y su clasicismo que recuerda ciertos pintores ita-





Fig. 13. Coello. *Alegoría del sacramento de la eucaristía*. 1668. Madrid. MM. Benedictinas de San Plácido.

lianos como Cortona o Vaccaro son quizá los dos elementos más representativos de esta pintura, sin que podamos entrar a valorar su colorido. No sabemos que relación pueda tener esta pintura con alguna de las dos que aparecen citadas en las fuentes antiguas sobre Coello. Una es la que pertenecía en Ávila a los duques de Valencia, cuya atribución es rechazada por Sullivan<sup>48</sup>, no sé si conociendo la pintura, puesto que desconoce las medidas. La otra formaba parte de un conjunto realizado por Coello para la iglesia de los Agustinos Recoletos de Granada, que desapareció durante la Guerra de la Independencia<sup>49</sup>.

Con rasgos estilísticos asimilables a Coello se conserva otra pintura de una *Alegoría de la Pasión* (fig. 12), donada por don Fernando Villabaso a la parroquia de Santa María de Guecho (Vizcaya)<sup>50</sup>. No está firmada y su superficie está bastante desgastada, resultado de limpiezas profundas. Las figuras principales adoptan posturas laterales. Aunque en principio pudiera parecer una *Oración en el Huerto*, los matices iconográficos cam-

bian el relato evangélico en alegoría: la ausencia de los apóstoles dormidos y de la turbamulta que da sustituida por cinco ángeles portadores de instrumentos de la pasión: un ángel mancebo porta la cruz de la pasión y otros tres niños llevan el cáliz, la corona de espinas y los clavos. Se trata de una escena nocturna, iluminada con los resplandores dorados de la aparición celestial y con una delicada gama de azules, malvas, blancos y nácares. Los bordes de las ropas del ángel se rizan con la misma ondulación que lo hace en la versión firmada y el ángel niño puede ponerse en relación con el *Cristo de la sangre* (Burgos, Museo), un crucificado con ángeles que recogen la sangre de sus heridas, tradicionalmente considerado como obra de Mateo Cerezo el Joven<sup>51</sup>, pero que debe ser restituido a Coello, según se verá más abajo.

Ni el catálogo de Sullivan, ni en la revisión de Pérez Sánchez, han tenido en cuenta una pequeña tabla de un asunto eucarístico que representa una *Alegoría del sacramento de la eucaristía* (fig. 13). Se trata de la portezuela del sagrario del retablo mayor del convento de la Encarnación o de San Plácido de las MM. Benedictinas de Madrid, cuyo banco sufrió en algún momento una reforma que produjo la retirada de dos pinturas del *Nacimiento de Jesús* y de la *Adoración de los Reyes*<sup>52</sup>, hoy en paradero desconocido. La puerta del sagrario también se retiró y quedó en situación de paradero desconocido e ignorada hasta la reciente restauración del retablo. Es una obra menor sin duda, con ángeles que se encuentran entre los modelos de Francisco Rizi y las creaciones de Coello.

Lo mismo ocurre con una *Aparición de la Virgen con el Niño a San Antonio de Padua* (Madrid, colección particular) dada a conocer por M<sup>a</sup> E. Gómez Moreno como obra de Alonso Cano, advirtiendo que la obra era poco "canesca" y "próxima a Claudio Coello". A pesar de todo, la autora aceptó sin crítica la firma "A<sup>o</sup> C<sup>o</sup> Racion<sup>o</sup> fecit año 1658". A juzgar por los modelos del Niño Jesús, de los ángeles y de la Virgen la mano de Coello o de alguien muy cercano es infinitamente más evidente que la de Cano<sup>53</sup>. La composición escalonada, cultivada por muchos maestros madrileños del Barroco, lo fue también por Coello en las dos versiones de la *Visión de San Antonio de Padua* (Norfolk, Virginia, Chrysler Museum; Madrid, colección particular) y en el delicioso cobre de *La aparición de la Virgen al Beato Simón de Rojas* (Madrid, colección particular)<sup>54</sup>.

El conjunto de las cuatro pinturas que se conservan en el retablo mayor de Ciempozuelos (Madrid) merecen algunos comentarios. Gaya Nuño transcribió correctamente la fecha de 1682 que lleva el lienzo titular del *Tránsito de la Magdalena* y otorgó la autoría de todas a Claudio Coello, aunque con algunos errores iconográficos, al considerar que las de los lados del *Padre Eterno* del ático representaban a dos Profetas (fig. 14)<sup>55</sup>.



Fig. 14. Coello. *La penitencia. Dios Padre. ¿El Amor divino?*. 1682. Ciempozuelos (Madrid), ático del retablo mayor de la iglesia de la Magdalena.

Sullivan transcribió erróneamente la fecha de 1680, se refirió al *Padre Eterno* como una obra “que probablemente no es de Coello” y no mencionó las restantes pinturas<sup>56</sup>. El ático del retablo tiene a los lados del *Padre Eterno* dos alegorías: al lado izquierdo, la *Penitencia* portando en las manos un manojo de espinas y, al lado derecho, otra lleva un corazón inflamado (¿*Amor divino?*). Si es cierto que la iconografía del *Padre Eterno* no recuerda a otras representaciones de Coello para el mismo tema, las dos alegorías, confundidas por Gaya Nuño y olvidadas por Sullivan, responden a las características del estilo de Coello: figuras amplias, de movimiento helicoidal y agitado para adaptarlas al formato romboidal de la tela, con de ropajes abundantes de colorido típico. Las telas se encuentran combadas y con polvo acumulado, pero en principio nada hace pensar que no sean obra de Coello, y que deban ser tenidas en cuenta en su catálogo.

Tenemos cierta idea sobre la faceta de Coello como pintor de bocetos a través de los ejemplos conservados y de la tasación de su inventario *post mortem*, realizada por Teodoro Ardemans y Manuel de Castro<sup>57</sup>, en la que figura un capítulo con bocetos y con borrones, es decir con obras iniciadas, pero no acabadas, que debemos suponer de su mano, ya que entre ellos se encuentran los correspondientes a varias obras conocidas. Algunos eran de

grandes proporciones, como un *Retrato ecuestre de Carlos II* (dos varas)<sup>58</sup> o el de *La Sagrada Forma* de El Escorial (dos varas y media de alto). Además de éste, parece que pueden identificarse otros relacionados con obras conocidas como el de *San Juan ante Portam Latinam* (una vara de alto), que será el del retablo mayor de Torrejón de Ardoz. No figuran los dos bocetos conocidos hasta ahora para el retablo mayor de las MM. Benedictinas de San Plácido, publicados en varias ocasiones<sup>59</sup>. Existe un tercer boceto para este mismo retablo (Madrid, colección Villar Mir), algo mayor que los ya conocidos<sup>60</sup>, pero sin apenas variantes respecto a ellos. La composición se plantea como la representación del misterio de la Encarnación de Cristo en un luminoso escenario teatral de embocadura salomónica a contraluz. La ejecución pictórica está resuelta a base de manchas de color certeras y efectistas, aplicadas con gran soltura<sup>61</sup>.

En relación con los lienzos de *Santa Rosa de Lima* y de *Santo Domingo de Guzmán* (Madrid, Museo del Prado), ejecutados por Coello para el convento del Rosarito de Madrid, se conservan en la ermita de Nuestra Señora de Tómalos en Torrecilla de Cameros (La Rioja) dos pinturas que quizá puedan ser considerados como bocetos (figs. 16 y 16)<sup>62</sup>. Fueron restaurados a mediados del siglo XIX a expensas de don Gregorio Cruzada Villaamil, quien se hizo con el patronato de las obras pías





Fig. 15. Coello. *Santa Rosa de Lima*. *Torrecilla de Cameros (La Rioja)*. N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Tómalos



Fig. 16. Coello. *Santo Domingo de Guzmán*. *Torrecilla de Cameros (La Rioja)*. N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> de Tómalos

del convento franciscano de la Concepción de Torrecilla, fundado en 1753 por don Juan Manuel Hermoso de Ordorica, embajador en Austria y consejero de Fernando VI hasta su muerte en 1772<sup>63</sup>. La fundación siguió en pie hasta la Desamortización de 1835, en que el patronato lo detentaba don Carlos Villaamil, a quien le fueron devueltos el edificio y los objetos de culto en 1841. El 24 de mayo de 1867 el nuevo patrón, don Gregorio Cruzada Villaamil renunció al patronato y donó todas las obras a la parroquia de San Martín, a donde fueron separar los retablos con las esculturas de Roberto Michel y Juan Pascual de Mena, y a la ermita de Tómalos, a donde parece fueron a parar los cuadros. La donación es general y no constan expresamente el número o los temas de las pinturas. Pero el hecho de que en el reverso del *Santo Domingo de Guzmán* se lea: "Todos los cuadros de esta Hermita (*sic*) de N. S<sup>a</sup> de Tómalos mandó limpiar, forrar, poner bastidores, marcos dorados y restaurar a su costa D. G. Cruzada Villaamil. Año de 1868", hace muy viable la hipótesis de que entre ellos estuvieran los dos de *Santo*

*Domingo de Guzmán* y de *Santa Rosa de Lima*. Las pinturas están recogidas en mi tesis doctoral como copias de las de Coello<sup>64</sup>. Ramírez Martínez los atribuyó a Coello considerándolos "bocetos en lienzo de decoración mural" (*sic*)<sup>65</sup>. Creo que pueden considerarse como bocetos. Muestran una hechura de pincelada larga, que acentúa las aristas de las ropas del hábito dominicano. Aunque las restauraciones les ha hecho perder el aspecto pastoso y abocetado de este tipo de obras, quedan señales evidentes de este abocetamiento en los ángeles que recogen los cortinajes, lo que quizá nos esté indicando que no son copias *a posteriori*. De lo contrario habrían incidido más en el acabado de los perfiles.

Obras que desde mi punto de vista deben entrar a formar parte del catálogo de Claudio Coello son dos pinturas de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista* (figs. 17 y 18) conservadas en el capítulo de hermanos de la cartuja de Aula Dei de Zaragoza<sup>66</sup>. Aunque no en buen estado, la primera se encuentra mejor conservada y fue reproducida hace años sin atribución alguna<sup>67</sup>. Al intere-



Fig. 17. Coello. *San Juan Bautista*. Zaragoza. Cartuja de Aula Dei



Fig. 18. Coello. *San Juan Evangelista*. Zaragoza. Cartuja de Aula Dei

sarme por la primera, pude conocer la segunda que presenta zonas ampliamente repintadas, especialmente en los paños, lo que no oculta la belleza del modelo y de su disposición. Se trata de dos composiciones con figuras monumentales, dotadas de gran dinamismo, cuyos cuerpos se quiebran en zig zag en un alarde de comprensión y dominio de la anatomía. Ambas responden a la iconografía tradicional: San Juan Bautista, como asceta del desierto, aparece sentado sobre una rocas, viste su con la piel de camello y porta en la mano izquierda el báculo de cañas terminado en una pequeña cruz con una filacteria enzarzada. Sin embargo, es en otra filacteria que se enreda entre el cordero y el brazo derecho con el que lo sujeta donde aparece la leyenda "Ecce Agnus Dei... peccata mundi". Su cuerpo se dispone frontalmente al plano del lienzo, para quebrarse en distintas direcciones: la cabeza, los hombros, los brazos y las piernas giran helicoidalmente en torno a un imaginario eje vertical. El colorido es sencillo, a base de ocre y rojos, destacando la recatada expresión de la cabeza y las sombras profundas que

sobre su rostro vierten los cabellos y la barba. Desde un punto de vista formal esta figura se hermana con el Sansón del banco del retablo de los *Desposorios místicos de Santa Gertrudis* de las MM. Benedictinas de San Plácido de Madrid que se supone realizado en torno a la fecha de 1668. En el caso de *San Juan Evangelista*, el santo se halla igualmente sentado sobre una roca. Detrás suyo se vislumbra la cabeza y las alas del águila que porta en el pico el tintero. Está en actitud de recibir la inspiración del espíritu Santo y de escribirla en el libro abierto. Su cuerpo experimenta un brusco giro de la cabeza frente a la dirección de las piernas y el tronco.

No sabemos nada sobre el origen de estas dos pinturas en la Cartuja de Aula Dei. Coello estuvo en Zaragoza para pintar la iglesia de Santo Tomás de Villanueva o de la Mantería en 1685 y mantuvo algunas relaciones con algunos arzobispos de la sede cesaraugustana. La proximidad formal a las pinturas de San Plácido parece indicar una cronología aproximada para los lienzos de Aula Dei, en los que por encima de todo destaca la belleza formal de los modelos y la corpulenta complexión anatómica impregnada de clasicismo.

La abundancia de maestros, de jóvenes pintores y la riqueza de influencias en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII ha hecho que algunas notables obras hayan estado sometidas a cambios de consideración, no



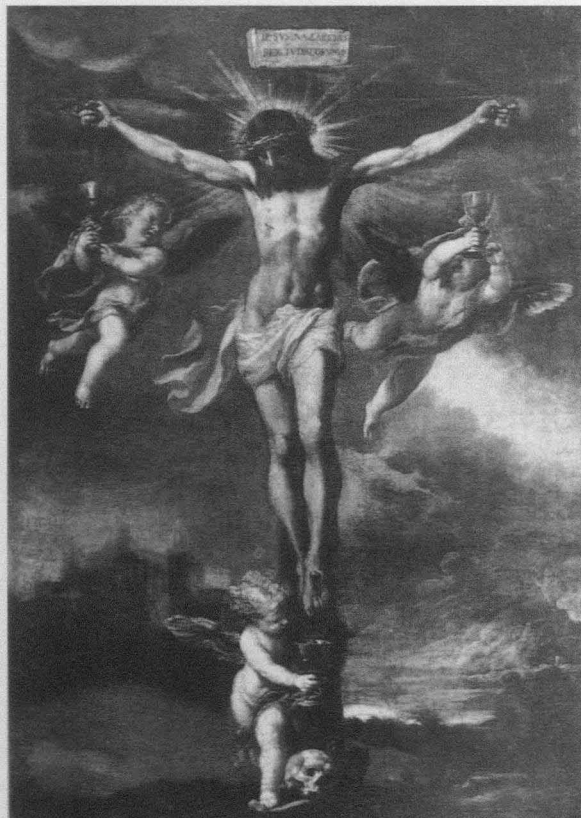


Fig. 19. Coello. *Cristo de la Sangre*. Burgos. Museo Provincial.

sólo entre distintos especialistas sino para un sólo especialista, debido al conocimiento parcial de la obra y a la falta de catálogos razonados. Las confusiones entre Carreño, Cerezo, Herrero, el Mozo, Escalante, Coello, Van Kessel y otros han sido frecuentes y están aún lejos de ser superadas. La actividad durante años de Cabezalero en casa de Carreño obliga a pensar en una depuración drástica del catálogo de sus temas devocionales.

En el capítulo de las restituciones, la más notable devolución a Claudio Coello es la del *Cristo de la Sangre* del Museo Arqueológico Provincial de Burgos (fig. 19). El cuadro procede de los PP. Carmelitas de Burgos, lo cual fue motivo suficiente para atribuirse al ilustre pintor de la ciudad Mateo Cerezo el Joven y para que el Estado lo adquiriera en 1957 con destino a su Museo. Cuando se catalogó en la monografía dedicada al pintor sólo hubo ocasión de estudiarlo con premura, pues el Museo estaba en obras y los fondos recogidos. Con el tiempo, la publicación de la monografía de Claudio Coello puso sobre la mesa modelos de comparación, pero no cuestionó la paternidad de la obra, que es lo que ahora se hace. El modelo de los ángeles es completa-



Fig. 20. Cerezo, el Joven. *Inmaculada Concepción*. Castres. Musée Goya.

mente coellesco, con sus rostros alargados y sus pómulos hinchados. El mismo colorido y las luces mortecinas lo acercan a obras de Coello de los años 1665-1670. La elegante figura de Cristo es una elegante síntesis entre el *Crucifijo* de Tiziano (San Lorenzo del Escorial) y del *Cristo* de Velázquez (Madrid, Museo del Prado), procedente de las Benedictinas de San Plácido, especialmente en la densa cabellera que oculta el rostro<sup>68</sup>.

Hay que rechazar abiertamente la *Inmaculada Concepción* de Corduente (Guadalajara), que Pérez Sánchez menciona al hilo de varias versiones autógrafas y copias. La de Corduente es una mala copia de finales del siglo XVIII enmarcada en un pobre retablo neoclásico<sup>69</sup>.

En este campo de relaciones artísticas entre Cerezo y Coello deben situarse otras confusiones antiguas. Aquel debe recuperar para su catálogo las dos versiones de la *Inmaculada Concepción* conocidas a través de los ejemplares de la catedral de Málaga y del Museo Goya de Castres (fig. 20). Fue Ponz quien adjudicó la versión de Málaga a Cerezo y así la recogieron después Ceán Bermúdez, los historiadores locales y Angulo Íñiguez<sup>70</sup>.



Fig. 21. Aybar Jiménez. *Inmaculada Concepción*. Madrid. Colección particular.

La publicación del catálogo del Museo de Castres (1974) y un artículo de E. Young con la versión del museo francés, en los que se afirmaba que estaba firmada y fechada por Claudio Coello en 1676<sup>71</sup>, tuvo más peso en la historiografía posterior, siendo ambas recogidas por Sullivan como obras de Coello<sup>72</sup> y excluidas por Buendía y Gutiérrez Pastor del catálogo de Cerezo. Pérez Sánchez lamentó esta exclusión por considerar que la técnica de la pintura de Málaga estaba más próxima a Cerezo que a Coello, sugiriendo la posibilidad de que la versión de Castres fuera la copia de Coello de un original de Cerezo<sup>73</sup>. Desde luego no es imposible que Coello copiara a Cerezo, más si se tiene en cuenta que éste fue uno de los pintores españoles más copiados y reproducidos en estampas durante los siglos XVII y XVIII. Pero la reciente exhibición de los fondos del Museo Goya de Castres en Madrid ha permitido contemplar la *Inmaculada Concepción* y comprobar que la zona de la



Fig. 22. Aybar Jiménez. *Nuestra señora de los Ángeles*. Paniza (Zaragoza). Parroquia de Nª Sª de los Ángeles.

firma está rehecha y la fecha muy manipulada, por lo que no es descartable su reconstrucción errónea a partir de algunos caracteres<sup>74</sup>.

Tanto Sullivan como Pérez Sánchez dejan constancia de que este modelo concepcionista fue copiado en el siglo XVII. Se conserva una versión en el Museo Diocesano de Huesca (Pérez Sánchez) o en la catedral de Huesca (Sullivan)<sup>75</sup>. Creo que ambos se refieren a la misma pintura, la que preside el retablo de la cripta de la capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca y que según Boloqui Larraya fue instalado en su lugar entre los años 1666-1668<sup>76</sup>. Conozco otra *Inmaculada* igual que la de la capilla Lastanosa que está firmada en su reverso por el pintor aragonés Pedro Aybar Jiménez (hacia 1640-1709) y fechada 1667 (fig. 21)<sup>77</sup>. Eso quiere decir que un año después de la muerte de Cerezo este pintor aragonés de formación madrileña copiaba el modelo para Huesca<sup>78</sup>. Parece natural que al terminar su formación en Madrid, una de las vías para haber conocido la obra de Cerezo, regresara con su bagaje a establecerse en Aragón. Precisamente el 18 de septiembre de 1667 Aybar Jiménez aparece como vecino de Zaragoza, suscribiendo capitulaciones matrimoniales con María Crespo, natural de La Almunia<sup>79</sup>. Si fue así, algunas pinturas posteriores de la década de 1670, como las de *Nuestra Señora de los Ángeles* o *Glorificación de la Virgen* del retablo mayor



de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Paniza (Zaragoza), documentada en 1676 (fig. 22), y una versión reducida de la anterior (Zaragoza, colección particular), firmada y fechada en 1677, ponen de manifiesto cómo en el primer caso la influencia madrileña depende por completo de Claudio Coello y quizá de José Donoso, especialmente en los ángeles que portan la corona y el cetro, así como en los restantes niños. Por el contrario, en la segunda versión, Aybar Jiménez rescata algunos modelos de Cerezo: pareja de ángeles con la corona y el cetro que proceden de las *Inmaculadas* de Málaga y de

Castres<sup>80</sup>. En ambas el modelo de la Virgen por su técnica más lineal y prieta depende de obras de Coello, como *La Virgen con el Niño adorados por santos y por las virtudes teologales*, fechado en 1669 (Madrid, Prado). Ello obligaría a considerar un segundo viaje de Aybar Jiménez a Madrid y a pensar que también trató de cerca o se interesó por la obra de Coello, porque al ángel con la corona del retablo de Paniza sólo le podemos encontrar paralelos hoy en los ángeles flotantes de la tardía *Sagrada Forma* de la sacristía de San Lorenzo del Escorial (1685-1690).

## NOTAS

- Edward J. SULLIVAN. *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, 1989. Traducción de la primera edición en inglés *Baroque Painting in Madrid. The Contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Works*. Columbia, University of Missouri Press, 1986.
- A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. "En torno a Claudio Coello", en *Archivo Español de Arte*, n° 250, 1990, pp. 129-155.
- Deben recordarse algunos títulos y aportaciones bibliográficas sobre Claudio Coello posteriores a 1990, como las siguientes: Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Francisco Rizi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el retablo de la Parroquia de Santa Cruz de Madrid", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, IV, 1992, pp. 231-237. Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, "Un dibujo de Claudio Coello para la entrada pública de la reina María Luisa de Orleans (1680). El arco del Prado", en *Archivo español de Arte*, n° 252, 1990, pp. 474-484. IDEM., "Claudio Coello: dibujos festivos", en *Archivo Español de Arte*, n° 263, 1993, pp. 257-277. IDEM., "El barroco efímero madrileño y las fuentes clásicas", en *IV Jornadas de Arte*. Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez". Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C. *La Visión del Mundo clásico en el Arte español*. Madrid, 1993, pp. 237-250. José Luis BARRIO MOYA, "La carta de dote de doña Juana Paula Coello, hija del pintor Claudio Coello (1712)", en *Archivo Español de Arte*, LXIX, n° 272, 1996, pp. 209-211. Juan M. MONTEROSO MONTERO, "Aproximación al estudio del patrimonio pictórico de San Martín Pinario. Cuatro ejemplos de los siglos XVII y XVIII", en *Compostelanum. Revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, vol. XLI, n° 3-4 (1996), pp. 501-518, donde se trata de la Virgen del Socorro del monasterio benedictino compostelano. Elvira GONZÁLEZ ASEÑO, "Artífices y tasadores de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, más conocida como capilla del Milagro de las Descalzas reales (1678)", en *Archivo Español de Arte*, LXXII, n° 288 (1999), pp. 583-588. Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, *La pintura barroca española en El Escorial en El Monasterio del Escorial y la Pintura*. Actas del Simposium. San Lorenzo del Escorial 1999, pp. 243-283, donde plantea la Sagrada Forma como un acto de renovación de la "Piedad Austríaca". Teresa ZAPATA, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid, 2000. Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribias, "Un lote de pinturas de la colección del Marqués del Carpio adjudicadas al Duque de Tursi", en *Reales Sitios*, n° 147, 2001, pp. sobre una triple tasación de Donoso-Coello, Giordano y Van Kessel el Joven. Álvaro PIEDRA ADARVES, "Claudio Coello decorador mural: a propósito de un proyecto suyo para la decoración de un muro de capilla", en *Archivo Español de Arte*, LXXV, n° 300, 2002, pp. 423-430. En las dos ediciones (la primera sin lugar, ni año de edición) del catálogo de la *Colección Forum Filatélico. Pintura Antigua española y flamenca de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2002, n° 16, pp. 34-35 se atribuye a Claudio Coello un *San Juan de Dios* (óleo lienzo, 102 x 84 cm).
- Óleo sobre lienzo. Mide 195 x 151 cm. Agradezco la amabilidad de María Margarida Montenegro, Directora del Palácio Nacional de Mafra, por su amable carta y por la información sobre la obra en el catálogo de la exposición *Joanni V Magnifico. A Pintura em Portugal ao Tempo de D. Joao V 1706-1750*. Lisboa, Galeria D. Luis, Palácio Nacional de Ajuda, Lisboa, 1994. La catalogación de nuestra pintura se encuentra en las páginas 336-337 y se completa con información sobre restauración del cuadro en las páginas 430-431, figs. 18-20.
- Sobre fray Juan Rizi véase la reciente edición de *La Pintura Sabia. Fray Juan Andrés Rizi*, a cargo de Fernando MARÍAS y Felipe PEREDA. Toledo, 2002. Sobre la obra y cronología de Rizi, véase en el mismo libro mi artículo "Obra y estilo de la pintura de fray Juan Rizi", pp. 134-169.
- Isidoro BOSARTE. *Viaje artístico a varios pueblos de España con el juicio que las obras de las Tres Nobles Artes que en ellos existen y época a que pertenecen*. Madrid, 1804, p. 331-332. Se cita por la edición Turner, a cargo de Alfonso Pérez Sánchez, Madrid, 1978.
- Fray Juan INTERIAN DE AYALA. *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, por D. Joachin Ibarra, MDCCXXXII. Tomo primero, pp. 300-303. Se trata de la segunda edición, traducida del latín a partir de la primera de 1730.
- Ibidem*, p. 301.
- Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, 1650-1700*. Exposición celebrada en el Palacio de Villahermosa de Madrid, con catálogo a cargo de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1986, pp. 52-53, 235, n° 52.
- Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés, 1985, pp. 84-85. Sin embargo al pie de la ilustración 112 (p. 207) se hace constar como fechas probables de realización la década de 1670-1680.
- José R. BUENDÍA - Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. *Vida y Obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*. Burgos, 1986, p. 37, 115 y 116, cat. n° 12.
- Edward E. SULLIVAN and Nina A. MALLORY. *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collections*. Princeton, 1982, pp. 75, n° 17 y p. 131.
- Colin EISLER. *Masterworks in Berlin. A City's Paintings Reunited. Painting in the Western World, 1300-1914*. Boston-New York-Toronto-Londres, 1996, p. 421.

- 14 Diego ANGULO ÍÑIGUEZ. *Murillo*. Madrid, 1980. II. *Catálogo crítico*, pp. 211-212, n° 236; III, *Láminas*. n°. 217.
- 15 SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, pp. 185-186, n° P47.
- 16 SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, p. 174, n° P 1 7 y pp. 177-179, n° P36.
- 17 Reyes DURÁN GONZÁLEZ-MENESES. *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la Colección del Museo de la Casa de la Moneda*. Madrid, 1980, p. 34, n° 26 y p. 121.
- 18 Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. XXXVII. *Mostra di Disegni spagnoli*. Introduzione e Catalogo di Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Florencia, 1972, pp. 95-16, n° 104 y figs. 80-8 1. También recogido en el catálogo de la exposición *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Preparación, estudio preliminar y catálogo de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1980, n° 77. Y en Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid, 1986, pp. 233 y 235.
- 19 *El dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid, 1980, p. 55, n° 77.
- 20 De hecho, estos intereses comunes se ponen de manifiesto si se compara este dibujo de los Uffizi con el de *Cristo desnudo* del Museo del Prado (F.D. 128), obra de Carreño de Miranda, que parece preparatorio para un *Bautismo de Cristo*. En ambos la actitud general de la figura es la misma, salvo diferencias en la disposición de las piernas, pero el concepto del dibujo difiere notablemente, pues Carreño traza con un sentido más nervioso y quebrado (Cfr. Museo del Prado. *Catálogo de Dibujos. I. Dibujos españoles. Siglos XV- XVII*, por A. E. Pérez Sánchez. Madrid, 1972, p. 72, lámina 25).
- 21 Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, edición Aguilar, 1947, p. 1059. En realidad la anécdota hace mención no a los papeles dibujados de Carreño, sino a los de Francisco Rizi: "Tenía costumbre su maestro de hacer en cualquier papelillo algún rasguño o apuntamiento de los que se le ofrecía,..., y luego los rompía, y los arrojaba. Pero Claudio tenía gran cuidado de recogerlos, y juntarlos, y estudiar en ellos...".
- 22 SULLIVAN, *op. cit.*, p. 163, núm. P3.
- 23 *Ibidem*, pp. 182-183, n° P44
- 24 PALOMINO, *op. cit.*, ed. Aguilar, 1947, p. 70.
- 25 Museo del Prado. *Catálogo de dibujos. I Dibujos españoles siglos XV-XVII*, por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1972. Inventario F.D. 128. Mide 420x230 mm.
- 26 Carreño, Rizi, Herrera ..., catálogo de la exposición, 1985, pp. 53 y 235, n° 57.
- 27 Óleo sobre lienzo. Mide 163 x 170 cm. aproximadamente. Firmado: "Claudio / Coello ft / Año 1666".
- 28 CONDE DE POLENTINOS, "Visita a la colección de cerámica de Alcora del Conde de Casal", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVII, 1919, p. 182.
- 29 PÉREZ SÁNCHEZ, *art. cit.*, 1990, p. 153, P.P. 33. Sugiere que la *Anunciación* que fue de Madrazo sea la misma del Conde de Casal. Sin embargo, las medidas de una (Madrazo, 202 x 155 cms) y otra no coinciden.
- 30 *Maestri de la pittura del Seicento emiliano*. Catálogo crítico a cura di Francesco Arcangeli, Maurizio Calvesi, Gian Carlo Cavalli, Andrea Emiliani, Calo Volpe. Bolonia, Palazzo dell'Archigimnasio, 1959, n° 5. Puede verse reproducción en color de la pintura de Albani en el libro de Giuseppe PACCAROTTI, *La pittura barocca in Italia*. Madrid, ed. Istmo, 2000, p. 299 (1ª edic. En italiano, Turín, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1997).
- 31 *The Illustrated Bartsch. 43. Formely volume 19 (Part 3). Italian Masters of the Seventeenth Century*. Edited by John SPIKE. Nueva York, 1982, p. 269.
- 32 PÉREZ SÁNCHEZ, *art. cit.*, 1990, p. 134.
- 33 Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Rubens y la pintura barroca española", en *Goya*, números 140-141, pp. 86-109. SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, p. 173, n° P16.
- 34 Debo y agradezco las fotografía a José María Quesada.
- 35 Véase la secuencia en el trabajo de Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Los pintores de cámara de los reyes de España*. Madrid, 1916, previamente publicados en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* en 1915 y 1916.
- 36 PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1049
- 37 Además de la vida que le dedica Palomino, véase el artículo de Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, "Sebastián Muñoz, pintor de la reina María Luisa de Orleans", en *Archivo Español de Arte*, 1985, pp. 332 y ss. Sobre el lienzo de la Hispanic Society, con buena ilustración en color, véase *The Hispanic Society of America. Tesoros*. Nueva York, 2000, pp. 332-332.
- 38 Juan Ramón SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ. "Jan van Kessel II y la "joya grande" de Mariana de Neoburgo. Consideraciones sobre el retrato portátil en la época de Carlos II", en *Reales Sitios*, n° 150, 2001, pp. 65-74
- 39 PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1064.
- 40 *Ibidem*, p. 1049.
- 41 Sobre la procedencia y bibliografía del lienzo de Barnard Castle véase *The Bowes Museum Barnard Castle. Catalogue of Spanish Paintings* by Eric YOUNG, Middlesbrough, Cleveland, 1988 (segunda edición), pp. 58-49. Y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Juan Carreño de Miranda (1615-1685)*. Avilés, 1985, p. 213, lám. (en color) 118. Sobre el lienzo de Munich véase *Bayerische Staatsgemaldesammlungen. Alte Pinakothek. München. Spanische Meister...* por Halldor SOEHNER. München, 1963, vol. I, pp. 46-49; vol. II, lámina 105 y 107. SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, p. 218, P91 acepta como obra de Coello el lienzo de Munich, pero no el de Barnard Castle.
- 42 SOEHNER, *op. cit.*, 1963, vol. I, pp. 56-59 y vol. II, lám. 104
- 43 Véase SULLIVAN, *op. cit.*, pp. 230-231, PR30 y PR39. Pérez Sánchez, *art. cit.*, 1990, p. 151. Ana GALILEA ANTÓN "La colección de pintura española anterior a 1700 del Museo de Bellas Artes de Bilbao", en *Urtekarria/Anuario del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1994, pp. 7-42, p. 39.
- 44 PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1990, p. 139, fig. 10.



- <sup>45</sup> Óleo sobre lienzo, 78 x 58 cm. Recortado unos dos centímetros por cada lado.
- <sup>46</sup> SULLIVAN, *op. cit.*, pp. 193-194.
- <sup>47</sup> Óleo sobre lienzo, de tamaño grande. Firmado en el ángulo inferior derecho "Claudio Coello / F". Foto Moreno n° 17.176 C. Instituto de Patrimonio Histórico Español. Madrid.
- <sup>48</sup> *Op. cit.*, 1989, p. 229, PR21
- <sup>49</sup> Lo cita el CONDE DE LA VIÑAZA en las *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes de España de Juan Agustín Ceán Bermúdez. Tomo segundo, A-L*, Madrid, 1889, p. 131. Lo recoge SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, p. 239, PP40.
- <sup>50</sup> Óleo sobre lienzo. Mide 190 x 109 cm.
- <sup>51</sup> BUENDÍA - GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1986, pp. 71 y 166-167.
- <sup>52</sup> PALOMINO, *op. cit.*, ed. 1947, p. 1059.
- <sup>53</sup> María Elena GÓMEZ MORENO. "Pinturas inéditas de Alonso Cano", en *Archivo Español de Arte*, n° 84, 1948, pp. 241-258; lám. XIII, pp. 255-256.
- <sup>54</sup> SULLIVAN, *op. cit.*, 1985, pp. 163-165, P4, P5 y P6.
- <sup>55</sup> Juan Antonio GAYA NUÑO, *Claudio Coello*, Madrid, 1957, pp. 35-36.
- <sup>56</sup> SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, pp. 201-202.
- <sup>57</sup> *Ibidem*, 1985, p. 314.
- <sup>58</sup> La iconografía ecuestre de Carlos II es relativamente abundante y se extiende desde el retrato que imita el de Velázquez del *Príncipe Baltasar Carlos* para el Salón de Reinos, conocido a través de los ejemplares de la duquesa de Valencia (Cfr. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ. "Herrera Barnuevo y el retrato de Carlos II del Museo de Barcelona", en *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, pp. 72 y ss.); Cádiz y del monasterio de San Millán de la Cogolla (Cfr. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. *Catálogo de pintura del Monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, 1944, p. 72, n° 41 y p. 213), cuyo estilo y cronología debe relacionarse con la obra de Carreño de Miranda, pasando por el que Francisco Rizi, pintado para la entrada de la reina María Luisa de Orleans en Madrid en 1679, regalado por el pintor al Ayuntamiento de Toledo, donde se conserva (Cfr. M<sup>a</sup> Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ y Fernando MARTÍNEZ GIL. "Dos retratos reales efímeros de Francisco Rizi en Toledo", en *Carpetania*, n° 1, 1987, pp. 171-182); hasta llegar a los dos modelos de Luca Giordano en el Museo del Prado, uno con el rey en campo militar (Inv n° 2761), y otro que lo empareja con *Retrato de la reina Mariana de Neoburgo* (dos ejemplares, Inv<sup>o</sup> números 197 y 2762) (Cfr. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, en el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*, Madrid, Palacio Real, marzo-junio, 2002, pp. 195-197, n° 43). Entre medias de los dos últimos se encuentra el retrato ecuestre conservado en el Museo de Bellas Artes de Bruselas, donde se adjudica a Carreño de Miranda (Inv. 3518. Cfr. *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'Art Ancien. Catalogue Inventaire de la Peinture Ancienne*. Bruxeles, 1984, pp. 48-49), que por la edad que representa el rey debe corresponder a la década de 1680-1690, de estilo afín al que conocemos de Claudio Coello.
- <sup>59</sup> GAYA NUÑO. *op. cit.*, 1957, pp. 16-17, láms. 4 y 5, p. 33. Son los correspondientes a las antiguas colecciones Fernández Araoz y de Gomendio. Éste último está firmado y fechado en 1668. Había pertenecido a la Galería Alonso Vilches de Madrid (Cfr. *Exposición de pintura Antigua*. Mayo de 1954. Alfonso Vilches. Madrid, n° 10, pp. 30-31.
- <sup>60</sup> Óleo sobre lienzo. Mide 103,4 x 83,5 cm.
- <sup>61</sup> No puede ser considerada dentro de la categoría de bocetos de Coello la pintura que Sullivan (*op. cit.*, 1989, p. 184, P46) considera preparatoria para el *San Vicente Ferrer* del Museo de Budapest (Madrid, colección particular). El lienzo original lleva la firma de Carreño de Miranda y la fecha de 1691. Eso dio pie a que la firma fuera considerada falsa y la fecha válida, por lo que el lienzo se atribuyó a Coello. Tras la reciente restauración y el examen radiográfico de la firma el lienzo ha vuelto a ser atribuido a Carreño, considerándose ahora falsa la fecha (Cfr. *Obras maestras del Arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest*. Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Banco Bilbao Vizcaya, 1996-1997, n° 35, pp. 140-142). A la vista de tales indicios, Pérez Sánchez, que en un primer momento aceptó la atribución del original a Coello (art. cit., 1990, pp. 143-144), modificó su opinión a favor de Carreño (en *Archivo español de Arte*, LXX, 1997, p. 112).
- <sup>62</sup> Óleo sobre lienzo, 48 x 27 cm
- <sup>63</sup> El convento fue espléndidamente decorado con esculturas de Juan Pascual de Mena y de Roberto Michel, procedentes de Madrid (Cfr. José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ *Guía Histórica Artística de Torrecilla de Cameros*. Logroño, 1993, pp. 39 y ss).
- <sup>64</sup> Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. *Aproximación a la Pintura de los siglos XVII y XVIII en La Rioja. Catálogo del Partido Judicial de Santo Domingo de la Calzada*. Madrid, Universidad Autónoma, curso 1986-1987 (inédita). Tomo I, p. 194.
- <sup>65</sup> RAMÍREZ MARTÍNEZ, *op. cit.*, pp. 44 y nota 38 y p. 52.
- <sup>66</sup> Óleos sobre lienzo. Miden 160 x 88,5 cm aproximadamente. Sin firma aparente. Se muestra en la exposición Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano. Madrid, Palacio Real—Aranjuez. Palacio Real, octubre 2003-enero 2004, p. 351.
- <sup>67</sup> Jesús-Rodrigo BOSQUED FAJARDO. *La Cartuja de Aula Dei de Zaragoza (Ventanas al cielo)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1986, p. 538.
- <sup>68</sup> El inventario de cuadros de Coello, que Ardemans y Delgado redactaron tras su muerte, comienza con la pintura de "Un crucifijo recogiendo la sangre dos ángeles", tasado en 150 reales, del cual no se indican medidas (Cfr. SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, p. 311). El tema es el del Museo de Burgos, si bien con tres ángeles.
- <sup>69</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, art. cit., 1990, p. 139. La foto del *Inventario Artístico de la Provincia de Guadalajara, vol. I*. Madrid, 1983, p. 230 y fig., está desenfocada, lo que sugiere una cierta soltura de ejecución, con la que solemos caracterizar el estilo de los pintores de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo XVII.
- <sup>70</sup> Antonio PONZ, *Viaje de España*, tomo XVIII, carta v, parágrafo 28. Madrid, edición Aguilar, 1988, p. 783. Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, *Pintura del siglo XVIII (Ars Hispaniae, XV)*, Madrid, 1971, p. 293.
- <sup>71</sup> Eric YOUNG. "Claudio Coello and the Immaculate Concepción in the School of Madrid", en *The Burlington Magazine*, n° 116, pp. 509-513.
- <sup>72</sup> SULLIVAN, *op. cit.*, 1989, pp. 195-196, P60 y P61

- <sup>73</sup> Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Revisión de Mateo Cerezo. A propósito de un libro reciente", en *Archivo Español de Arte*, n° 239, 1987, p. 294. A pesar de esta sugerencia, en 1994 atribuía las dos pinturas a Coello (Véase "La pintura del siglo XVII en el Alto Aragón", en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVIII*. Catálogo de la exposición celebrada en Huesca, 9 julio - 12 octubre de 1994, pp. 153-165, p. 162).
- <sup>74</sup> Cfr. el catálogo de la exposición *Obras maestras españolas del Museo Goya de Castres*. Salas del BBVA, Madrid - Bilbao, 2002-2003, pp. 86-87, n° 14.
- <sup>75</sup> Aunque Pérez Sánchez citar por vez primera esta copia (*art. cit.*, 1987, p. 294), Sullivan la había mencionado en la edición inglesa de su monografía sobre Coello (*op. cit.*, 1986, p. 145)..
- <sup>76</sup> Sobre la copia de Huesca véase la fotografía reproducida en el artículo de Belén BOLOQUI LARRAYA, "En torno a Gracián, Lastanosa y su capilla-panteón en el Barroco oscense", en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVIII*. Catálogo de la exposición celebrada en Huesca, 9 julio - 12 octubre de 1994, p. 137. El reciente artículo de María Celia FONTANA CALVO, "La capilla de los Lastanosa en la catedral de Huesca. Noticias sobre su fabricación y dotación", en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, xci, 2003, pp. 169-215 y láminas en pp. 409-424, se centra fundamentalmente en la arquitectura, retablos y decoración mural, pero no aclara nada sobre el lienzo de la cripta. No es de ninguna utilidad en este punto el libro de María José PALLARES FERRER, *La pintura en Huesca durante el siglo XVIII*. Huesca, 2001.
- <sup>77</sup> Óleo sobre lienzo, 130 x 98 cm. Está firmada en la mitad superior del reverso "Pedro de Aybar Ximenez f / A° 1667" y en el lado superior izquierdo del bastidor lleva inscrito el nombre de "moss (¿mosén?). Domingo del Campo". Pasó por Feria de Antigüedades de Madrid (Feriarte) en noviembre de 1994. Procedía de Zaragoza y llevaba un típico marco aragonés de mediados del siglo XVII, decorado con hojas de palmas policromadas en azul y rojo. Ricardo del Arco atribuyó la *Inmaculada* de la cripta de los Lastanosa al pintor Juan Jerónimo Jalón, autor de los frescos de la capilla de San Orencio y Santa Paciencia (o de los Lastanosa) y a Juan Orencio Lastanosa, proponiendo fechas confusas (Cfr. BOLOQUI LARRAYA, *op. cit.*, 1994, p. 136).
- <sup>78</sup> A partir de este dato es probable que el lienzo titular del retablo de la capilla, que representa a *San Orencio y Santa Paciencia*, sea obra de Aybar Jiménez, atribución que comparte Arturo Ansóñ Navarro (comunicación verbal). Lo temprano de la copia de Cerezo hace que debamos revisar la cronología de Aybar Jiménez y llevar su nacimiento hacia los años de 1640, retrasando las fechas sugeridas por Pérez Sánchez, que lo sitúa hacia 1655 (*Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, 1992, p. 399) y Morte García, que lo sitúa hacia 1645 (en el catálogo de la exposición *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón, de la Edad Media al Barroco*. Zaragoza, Instituto y Museo Camón Aznar, 1998, p. 182-185).
- <sup>79</sup> Ana I. BRUÑEN IBAÑEZ, M<sup>a</sup> Luisa CALVO GÓMEZ, M<sup>a</sup> Begoña RUBIO. *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII. Estudio documental. (1655-1675)*. Zaragoza, 1987, p. 254.
- <sup>80</sup> Véase el catálogo de la exposición *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco*, 1998, pp. 182-185, con textos de Carmen Morte García. Foto en el Arxiu Mas de Barcelona, número C-97290.



# Jacobo Ollero Butler (1945-2003)

## In Memoriam

El 12 de febrero de 2003 falleció a causa de una leucemia mieloide aguda el profesor de Matemáticas Jacobo Ollero Butler, un hombre de gran espíritu y gran capacidad de trabajo, que dejó una gran huella en la vida de todos los que lo conocieron. Fue un hombre de gran corazón, de gran espíritu y de gran capacidad de trabajo. Fue un hombre de gran corazón, de gran espíritu y de gran capacidad de trabajo.

Hubo alguien en su vida que lo conocía y lo amaba. Él era un hombre de gran corazón, de gran espíritu y de gran capacidad de trabajo. Fue un hombre de gran corazón, de gran espíritu y de gran capacidad de trabajo. Fue un hombre de gran corazón, de gran espíritu y de gran capacidad de trabajo.

## Jacobo Ollero Butler

(1945-2003)

## In Memoriam

El 12 de febrero de 2003 falleció a causa de una leucemia mieloide aguda el profesor de Matemáticas Jacobo Ollero Butler, un hombre de gran espíritu y gran capacidad de trabajo, que dejó una gran huella en la vida de todos los que lo conocieron. Fue un hombre de gran corazón, de gran espíritu y de gran capacidad de trabajo.

Hubo alguien en su vida que lo conocía y lo amaba. Él era un hombre de gran corazón, de gran espíritu y de gran capacidad de trabajo. Fue un hombre de gran corazón, de gran espíritu y de gran capacidad de trabajo. Fue un hombre de gran corazón, de gran espíritu y de gran capacidad de trabajo.

El 12 de febrero de 2003 falleció a causa de una leucemia mieloide aguda el profesor de Matemáticas Jacobo Ollero Butler, un hombre de gran espíritu y gran capacidad de trabajo, que dejó una gran huella en la vida de todos los que lo conocieron. Fue un hombre de gran corazón, de gran espíritu y de gran capacidad de trabajo.

# Jacobo Ollero Butler (1945-2003)

## In Memoriam

El Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid se siente en la obligación de expresar públicamente su más profundo y sincero sentimiento de pesar por la muerte de Jacobo Ollero Butler, profesor que desde 1973, es decir durante treinta años, venía perteneciendo a él y donde había prestado valiosos servicios. Por otra parte esta sucinta pero emocionada semblanza pretende que su memoria no se pierda entre nosotros que le conocimos, tratamos casi cotidianamente y del que muchos fuimos amigos.

Había nacido el 14 enero de 1945 en Madrid, aunque él se sentía sentimentalmente gaditano por afecto a la ciudad donde había nacido su madre, a la que estuvo siempre particularmente unido. Su padre fue el prestigioso Catedrático de Derecho Político en la Universidad Complutense y senador de designación real en las primeras Cortes de la democracia. En 1968 finalizó la carrera de Historia del Arte, licenciándose en la Universidad Complutense con una Memoria sobre el pintor Miguel Coxcie, que le sirvió para orientarse hacia los estudios de la pintura flamenca del siglo XVI en España, asunto sobre el que posteriormente realizaría su Tesis Doctoral.

Dos años después de finalizada la carrera, en 1970 fue nombrado profesor ayudante del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense, vinculado a la agregaduría del profesor D. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, con quien inició la elaboración de su Tesis Doctoral. En este puesto permaneció hasta septiembre de 1974, año en que pasó a la Universidad. Al mismo tiempo que ejercía sus funciones como ayudante en la Complutense, impartió clases de Historia del Arte desde 1968 a 1972 a los alumnos de sexto curso el Instituto Ramiro de Maeztu, y desde 1969 a 1978 a los del Instituto European Studies, de la Universidad de Chicago con sede en Madrid.

En octubre de 1974 comenzó la docencia en la Universidad Autónoma, primero como profesor contratado hasta 1988 y luego como profesor ayudante y asociado hasta que le sorprendió la muerte. En estos cargos se vio en la circunstancia de explicar, a causa de las diversas circunstancias ocasionadas por los cambios de planes de estudios, todo tipo de materias, abarcando prácticamente todo el arco disciplinar, desde el arte antiguo hasta el de las últimas vanguardias, desde la pintura del Renacimiento y del Barroco, a las que se sentía más próximo y profesionalmente preparado, hasta la historia del Cine. Fue Jacobo Ollero un profesor de fina sensibilidad que gozaba con la tarea docente y donde se sentía particularmente vivo, transmitiendo a sus alumnos no sólo conocimientos si no fundamentalmente ilimitado entusiasmo. Y precisamente por su proximidad y cercanía a los alumnos era por ellos correspondido y especialmente estimado.

A Ollero le complacía y arrebatava estudiar la obra de arte no tanto en la frialdad de los libros y de las disertaciones eruditas cuanto en su palpitante realidad e inmediatez. De ahí sus frecuentes viajes, primero a Bélgica y los Países Bajos y luego a Italia, el país de sus entusiasmos, unas veces sólo o acompañado de familiares y amigos, otras arrastrando con él a sus discípulos. Recorrió la península transalpina de norte a sur, extasiándose no únicamente ante las obras maestras que reproducen los libros, tampoco sólo ante los monu-



mentos de las grandes ciudades, sino ante cualquier iglesita, pintura o rincón de Toscana y de otros lugares de aquél país donde se respira belleza por todas partes. Aunque también es cierto que su corazón se había prendado en particular de Roma, ciudad cuyos edificios y obras de arte de todas las épocas nunca cansaba de admirar.

Su pasión por la belleza y el arte no la reservaba exclusivamente para la arquitectura, escultura y pintura sino la extendía a otros campos como la literatura, el teatro y el cine. Así entre 1973 y 1980 perteneció al Aula de Teatro que fundó en la Universidad Autónoma Ricardo Lucía, participando como actor en la lectura y representación de textos de Gabriel Celaya, Darío de Fo, y otros muchos. Desde muy joven fue ferviente cinéfilo, tanto que había mitificado muchas de las grandes estrellas del cine americano conservando sus fotos, posters y carteles. Había reunido una buena colección de películas de las que se sirvió para las clases de Historia del Cine que tuvo que impartir dentro de las asignaturas del segundo ciclo del nuevo plan de estudios.

No descuidó la investigación como tarea complementaria de la docencia, aunque a decir verdad le atraía mucho más ésta que aquella. Inició pronto su Tesis Doctoral con el mencionado profesor Alfonso Emilio Pérez Sánchez sobre un tema tan importante y sugestivo como la presencia de pintores y pinturas flamencas del siglo XVI en España. Esta tesis se pretendió que fuera el eslabón intermedio entre las que habían consagrado doña Elisa Bermejo a los primitivos flamencos don Matías Díaz Padrón a los pintores del Barroco flamenco seiscentista. Interrumpida por algún tiempo, fue terminada bajo la dirección del profesor don Rogelio Buendía. Ofrecemos ahora la lista de sus trabajos publicados que viene a ser fragmentos, en su mayor parte, de aquella tesis nunca dada a luz:

“Dos pinturas de B. de Ryckere van Rues”, *Archivo Español de Arte*, n. 171, 1971, pp. 348-51.

Diversas entradas y voces de arte en la *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid 1971-1975.

“Dos tablas flamencas del siglo XVI en Madrid”, *Miscelánea de Arte en honor de don Diego Angulo Íñiguez*, Instituto Diego Velázquez, Madrid 1972.

“Miguel Coxcie y su obra en España”, *Archivo Español de Arte*, n. 190-191, 1975, pp. 165-98.

“Una obra desconocida de Pieter Aertsen en el Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, n. 5, 1981, pp. 111-16.

“Una miniatura de Wtewael”, *Archivo Español de Arte*, n. 230, 1981, pp. 361-65.

“Las alhajas del Delfín”, en *Buhardilla del Arte*, 1986.

*Las Sargas de Villoslada de Cameros*, Catálogo de la Exposición, Caja de Ahorros de La Rioja, Logroño 1987.

“Gillis Coignet y otros pintores flamencos del siglo XVI en un retablo de Santa María la Redonda en Logroño”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. I, 1989, pp. 97-102.

“Los flamencos en la España del siglo XVI”, *anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, 1990, pp. 173-78.

“Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de White y Denis Calvaert”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, 1991, pp. 79-82.

*El retrato renacentista y barroco*, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid 1992.

*La pintura renacentista en Sevilla*, Cuadernos de Arte Español, Hostiga 16, Madrid 1993.

El profesor Jacobo Ollero tras breve e ineluctable enfermedad falleció el 16 de octubre de 2003, dejando en nosotros la huella de su sencillez, simpatía y cordialidad. Descanse en paz.

## Intervención del

**Dr. Alfonso E. Pérez Sánchez**

*Catedrático de Historia del Arte*

Jacobo Ollero fue uno de los alumnos más brillantes de los primeros cursos de mi vida como profesor universitario. Acababa yo de volver de Alemania con una beca y llegaba lleno de entusiasmo y de deseos de encaminar a los alumnos, apenas más jóvenes que yo, con que me encontraba en las aulas, lo que a mi me llenaba de profunda satisfacción y placer. No existía aún la licenciatura de Historia del Arte y los que se interesaban por estas materias habrían de seguir la licenciatura de historia donde, al menos, había dos cursos de Historia del Arte.

Jacobo se manifestó, desde el principio, como uno de los más dotados y entusiastas. Devoraba con los ojos cuantas imágenes desfilaban por las pantallas, preguntaba con inteligencia y, pronto, gracias a su amistad con otros alumnos del curso anterior que habían establecido conmigo una relación amistosa y frecuente, comenzó a acudir a mi casa donde se reunían a ver diapositivas, a comentar películas u obras de teatro, a leer poemas y a escuchar música de todos los géneros, desde la de cámara hasta el flamenco o las canciones de Chavela Vargas, nuestro ídolo particular, en un ambiente de camaradería, curiosidad intelectual y abierta sinceridad.

Jacobo se mostraba, quizás, como el más brillante y entusiasta. Aportaba sus propias diapositivas, sus discos, su aguda visión de películas recientes, sus lecturas variadas y libres.

En el ambiente oficial de los años 60 las noticias que llegaban de fuera, como las jornadas del mayo francés del 68, encendían a todos con un deseo de Libertad que él asumía con entusiasmo. Excursiones con la facultad a ver monumentos y museos (Salamanca, Segovia, Ávila, Andalucía) o más cercanas a Toledo, o al “norte de Madrid”, estrecharon más los vínculos con un grupo de alumnos amigos y amigas que intercambiaban experiencias y conocimientos.

Jacobo, dotado de una excepcional agudeza visual y sensibilidad parecía encaminado a ser el de más brillante carrera. Pero quizás su empeño primario por *vivir* le hizo renunciar al brillante porvenir al que parecía destinado. Su tesis, iniciada con pasión, tardó muchísimo en concluirse. Mientras algunos de sus compañeros alcanzaban las cátedras, él se negaba a pasar por el exigido ritual burocrático, dejaba pasar oportunidades o las desperdiciaba.

Publicó poco y como a regañadientes pero siempre mantuvo vivo su entusiasmo comunicativo y su alegría de vivir un tanto desdeñosa de convencionalismos.

El recuerdo que quiero guardar de Jacobo es el del muchacho apasionado que escribía poemas y larguísimas cartas deslumbrado con Italia y admirador por igual de Bernini, Borromini, Sofía Loren, Ana Magnani o una humilde Tratoria, *Armando al Panteone*, donde había encontrado una riquísima pasta y una atmósfera cálida y cordial.



En los últimos años nuestro contacto fue más escaso. Supe de sus problemas de salud y de sus dificultades académicas. La última vez que le ví vino a visitarme en ocasión de las penosas circunstancias que me han impedido estar presente ahora aquí.

Estaba sereno y contento, pues había superado una difícil crisis y me decía que solo las clases, los alumnos y un reducido círculo familiar y de amigos, le era suficiente para vivir. No volví a verle, pero su recuerdo perdurará siempre unido al de los años más felices míos, que fueron también, me atrevo a decirlo, los suyos y de cuantos compartían su entusiasmo, su sensibilidad y su generosa personalidad.

## Intervención de Oscar Valtueña Borque

Señoras y Señores;

Amigos y compañeros:

Soy médico, desde hace 47 años y después especialista en Psiquiatría. Hace dos años, cuando por la edad fui jubilado por la Administración Sanitaria, comencé a estudiar Historia del Arte, una idea que acariciaba desde hacía mucho tiempo por su conexión con el Arte de la Medicina.

Desde mis primeras clases con el Profesor Ollero tuve la impresión, como cualquiera de mis compañeros sin ser médicos ni psiquiatras, de encontrarme ante una personalidad singular.

Por eso cuando propuso hacer un viaje de estudios a Roma, no solamente no dudé en apuntarme, sino que además le pedí permiso para ir con mi mujer y dos amigos nuestros, Luchi e Ignacio, ella Licenciada en Historia del Arte y él Arquitecto, todos apasionados por la Ciudad Eterna, y los tres presentes en este acto.

Cuando íbamos en el avión, inmersos entre los cánticos, las carcajadas y el jolgorio general de nuestros jóvenes compañeros, urdimos un plan un tanto maligno; si el viaje no iba con nosotros cuatro, al segundo día íbamos a hacer mutis por el foro.

Pero desde el primer día nos encontramos tan a gusto con nuestro guía, Jacobo parece obvio decirlo, y con nuestros agradables y simpáticos compañeros, que hicimos a pie las siete colinas de la ciudad sin siquiera darnos cuenta.

Durante cinco días escuchamos atentamente a Jacobo en sus explicaciones de lo que nos llevaba a ver, quien contestaba todas las preguntas con auténtico interés y simpatía, y pudimos contemplar, una Roma inédita, como nunca antes habíamos conocido ninguno de nosotros cuatro.

Cuando volvíamos en el avión comentamos lo bien que lo habíamos pasado y lo mucho que habíamos aprendido. Y es que la vocación de Jacobo por la docencia fue más fuerte que él y le condujo a la medida de sus designios, como todos nosotros sabemos.

Por ello aquí y ahora en nombre de los cuatro que pensábamos en irnos el primer día del viaje me parece obligado volver a decir, como lo hicimos en Barajas: ¡Muchas gracias Jacobo! ¡Muchas gracias compañeros!.

Así pues, parafraseando a Rainier María Rilke: "El arte, como lo enseñó Jacobo, no fue una demanda académica, sino la búsqueda del placer que adquiría quién le escuchaba. El arte de transmitir lo que sabía fue su existencia".

Y a ti, Rosa, compañera de fatigas profesionales, que sabes bien de la lucha contra el dolor y la enfermedad y el empeño que tenemos en la búsqueda de la motivación del ser, deseo hacerte llegar la certeza de que Jacobo ha dejado sembrado entre los que le hemos conocido algo que siempre fructificará: su vocación de compartir lo mucho que sabía.

Muchas gracias por su atención.



## Intervención de Marta Infantes Hidalgo

Quizá, no habré tenido el mismo trato con Jacobo que muchos de los que hoy están aquí presentes, compañeros de trabajo, amigos y sin duda su mujer, pero en el corto período de tiempo que nos dio clase, creo que todos aprendimos a tenerle mucho aprecio y un gran cariño.

Era una gran persona y sin duda siempre tenía un gesto amables, una mirada o una sonrisa. Siempre dispuesto a ayudar.

Se involucraba con sus alumnos. Recuerdo que nos ayudó a organizar el itinerario de nuestro viaje a Roma y demostró una gran confianza al darme su número de teléfono para que le llamase a casa si necesitaba algo o para consultarle si le parecía bueno el hotel escogido. Me enseñó una foto que tenía en el despacho y me dijo que nos fijásemos en las paredes porque había esculturas que pasaban inadvertidas o que tuviésemos cuidado al cruzar las calles, “sólo por los pasos de cebra” me dijo. Una anécdota que puedo recordar fue cuando en el pasillo, mientras fumábamos un cigarro antes de entrar en clase dijo que, si por el fuese, dejaría fumar en el aula, pero que no podía ser.

Cuando recibimos la noticia de su fallecimiento muchos no nos lo creíamos, le habíamos visto en septiembre y nos pareció que seguía siendo el mismo de siempre; algunos se estremecieron, otros lloraron y muchos todavía no nos hacemos a la idea de que ya no está junto a nosotros. Pero si algo es seguro, es que esté donde esté, no le gustaría que estuviésemos tristes, sino que le recordásemos como aquella persona solidaria que desbordaba felicidad.

Si algo le caracterizaba era el gran corazón que tenía, la gran pasión que sentía por su profesión y por Roma y la gran dedicación que otorgaba a sus clases.

## Intervención de Ana Belén Fernández

Le vi por primera vez en aquella mañana de abril en el aeropuerto; nada más verle su forma de andar y su jersey amarillo me causaron gran ternura. Se llamaba Jacobo Ollero, aunque para nosotros será siempre Jacopo.

Él se puso como meta el que viéramos una Roma distinta a la que se veía en los circuitos turísticos. Su profundo amor por ella hizo que nos la enseñara con pasión y a la vez nos dejó que la descubriésemos por nosotros mismos.

Conocimos con él una Roma que nos embaucó con su arquitectura y nos empequeñeció con su grandeza. Pero a la vez una Roma de calles maltrechas, de mosaicos desconocidos, de piedras caídas y de aguas brillantes. Nos quejábamos por las caminatas y los madrugones. Él nos decía que si no corríamos no lo veríamos todo. A veces en aquellos paseos le perdíamos de vista entre la multitud y al encontrarle bromeábamos con la posibilidad de ponerle un globo amarillo atado al dedo.

La última tarde nos propuso ir con él al Trastevere; les aseguro que en esas horas, aparte de llenarnos de la magia de ese barrio, del ambiente de la plaza del Fiore, del sabor del Crogino que tanto le gustaba, descubrí que tenía en común conmigo la pasión por el arte; incluso me habló del síndrome de Stendhal que tanto le había sorprendido en Italia.

Por ello, por que me enseñó a amar una ciudad, siempre que esté en Roma, cuando pasee por sus calles, cuando admire su belleza y me embriaguén sus colores, los recuerdos vendrán a mi mente, por que son inolvidables como aquel viaje y nuestro Jacopo.



## Intervención de Alberto Corral Abad

Yo conocí al profesor Jacobo Ollero en el segundo cuatrimestre del curso 2003. En un principio, pude apreciar dos rasgos que le eran característicos, y que el alumno, de forma individual o colectiva, apreció desde el primer momento: su calidez humana y su gusto por la docencia, por enseñar.

De mi experiencia, por otra parte solamente reducida al ambiente académico, puedo decir que fue un hombre, que tanto en la colectividad, como en mi propia persona, fomentó el gusto por la cultura clásica (aún dando una asignatura del Renacimiento) y el gusto por el arte y la técnica cinematográfica.

Mi opinión, que por fortuna representa la de la mayoría de sus alumnos, es que los que tuvimos la suerte de haberlo conocido nos encontramos con una persona alegre, sencilla, con muchísimo sentido del humor, y a parte de todo ello como una persona universal y querida.

Con todo mi afecto, de su alumno, Alberto.

## Intervención de Javier Iturralde de Bracamonte

Intentaré hacer un breve recuerdo del profesor Jacobo Ollero, esperando aunar la opinión y sentimientos de los que hemos tenido la suerte de ser sus alumnos.

Como profesor, destacaría dos facetas, por un lado, sus amplios conocimientos, por otro, su gran capacidad para transmitírnoslos, contagiándonos su entusiasmo a lo largo de cada clase.

Lo que más nos sorprendió a muchos de nosotros fue descubrir a Jacobo como compañero y amigo en nuestra visita a Roma la pasada Semana Santa. Su continua vitalidad y entusiasmo, nos hacía descubrir una Roma mágica y diferente a través de su debilidad por recónditas iglesias, calles olvidadas, así como por las vistas desde los lugares más sorprendentes.

Estoy convencido de que si existiese una vida posterior, Jacobo estaría en estos momentos paseando por las calles de la Ciudad Eterna, que tanto amaba...



## Lectura de un poema por Valeria Camporeri

### *“Son los ríos”*

Somos el tiempo. Somos la famosa  
parábola de Heráclito el Oscuro.  
Somos el agua, no el diamante duro,  
la que se pierde, no la que reposa.

Somos el río y somos aquel griego  
que se mira en el río. Su reflejo  
cambia en el agua del cambiante espejo,  
en el cristal que cambia como el fuego.

Somos el vano río prefijado,  
rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado.

Todo nos dijo adiós, todo se aleja.  
La memoria no acuña su moneda.  
Y sin embargo hay algo que se queda  
y sin embargo hay algo que se queja.

Jorge Luis Borges  
de la colección “Los Conjurados”



