
Cuadernos de
ARTE e
ICONOGRAFÍA

[CAIFUE]

Tomo XXVII

Números 53 y 54

Primer y segundo semestre de 2018

DIRECTOR

Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos

SECRETARIO

Carlos Pérez Montoya

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA «MARQUÉS DE LOZOYA»
MADRID

DIRECTOR

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos

SECRETARIO

Carlos Pérez Montoya

CONSEJO CIENTIFICO

Leticia Azcue (Museo Nacional del Prado)
Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universidad Autónoma de Barcelona)
Jesús González de Zárate (Universidad del País Vasco)
Javier Jordán de Urríes y de la Colina (Patrimonio Nacional)
Rosa López Torrijos (Universidad de Alcalá de Henares)
Leticia Ruiz Gómez (Patrimonio Nacional)
Consuelo Maquivar (Universidad Nacional Autónoma de México)
Isabel Mateo Gómez (ex CSIC)
Javier Portús Pérez (Museo Nacional del Prado)
Elena Santiago Páez (ex Biblioteca Nacional de España)

CONSEJO DE REDACCIÓN

Carlos Pérez Montoya
Consuelo Pizarroso Corchero
Alfonso Rodríguez G. de Ceballos
Ángel Rodríguez Rebollo
Álvaro Pascual Chenel

Cubierta: *Santo Tomás de Aquino ante la Sagrada Hostia y Santo Tomás escribiendo por inspiración del Espíritu Santo la misa de Corpus Domini*. Cantoral Polifónico. Biblioteca Capitular, catedral de Toledo [Ms. Res. 23, fol. 240r^o].

**FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA “MARQUÉS DE LOZOYA”**

Alcalá, 93. 28009 MADRID

Teléfono 914 311 193 - Fax: 915 767 352 - E-mail: cai@fuesp.com - www.ficonofue.com

(ISSN: 0214-0284) (e-ISSN: 2660-6542)

Depósito Legal: M-18.993-1988

ÍNDICE

JAIME ALONSO LORENZO: La llegada del bizantinismo al románico peninsular. Los cimborrios del Duero	5
JAIME MORALEDA MORALEDA: Lo fabuloso y lo sagrado como ornato del cantoral polifónico flamenco de la catedral de Toledo	33
CRISTINA MARINAS: Los colores del cuerpo enfermo en la pintura española del siglo de oro	59
JUAN NICOLAU CASTRO: La Inmaculada de la iglesia de Santiago en Orihuela: una aportación del academicismo madrileño a la escultura valenciana ..	81
ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ: Esculturas de Juan Porcel, Juan Pascual de Mena y Vicente Rudiez en el desaparecido retablo mayor diseñado por Sabatini para los capuchinos del Prado	97
PAULA PITA GALÁN: Fray Plácido Iglesias: biografía artística del último arquitecto barroco de Galicia	143

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES	168
FICIONOFUE	169
PUBLICACIONES DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA	171

LA LLEGADA DEL BIZANTINISMO AL ROMÁNICO PENINSULAR. LOS CIMBORRIOS DEL DUERO

Jaime Alonso Lorenzo
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El arte de Bizancio, así como otras influencias principalmente orientales, se manifestaron en el románico peninsular a partir de la segunda mitad del siglo XII. En este texto pretendemos recorrer un camino que, si bien es cierto que en lo que a nuestro interés respecta ,culmina en las orillas de río Duero, tiene infinidad de senderos que seguir a través del Mediterráneo, el suroeste de Francia y la Península ibérica. Los cimborrios del Duero son la consecuencia directa del cruce de diferentes gentes y culturas a lo largo de estos caminos, pero no son el único testimonio de este contacto. Son muchos los lugares en los que se puede rastrear el origen de estas peculiares influencias y a los que es necesario acudir para profundizar en el conocimiento de las formas artísticas que cristalizaron en los cimborrios de Zamora, Salamanca, Toro y Plasencia.

Palabras clave: Duero, cimborrios, arquitectura, arte bizantino, románico, siglos XII-XIII.

Abstract

Together with some other Oriental influences, the art from Byzantium made its appearance in the Peninsular Romanesque in the second half of the 12th century. Throughout this text, we will try to examine its path and evolution alongside the banks of river Douro. Although it has countless trails to be followed through the Mediterranean Sea, southwest of France and the Iberian Peninsula, the Douro one happens to be unique chance of study. The Douro lantern towers might be the direct consequence of the crossing of different peoples and cultures along these paths, but they are nor the only proof of this contact. There are many places in which the origin of these peculiar influences might be established. Some of them require extensive research to deepen in the knowledge of the artistic figures that crystallized in the lantern towers of Zamora, Salamanca, Toro and Plasencia.

Key Words: Douro, lantern towers, architecture, Byzantine art, Romanesque, 12th-13th centuries.

A lo largo de las tierras regadas por el río Duero encontramos un testimonio único que nos habla acerca de la llegada de influencias bizantinas al arte peninsular de mediados del siglo XII. Nos referimos a los cimborrios del Duero. Este es el nombre con el que se hace referencia a los cimborrios que se elevan sobre los cruceros de la catedral de Zamora, de la catedral vieja de Salamanca, de la colegiata de Toro y de la sala capitular de la catedral vieja de Plasencia, todos ellos más o menos cercanos al curso del río Duero y construidos durante la segunda mitad del siglo XII y el XIII. Más allá de los propios cimborrios, las cúpulas de estas torres "especialmente las de Zamora, Salamanca y Plasencia" también han sido utilizadas como un argumento para relacionar estas construcciones entre sí, del mismo modo que han servido para buscar sus raíces y establecer lazos que las relacionen con otras levantadas años antes en el oeste de Francia y con el influjo del arte oriental y bizantino.

Se pueden enumerar una serie de rasgos comunes que permiten identificar las características propias del peculiar grupo artístico y arquitectónico que conforman los cimborrios del Duero. En primer lugar, respecto a su cronología, cabe señalar que los cuatro ejemplos que vamos a tratar fueron realizados en el marco de la conquista de la Península ibérica por los cristianos, a partir de la segunda mitad del siglo XII y hasta la segunda mitad del siglo XIII, cuando se acomete la construcción del más tardío de todos ellos, el de Plasencia.

En cuanto a la descripción de los cimborrios, conviene destacar y mantener como obra de referencia para este trabajo la misión documental llevada a cabo por Manuel Gómez Moreno en los *Catálogos Monumentales* de las provincias de Zamora y Salamanca¹, así como la obra de José Ramón Mélida sobre la provincia cacereña². Sin profundizar excesivamente en la descripción formal de los cimborrios, diremos que se elevan con forma octogonal sobre los cruceros de planta cuadrada de sus respectivos templos, flanqueados cada uno de ellos por cuatro torrecillas cilíndricas sobre cada uno de los vértices del cuadrado del crucero que se adosan al cuerpo del cimborrio. Tres de estos cimborrios –la excepción en este caso viene determinada por la obra toresana–, cuentan también con cuatro falsas *lucarnes*³, rematadas con un frontón triangular decorativo, situadas en cada una de las caras del cuadrado que delimitan las torrecillas circulares. Los de Salamanca y Toro (figs. 1 y 2) constan de dos cuerpos, mientras que los de Zamora y Plasencia (figs. 3 y 4) están compuestos por uno solo. En cualquier caso, tanto el cimborrio como las torrecillas circulares de todos ellos están repletos de estrechos vanos arqueados. La luz que entra en el crucero a través de estos vanos genera en el interior una ilusión óptica a través de la que el cimborrio se desvanece en la claridad y la cúpula del crucero parece



1. *Cimborrio*. Segunda mitad del siglo XII. Catedral vieja de Salamanca. Imagen tomada de Wikimedia Commons.



2. *Cimborrio*. Hacia 1160 – 1200. Colegiata de Toro. Imagen tomada de Wikimedia Commons.



3. *Vista exterior del cimborrio*. Hacia 1174. Catedral de Zamora. Imagen tomada de Wikimedia.



4. *Vista exterior de la torre de la sala capitular.* Hacia 1250. Catedral vieja de Plasencia. Imagen tomada de Wikimedia Commons.



5. *Vista interior de la torre de la sala capitular.* Hacia 1250. Catedral vieja de Plasencia. Imagen tomada de Wikimedia Commons.

suspenderse en el aire. Este efecto no se hace visible de igual manera en la torre de Plasencia, donde la entrada de luz se limita ha quedado limitada al cegarse algunos de los vanos. El interior de la sala capitular de Plasencia (fig. 5) se desmarca de los demás ejemplos también por la forma en la que se ejecuta la transición del cuerpo cuadrado del crucero al prisma octogonal del cimborrio. En este caso se consigue ochavando la planta cuadrada con cuatro trompas, mientras que en Zamora, Toro y Salamanca esta transición se realiza a través de pechinas.

Por último, es característica de estas torres la peculiar plementería que recubre sus cúpulas y que las dota de un cierto aspecto orientalista. Están recubiertas de unas lajas de piedra que dan un aspecto exterior escamado, similar a una cota de maya. La colegiata de Toro es, de nuevo, una excepción en este sentido, ya que el recubrimiento de la cúpula es más sencillo, siendo únicamente de teja. Las cúpulas de Zamora, Salamanca y Plasencia, por su parte, están además recorridas al exterior por una decoración de filas de bolas que descienden desde el vértice de la cúpula hasta el propio cimborrio. Lejos de ser un elemento intrínseco del cimborrio, este tipo de plementería constituye también un rasgo común propio del grupo de los cimborrios del Duero y nos va a permitir estudiar el origen de estas llamativas soluciones arquitectónicas y su llegada al románico peninsular.

Es innegable, y como tal ha sido atribuida tradicionalmente por la historiografía, la influencia bizantina y oriental sobre estos cimborrios y cúpulas del entorno del Duero. Cabe destacar en este sentido el trabajo realizado a comienzos del siglo XX por Vicente Lampérez y Romea⁴, cuya obra ha servido como punto de referencia para muchos estudios y trabajos llevados a cabo a lo largo del siglo pasado. Apoyándonos en estos cuatro ejemplos de la arquitectura tardorrománica peninsular, en este trabajo nos hemos propuesto explorar las diferentes formas y caminos que pudieron recorrer las influencias arquitectónicas bizantinas antes de plasmarse en los cimborrios de Zamora, Toro, Salamanca y Plasencia a partir de la segunda mitad del siglo XII.

LA HUELLA BIZANTINA EN EL OESTE DE FRANCIA

Es necesario recordar que el románico español está estrechamente vinculado al francés, del que se presenta como heredero más bien directo. De hecho, la denominación más común de este arte es la de "románico jacobeo", desechando la diferenciación por razones fronterizas y optando por la referencia a un estilo artístico que se desarrolló en el entorno del Camino de Santiago. Por otro lado, no podemos obviar el hecho de que los cimborrios sobre los que estamos tratando fueron construidos durante los años finales del románico y que, por tanto, los cánones artísticos estaban comenzando a diluirse en diferentes variantes arquitectónicas que, en ocasiones, comenzaban a incorporar incipientes formas góticas. En Francia, en concreto, el románico se vio contaminado por diversas

alternativas estilísticas y escuelas locales, entre las que se encontraban ciertos aires bizantinos que habían llegado al país y que se ponen de manifiesto a partir de los primeros años del siglo XII, con especial intensidad en el suroeste del país, en las regiones de Poitou-Charentes y Aquitania.

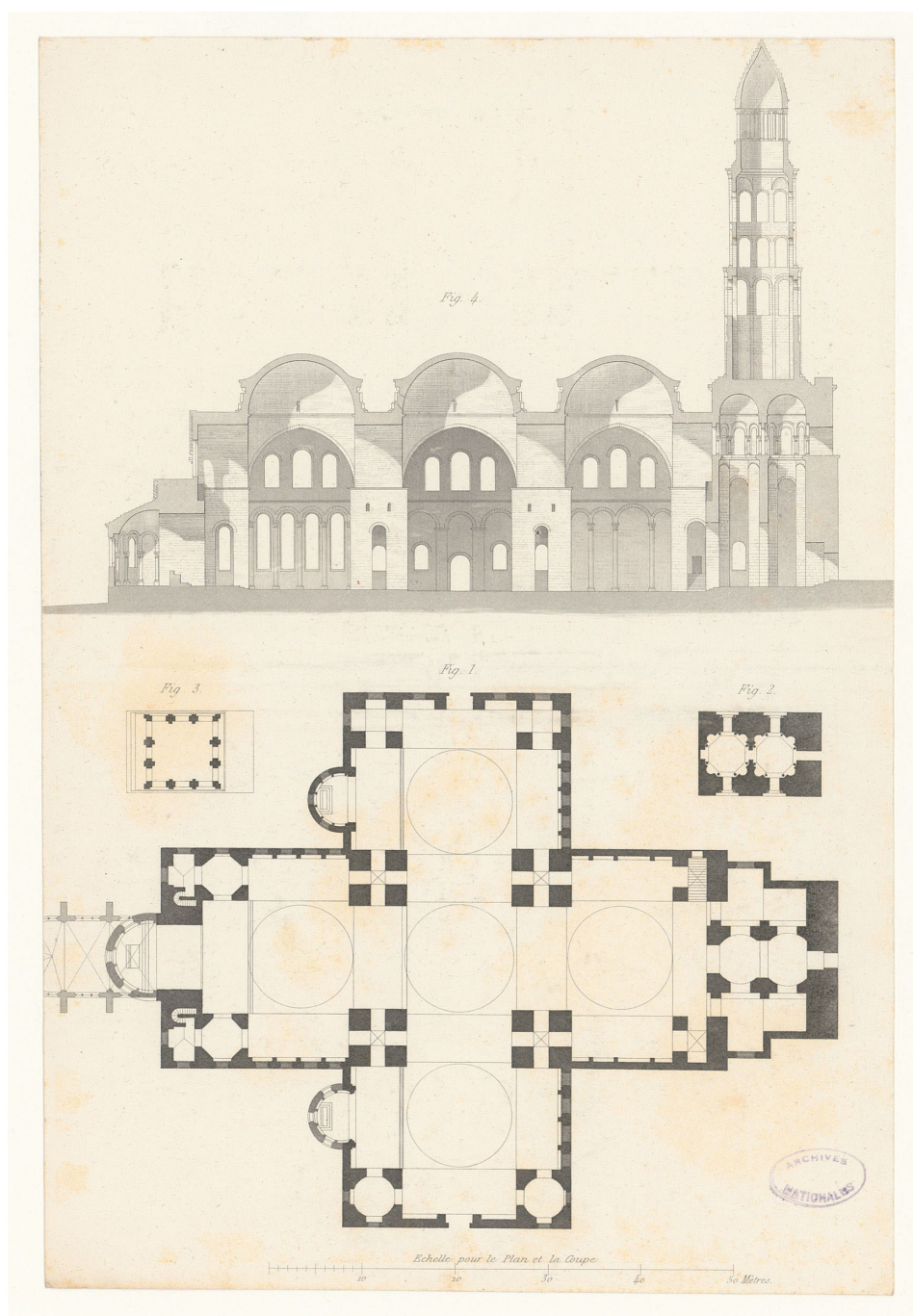
El contacto del territorio francés con Oriente Próximo y el Imperio Bizantino ha sido prácticamente una constante a lo largo de toda la historia. En lo que al siglo XII se refiere, debemos considerar la especial importancia que tuvieron las Cruzadas como motivo tanto de enfrentamiento como de acercamiento entre ambos territorios. Las campañas militares emprendidas entre los siglos XI y XII desde Occidente hacia Tierra Santa, con frecuencia capitaneadas por el reino de Francia, implicaron la necesidad de reuniones entre monarcas franceses y emperadores bizantinos. Estas relaciones quedan bien ilustradas a través de enlaces matrimoniales que tuvieron lugar entre ambas ramas dinásticas y que, por ejemplo, condujeron a la coronación de princesas francesas como emperatrices de Bizancio. Fue el caso de Agnés de Francia, casada con Alejo II Comneno en 1180 y con Andrónico I en 1183. Tras la caída de Constantinopla en 1204 la emperatriz regresó a su país después de haber pasado la práctica totalidad de su vida en la corte bizantina, donde había seguido un modo de vida eminentemente oriental y donde había conocido en primera persona el arte, la cultura y las conductas sociales propias de oriente y de la corte bizantina⁵. Más allá de las relaciones diplomáticas, comerciales o matrimoniales, no es descabellado deducir que de este contacto y de la constante presencia de franceses en Oriente y viceversa, se diera un intenso intercambio cultural y artístico entre ambos territorios.

El románico en Francia presentó muy diversas escuelas locales, cada una de ellas caracterizada por la utilización de diferentes materiales y distintas soluciones arquitectónicas. Podemos considerar que el orientalismo arraigó con mayor intensidad en Aquitania y las zonas adyacentes al Loira y el Mediterráneo. Los grandes ríos que atraviesan el centro y sur de Francia hicieron a esta zona relativamente permeable a las ideas y al comercio llegado hasta la costa mediterránea desde Oriente. Tampoco los Pirineos fueron un impedimento para que los contactos e intercambios culturales entre Francia y España tuviesen lugar, especialmente motivados por la peregrinación a Santiago de Compostela. Es importante señalar que el Camino de Santiago no ejerció únicamente como un flujo unidireccional tanto de gentes como de influencias artísticas, sino que el retorno de los peregrinos una vez completada la peregrinación debió de ser también muy notable. Igual que numerosos talleres y maestros franceses dejaron su huella en obras españolas, no es difícil encontrar piezas artísticas en Francia a las que se pueda atribuir, cuanto menos, una clara influencia de maestros o talleres peninsulares. Conant, a partir de los estudios realizados por Émile Mâle, advierte percibir una "verdadera marea de influencia de la España musulmana que remontaba la ruta de peregrinación hacia Francia"⁶.

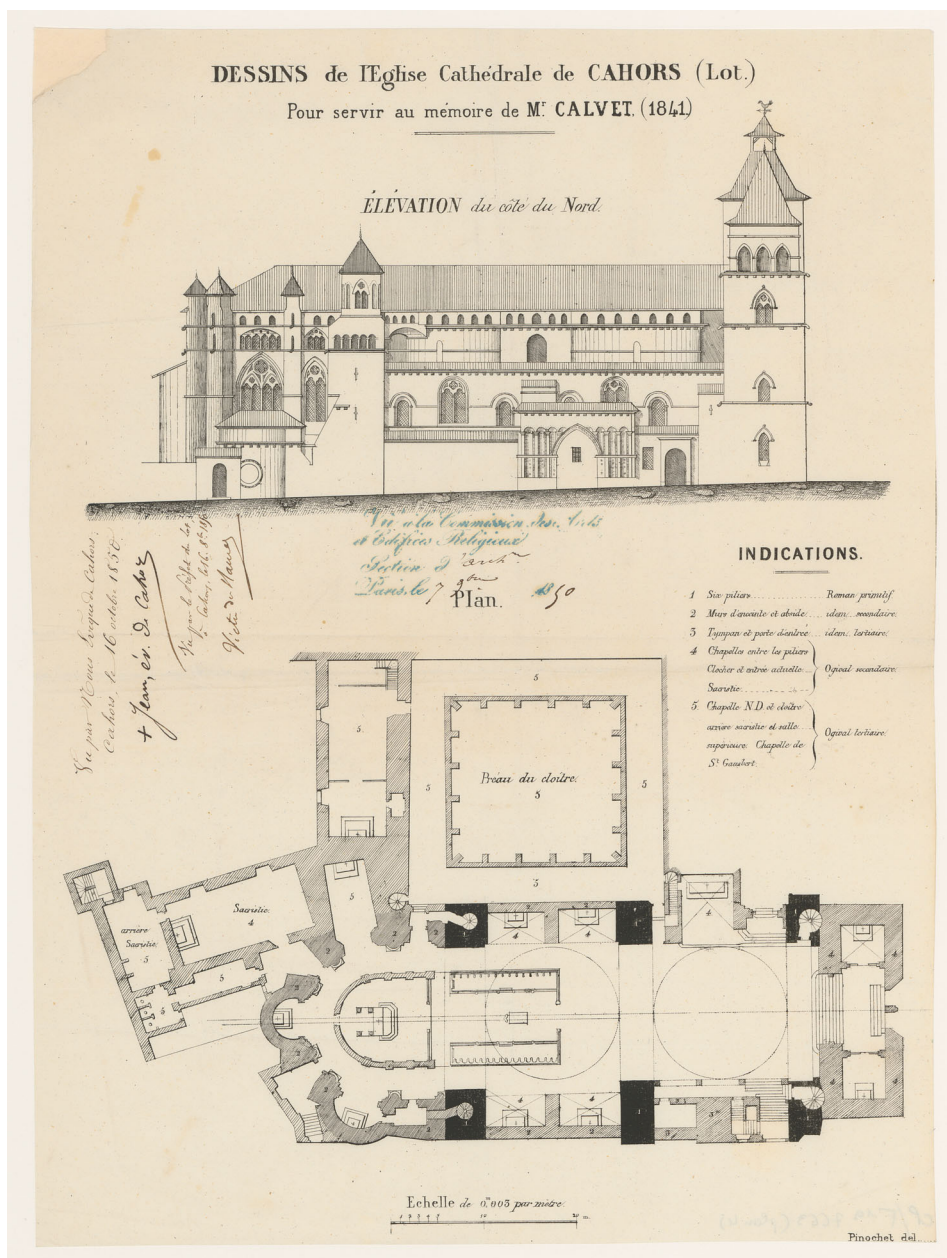
Muchas de las ciudades y regiones de las que vamos a hablar a continuación fueron importantes centros económicos, sociales y culturales dentro de las cuatro principales vías de peregrinación a Santiago. La ciudad de Poitiers, por ejemplo, era una de las más importantes dentro de la vía turonense, que comunicaba París con la capital compostelana. Por su parte, Périgueux, en la vía lemovicense, y Cahors, dentro del itinerario podense, fueron importantes núcleos urbanos y religiosos en la peregrinación hacia Compostela. Dejando a un lado los emplazamientos concretos, debemos considerar que las cuatro grandes vías de peregrinación que penetran en la Península, bien por Somport o bien por Roncesvalles, atravesaban las regiones del sur y el oeste de Francia, las que, por razones obvias, muestran una mayor interacción con el románico del sur de los Pirineos. Así, rasgos estructurales y decorativos que otorgaban a la arquitectura un aire oriental, tales como la solución escamada de la plementería o la abundante presencia de cúpulas, penetraron en el románico peninsular a través de estas mismas vías.

Durante la primera mitad del siglo XII comienza a ser habitual la utilización de cúpulas para cubrir naves de gran anchura, especialmente a la región de Aquitania. Estas van a ser el gran foco irradiador de esta solución arquitectónica, propiamente bizantina y de la que los cimborrios de Zamora, Toro, Salamanca y Plasencia van a ser su máxima expresión en la Península Ibérica. Como decimos, la incorporación de cúpulas en la arquitectura francesa tiene su punto de arranque en Aquitania, aunque no tardarían en extenderse más allá de Périgueux y su entorno. Conant señala que de las bóvedas de cañón realizadas según los modelos poitevinos previos, tan solo se han conservado una de cada tres, mientras que de las setenta y siete iglesias que se tenía constancia que habían sido cupuladas según el modelo aquitano, setenta conservaban aún sus cúpulas originales del siglo XII⁷. Pese a que es muy probable que este dato haya variado desde su publicación en 1991, lo cierto es que ayuda a justificar la rápida difusión y adopción de esta solución arquitectónica en detrimento de las bóvedas de cañón empleadas con anterioridad.

Podemos mencionar varios casos de templos aquitanos en los que se optó por cubrir los edificios con cúpulas en lugar de las habituales bóvedas previas. Una de las obras más destacadas es la catedral de *Saint-Front* de Périgueux (fig. 6), construida a partir de la segunda década del siglo XII. Su planta de cruz griega, ampliada con un pórtico a los pies, está cubierta en cada uno de sus brazos y en el centro por una cúpula escamada. La planta de *Saint-Front* sigue de cerca el ejemplo de la iglesia bizantina de San Marcos de Venecia, con la que tradicionalmente ha sido vinculada, así como la ya desaparecida iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla, cuna del bizantinismo. Sin embargo, *Saint-Front* no fue un caso único en el uso de cúpulas de esta manera. En la iglesia de *Saint-Étienne-de-la-Cité* (ca. 1100-1150), o la catedral de la vecina Cahors (fig. 7), también consagrada a



6. *Plan de Saint-Front de Périgueux*. Hacia 1110. Périgueux, Francia. Imagen tomada de los Archives Nationales de Francia.



7. Planta y alzado de la catedral de Cahors. Hacia 1110 – 1120. Cahors, Francia. Imagen tomada de los Archivos Nacionales de Francia.

San Esteban, sin terminar, en el año 1119, se optó por emplear grandes cúpulas en lugar de bóvedas para cubrir sus plantas basilicales de una única nave, que permitían a los templos alcanzar una amplitud excepcional.

De una forma más discreta, la presencia de cúpulas escamadas se difundió por ciudades no muy lejanas. Así se emplearon en la iglesia de *Saint-Pierre*, catedral de Angulema, comenzada cerca del año 1105. El cuerpo de la iglesia está cubierto por tres cúpulas, pero ninguna de ellas se trasdosa al exterior. Sí lo hace, en cambio, la enorme cúpula que se eleva sobre el crucero, coronada por una linterna muy similar a las que coronan las de *Saint-Front*. Aunque no podamos garantizar que el aspecto que estos templos presentan actualmente responda con fidelidad a su imagen original⁸, desde luego nos permiten aproximarnos al estudio de la utilización de la cúpula como una solución arquitectónica recurrente en el suroeste de Francia desde la primera mitad de siglo XII, al mismo tiempo que arrojan cierta luz sobre el origen de la plementería escamada tan peculiar que se va a ver repetida en Zamora, Salamanca y Plasencia.

También en la región de Poitou-Charantes, en la ciudad de Poitiers, encontramos, hoy en ruinas, un ejemplo de cimborrio que precede a los del Duero. En la iglesia de *Saint-Jean de Montierneuf* (fig. 8), en Poitiers, se conservan los restos uno de los frentes del cimborrio cuadrangular que en la primera mitad del siglo XII se alzó sobre el crucero del templo flanqueado por cuatro características torrecillas circulares adosadas a sus esquinas "de las cuales en la actualidad tan solo se conservan dos", coronadas por un chapitel cónico que más adelante habrían de repetirse en los cimborrios peninsulares. En la misma ciudad podemos mencionar también la iglesia de *Notre-Dame*, comenzada en el segundo cuarto del siglo XII y donde se optó por la utilización de un estilo de fachada que responde a los esquemas propios del románico poitevino y que podemos ver repetido en otras iglesias de la región como *Saint-Jouin* de Marnes o en la ya mencionada catedral de Angulema, en el cual se incorporan chapiteles cónicos cubiertos con esa plementería escamada tan característica. La llamativa abundancia de grandes cúpulas, así como de la decoración escamada de las cúpulas, dota a estos templos de una singularidad y cierto aire orientalista y bizantino que años más tarde habrá de reproducirse en los cimborrios del Duero.

Otro centro de singular importancia cultural y religiosa en el centro de la Francia medieval fue la ciudad de Limoges, capital en la vía lemovicense del Camino de Santiago. No muy lejos de esta ciudad se encuentran la colegiata de *Saint-Léonard*, en la localidad de *Saint-Léonard-de-Noblat*, y la iglesia abacial de *Saint-Pierre* de Uzerche, ambas fechadas en el siglo XI. La torre de la primera (fig. 9) y el campanario de la segunda, entre otros ejemplos, dan buena muestra de la utilización de esas falsas *lucarnes* en el cimborrio como motivo decorativo que más adelante van a ser también reproducidos en los frontones de las obras españolas.



8. Iglesia de *Saint-Jean-de-Montierneuf*. Primera mitad del siglo XII. Poitiers, Francia. Imagen tomada de Flickr.

Ninguna de estas peculiaridades hasta ahora mencionadas del románico del suroeste francés es exclusiva de los ejemplos citados. Podemos encontrar escamas cubriendo torres y pináculos en Gensac-la-Pallue (Charente) o en Fenioux (Charente-Maritime). Del mismo modo, tampoco es complicado localizar cuatro torrecillas o gabletes que acompañen a estas cúpulas desde el tambor. Valga mencionar la fachada de la iglesia abacial de *Saint-Étienne* (fig. 10), en la llamada "Abadía de los Hombres" (*Abbaye aux Hommes*) de Caen. En las torres de esta fachada -ignorando los pináculos especialmente altos y apuntados añadidos en el siglo XIII que la dotan de una decidida apariencia gótica- se combinan las torrecillas de esquina y los frontones triangulares en cada uno de los cuatro frentes del cimborrio. Este mismo esquema se va a ver repetido en las torres de otros templos de Caen durante los siglos siguientes y, pese a que ni esta ciudad ni esta región tienen una relación tan intensa con España como cabe esperar del suroeste francés, este es el mismo esquema que se va a repetir en los cimborrios del Duero durante los últimos años de nuestro románico.



9. Torre de la colegiata de Saint-Léonard-de-Noblat. Siglo XI. Saint-Léonard-de-Noblat, Francia. Imagen tomada de Wikimedia Commons.



10. Vista desde el claustro de la Abbaye aux Hommes de las torres de la fachada occidental de la iglesia Saint-Étienne. Siglo XI. Caen, Francia. Imagen tomada de Wikimedia Commons.

LA LLEGADA DE INFLUENCIAS BIZANTINAS A LA PENÍNSULA IBÉRICA

El arte bizantino, y orientalista en general, encontró diferentes vías por las que penetrar en la Península ibérica, si bien es cierto que las consecuencias de algunas de ellas resultan más evidentes que otras. Debemos subrayar el contexto histórico en el que se enmarca la construcción de los cimborrios del Duero. Se trata de un momento en el que los reinos peninsulares estaban viviendo su particular cruzada santa frente a los musulmanes por el avance hacia el sur en la conquista de los territorios peninsulares. Por lo general, los reinos cristianos de la Península no tuvieron una participación tan activa en las cruzadas a Tierra Santa como hemos visto en Francia. Sin embargo, el arte románico español mantuvo un obligado contacto, mucho más directo, con la cultura oriental a través del contacto, ya fuera mediante la convivencia o el enfrentamiento, del arte cristiano con las culturas islámica y judía.

Atendiendo a la interpretación de Vicente Lampérez y Romea, la llegada del bizantinismo a la península podría clasificarse en tres grandes etapas: la primera habría tenido lugar durante la época visigoda, entre el siglo VI y comienzos del siglo VIII; la segunda oleada del bizantinismo se habría producido entre los siglos IX y X, a la que ha denominado época "latino bizantina"; y en último lugar tendríamos los años del románico, entre los siglos X y XII⁹. Sin querer detenernos en exceso en estas explicaciones, podemos resumir que durante los años de ocupación de los visigodos, estos compartieron el territorio peninsular con el Imperio Bizantino, que se había asentado y controlaba el territorio de la parte más meridional de la Península. Durante el gobierno del emperador Justiniano I (527-265), Bizancio conoció sus años de mayor esplendor tanto territorial como cultural, controlando el sur peninsular durante la segunda mitad del siglo VI y hasta comienzos del siglo VII. Muestra de la espectacularidad de la cultura bizantina de estos años, huelga citar la construcción de Santa Sofía obra culmen de la arquitectura bizantina y de la arquitectura cupulada. Cabe esperar que de esta magna obra llegasen noticias pronto a tierras ibéricas, así como gentes que la hubiesen conocido de primera mano. Esto no haría sino despertar el interés de las personas que aquí habitaban sobre un templo que presuntamente superaba al mismo Templo de Salomón.

Por otro lado, en lo que se refiere a los años del románico, el reflejo más evidente de la influencia bizantina en la arquitectura peninsular se muestra en el empleo de cúpulas semiesféricas construidas sobre plantas cuadradas, siguiendo la adopción ya experimentada por el románico francés de estas formas. Sorprende, sin embargo, que en la Península no encontremos ningún ejemplo de planta propiamente bizantina como sí hemos visto, por ejemplo, en *Saint-Front* de Périgueux, sino que las plantas de los templos españoles responde a planes basilicales en los que se han incorporado estas cúpulas, generalmente sobre el crucero. Más allá de la llegada de soluciones bizantinas a través del románico francés o de la tímida participación de los reinos peninsulares en las cruzadas a Tierra Santa, conviene no olvidar el contacto directo que la Península tuvo con Oriente a través de las rutas comerciales que atravesaban el Mediterráneo. La Península ibérica fue durante estos siglos un enclave de primer orden para el comercio bizantino, que abarcaba la totalidad del Mediterráneo. Los comerciantes llegados de Oriente Próximo buscaban rutas alternativas al estrecho de Gibraltar, demasiado larga y con el riesgo añadido de la piratería, por las que llegar a los mares del norte y extender sus redes comerciales por las costas del norte de Francia.

De los itinerarios que alcanzaron nuestro país, encontramos dos con especial protagonismo. El primero de ellos llegaba a la costa mediterránea francesa a través de puertos italianos del norte como Pisa o Génova, y desde el sur de Francia alcanzaban la cuenca del río Garona para proseguir su navegación, ahora fluvial, hasta el Cantábrico y los mares del norte. Como alternativa a

esta, se exploró la opción de remontar el Ebro desde su desembocadura para alcanzar, después de un breve trayecto por tierra, los puertos peninsulares de la costa cantábrica. No solo el norte de Europa se mostraba como un destino atractivo para las gentes orientales, también Castilla y el Camino de Santiago presentaban gran movimiento de gentes y un potencial comercial que pudo atraer el interés de los comerciantes bizantinos, que vieron en remontar el Ebro una forma relativamente sencilla de comunicación con el curso del río Duero y, con ello, llegar a la zona más occidental de Castilla. De este modo, también en España podemos encontrar cierta base artística asentada por artistas y gentes orientales sobre las que van a apoyarse algunas soluciones del último románico peninsular.

Llegados a este punto, considero que es fundamental mencionar la existencia de cierta polémica sobre el uso temprano de cúpulas en la arquitectura románica española. Generalmente se ha desechado la idea de que pudiera haber en España -concretamente en la antigua iglesia del monasterio de Santo Domingo de Silos- una cúpula escamada similar a las vistas en el Duero y en el suroeste francés que precediese a estas últimas. Esta teoría, sin embargo, ha sido sustentada sobre las noticias que el sabio benedictino Don Férotin dejó en su *Historie de l'Abbaye de Silos*¹⁰, en la que interpreta que la antigua iglesia del monasterio de Silos, construida entre 1041 y 1073 en el lugar que ahora ocupa la diseñada por Ventura Rodríguez, debió de estar cubierta por tres cúpulas, una de las cuales sería similar a la de la catedral vieja de Salamanca¹¹. Estudios monográficos sobre esta antigua iglesia como el llevado a cabo por Whitehill y, en especial, Isidro Bango Torviso, en cambio, nos advierten de que esta información recogida por Férotin se debe a una interpretación errónea de la descripción que el abad Gerónimo de Nebreda hizo en el siglo XVI de la iglesia silense¹². La interpretación de Férotin cobró especial relevancia después de que Lampérez y Romea la tomase por buena, otorgándole difusión y solidez al hacerse eco de ella desde su autoridad como teórico de la arquitectura medieval española.

A pesar de la consistencia contrastada y la importancia capital de publicaciones como la de Bango Torviso, no me gustaría que pasara desapercibida una peculiaridad que se puede observar a este respecto en el propio claustro del monasterio de Silos. En uno de los machones del claustro se representa la escena de la duda de Santo Tomás, que aparece enmarcada en una arquitectura en cuyas esquinas superiores podemos ver unas torres que presentan esa plementería escamada tan característica. Si realmente, como se tiene aceptado, nunca existió una cúpula similar a la de la catedral vieja de Salamanca en la iglesia de Silos, ¿por qué el escultor optó por representar una solución arquitectónica tan peculiar justamente en el claustro de este monasterio? Según Lampérez y Romea, la cúpula de Silos podría deberse a la intervención del obispo Jerónimo de Périgueux, fundador de la catedral Vieja de Salamanca y quien antes de ser obispo en Salamanca lo había sido en la diócesis valenciana. En el año 1102 el obispo habría acompañado a Burgos el cadáver del Cid¹³, muerto tres años antes,



11. *Fachada meridional del monasterio de Santa María la Real de Irache. Siglo XII. Irache, Navarra. Imagen tomada de Wikimedia Commons.*

de quien había sido capellán al mismo tiempo que obispo de Valencia. Siguiendo siempre los argumentos propuestos por Lampérez y Romea, habría sido durante este trayecto cuando Jerónimo habría quedado impresionado por la iglesia de Silos, la cual presumiblemente habría tratado de reproducir en la catedral que posteriormente ordenó construir en Salamanca¹⁴. Pese a que esta sea una cuestión a priori cerrada y esté consolidada la idea de que en Silos no existió una cúpula de estas características, ni tampoco tres cúpulas cubriendo la iglesia como también defendió Férotin, no deja de llamar la atención la presencia de este pequeño detalle en la escultura del claustro.

Por otro lado, lo cierto es que el principal punto de encuentro entre las rutas comerciales que remontaban el Ebro desde el Mediterráneo¹⁵ y las gentes llegadas de Francia a través del Camino de Santiago se daría en el entorno del Reino de Navarra. Aquí encontramos también edificios que en los que se puede ver una fácil relación con los cimborrios del Duero y la influencia de la arquitectura bizantina. Destaca entre ellos el Monasterio de Santa María la Real de Irache, lugar de paso del Camino de Santiago y cuya iglesia está fechada en el siglo XII. Sobre el crucero de la iglesia se levanta una cúpula a cuyo tambor están adosadas cuatro pequeñas torres circulares rematadas con una peculiar cubierta cónica (fig. 11). Desde el interior se puede apreciar cómo la transición de la planta cuadrada del crucero al octógono del cimborrio se hace a través de trompas.



12. Torre de la iglesia de la Martorana. Hacia 1150. Palermo, Italia. Imagen tomada de Wikimedia Commons.

La estructura y composición del cimborrio irachense repite modelos vistos en Francia, así como un planteamiento común a los de Zamora, Toro, Salamanca y Plasencia¹⁶. Gómez-Moreno, por su parte, equipara el cimborrio de Irache con las torres normandas de Amalfi y Palermo¹⁷.

El papel desempeñado por Sicilia resultó determinante como punto de contacto, intercambio y difusión del arte bizantino en occidente. En esta isla también se pueden encontrar importantes ejemplos arquitectónicos en los que la tradición bizantina hace acto de presencia con especial intensidad. Tal y como destaca la profesora Rodríguez López, “la evidencia más clara de la supremacía e importancia del arte bizantino en Europa, durante el siglo XII, es el hecho de que los normandos [...] llamasen a artistas griegos para adornar las grandiosas edificaciones de su joven Imperio Sículo”¹⁸. Evidentemente, la arquitectura no es el único aspecto en el que la cultura bizantina arraigó en la isla, sino que esta se manifiesta en muy diferentes campos artísticos y culturales. Así, en Sicilia se generó una identidad cultural única que, en lo referido al arte medieval, se plasma en el llamado estilo sículo-normando¹⁹.

La iglesia de La Martorana, como popularmente se conoce al templo de *Santa Maria dell’Almmiraglio* de Palermo, es uno de los monumentos sículo-normandos más destacados de Sicilia, aunque no es desde luego un caso aislado. Debemos destacar también las catedrales de Monreale y Cefalú o la Capilla



13. *Cúpula del mihrab de la Gran Mezquita de Kairuán*. Siglos VII–IX. Kairuán, Túnez. Imagen tomada de Flickr.

Palatina de Palermo, testimonios únicos de la riqueza de los mosaicos bizantinos. Construida a mediados del siglo XII, en fechas realmente cercanas a los cimborrios de Zamora y Salamanca, por Jorge de Antioquía, almirante y primer ministro de Roger II, la iglesia de La Martorana consta de una torre de planta cuadrada cuyo cuerpo superior tiene adosadas en las esquinas cuatro torrecillas cilíndricas perforadas por vanos, así como lo está el resto de la torre (fig. 12). Esta misma estructura, repetida en los cimborrios del Duero, sirvió también como modelo en el siglo XIX para la propia catedral de Palermo, adaptada en este caso a una estética neogótica.

CIRCUNSTANCIAS CONSTRUCTIVAS DE LOS CIMBORRIOS DEL DUERO

Analizando las vicisitudes y circunstancias particulares en las que se llevaron a término cada uno de los edificios que albergan los llamados cimborrios del Duero, podremos comprender mejor a través de que canales llegaron a estos lugares concretos las influencias artísticas que se vienen analizando en las páginas anteriores.

En primer lugar, se debe mencionar a un personaje que resulta clave en el desarrollo de estos cimborrios: Jerónimo de Périgueux. Este hombre, nacido cerca del año 1060, habría llegado a la Península a finales del siglo XI, como su nombre



14. *Puerta del Obispo*, en el brazo sur del transepto de la catedral de Zamora. Hacia 1151–1174. Imagen tomada de Wikimedia Commons.

indica, procedente del Perigord, en Francia, para participar en la Reconquista. Durante su estancia en la Península ocupó los cargos de capellán del Cid, obispo de Valencia y Salamanca y administrador de las diócesis de Ávila y Zamora²⁰. En 1102, cuando la ciudad del Turia fue reconquistada por los musulmanes, Jerónimo fue llamado por el arzobispo de Toledo, Bernardo de Sedirac, para trasladarlo a la sede episcopal de Salamanca, vacante desde el siglo X y donde se le asignó también la administración de las diócesis de Zamora y Ávila²¹. Hay que tener en consideración, sin embargo, que Jerónimo habría llegado a Valencia algunos años antes de que las iglesias francesas se hubiesen comenzado a construir; recordemos que la más temprana es *Saint-Étienne-de-la-Cité*, comenzada cerca del año 1100²².

Sin embargo, según la documentación encontrada en la catedral de Santa María de la Sede de Salamanca, popularmente llamada la catedral Vieja, la construcción de ésta se habría comenzado en la segunda mitad del siglo XII, más de treinta años después de la muerte de la muerte de Jerónimo de Périgueux en 1120. La referencia más antigua que se tiene de las obras del edificio es una donación realizada por un tal Micael Dominiquiz de “CC^{tos} morabetinos ad illo labore sce Marie”²³ siendo ya obispo de la catedral Berengario (1135-1151). Poco después, en 1152, Alfonso VII excusó del pago de tributos a la treintena de hombres que estaban trabajando en esta fábrica hasta que hubiese concluido²⁴, haciendo evidente que las obras estaban en curso.



15. Puerta norte de la colegiata de Santa María de Toro. Hacia 1160 – 1240. Imagen tomada de Wikimedia Commons.

Para la construcción del cimborrio de Zamora, de quien George E. Street destacó su excelencia calificándolo de una de las obras más excelsas de la arquitectura medieval española²⁵, se estipulan unas fechas similares a las de la obra salmantina, si bien la zamorana es algo anterior. En la catedral de Zamora se conserva una lápida del siglo XII, ubicada actualmente en el interior de la iglesia, donde se recogen datos alusivos a su construcción. En ella se afirma que la obra se completó en veintitrés años y en tiempos del obispo Esteban (1149–1174), así como que fue el propio obispo quien la consagró en 1174²⁶. Si bien es cierto que la consagración del templo no implica que estuvieran terminadas sus obras, sí lo debería haber estado su cabecera y, en buena lógica, también construido el cimborrio. Según la cronología que aporta dicha placa, estuviesen las obras de la catedral finalizadas en el momento de su consagración o no, su construcción debería haber comenzado en el año 1151 y el cimborrio debería haber sido construido cerca de 1174.

En la catedral de Zamora tiene un especial interés su bóveda gallonada de innegable apariencia islámica. Es inevitable establecer una relación visual entre la cúpula zamorana y la cúpula del mihrab de la Gran Mezquita de Kairuán (fig. 13) de Túnez, tal y como hiciera en su momento Elie Lambert²⁷, cuyo aspecto se debe a diversas reconstrucciones y modificaciones hechas entre finales del siglo VII, momento de la fundación de la mezquita, y el siglo IX. Desde luego, a esta cabría sumar diferentes influencias que se pueden ver reflejadas en los gallones

de la cúpula, como San Sergio y la Theotocos de Constantinopla en el monasterio de Xora, o analogías más cercanas como el ábside principal de Moreruela o el de la colegiata de Arbas²⁸. El tambor y la cúpula no son los únicos elementos del templo zamorano que responde a un marcado acento islámico. En la llamada Portada del Obispo (fig. 14), la entrada del brazo sur del transepto, se alza un arco polilobulado en sus cuatro arquivoltas cuya única decoración viene dada por la propia forma arquitectónica. También en la portada sur de la colegiata de Toro podemos ver un arco similar, con una fuerte impronta islamizante, con cuatro arquivoltas, pero en el que únicamente la interior es polilobulada, mientras que las demás sí incorporan decoración escultórica.

La colegiata de Santa María de Toro, por su parte, fue concebida como la iglesia mayor del municipio, lo que suponía que tuviese también un significado destacado dentro de la diócesis de Zamora, de la que había pasado a formar parte cuando ésta fue restablecida como independiente tras la muerte del obispo Jerónimo de Périgueux en 1120. Pese a la más que probable previa intención de edificar un templo bajo la advocación de Santa María, la obra no pudo ponerse en marcha a mediados del siglo XII como sí lo habían hecho en Salamanca y Zamora, en parte debido a la inestabilidad propia de los primeros años de vida de la diócesis. Habría que esperar hasta la década de 1160, si no más tarde²⁹, ya en tiempos del reinado de Fernando II de León, para que se acometiera la construcción de esta nueva colegiata impulsada por el crecimiento que había experimentado la ciudad de Toro a consecuencia de la separación de los reinos de Castilla y de León. La duración de las obras –seguramente centradas en la construcción del pórtico occidental, que es la parte del templo que muestra un goticismo incipiente más pronunciado– pudo alargarse hasta mediados del siglo siguiente, estando documentadas donaciones de casas para esta fábrica hasta 1240³⁰. A pesar de la larga duración de las obras en Toro, es posible que el cimborrio toresano hubiese quedado incompleto en los mismos días de su construcción, tal y como defiende Menéndez Pidal, al apreciar que la obra del cimborrio está "perfectamente enrasada a la altura que ahora aparece la parte existente del monumento [...] pues, de otro modo, cualquier falta en él [...] hubiera sido siempre parcial y no totalmente enrasada"³¹.

Plasencia es la localidad más meridional en la que podemos encontrar uno de estos cimborrios y, por lo tanto, es la plaza que más tardíamente fue reconquistada respecto a las zonas de Zamora o Salamanca³². No fue hasta el siglo XIII cuando se acometió la construcción de la catedral, ya habiendo sido asegurada la región y la ciudad amurallada. Quizás por la diferencia cronológica o por la mayor distancia que guarda la ciudad respecto al curso del río Duero, algunos estudiosos, como es el caso de Torres Balbás, no consideraron el cimborrio de su sala capitular dentro del grupo de los cimborrios del Duero, que

queda limitado a los de Salamanca, Zamora y Toro. La construcción de la catedral de Plasencia se presume finalizada cerca de 1270, casi un siglo después de que lo hubieran hecho los edificios que albergan el resto de los cimborrios del Duero. Este desfase cronológico ha llevado a considerar el cimborrio placentino un singular epítome de este fenómeno arquitectónico³³. La torre del Melón –como coloquialmente se conoce al cimborrio y la cúpula de la sala capitular de Plasencia– guarda una especial similitud con la Torre del Gallo salmantina. Esta semejanza puede venir determinada por la participación en la construcción de la catedral del maestro cantero Gil de Cuéllar³⁴, quien podría haber tenido contacto e incluso haberse formado en el taller de Petrus Petri, maestro cantero que está documentado trabajando en las obras de la catedral vieja de Salamanca³⁵, donde podría haber tomado las referencias que más adelante pondría en práctica en el último de los cimborrios del Duero que se construyó.

CONCLUSIONES

El arte románico español, como la práctica totalidad de los estilos artísticos que se han desarrollado a lo largo de la historia, no ha sido en ningún caso un fenómeno aislado e indiferente a influencias artísticas externas. En primer lugar, porque estaríamos cayendo en un error al poner la etiqueta de "español" a un fenómeno artístico que, como hemos visto, fue común a ambos lados de los Pirineos y que no encontró barreras en las fronteras políticas. Los edificios que albergan los cimborrios del Duero dan su particular testimonio de este fenómeno de intercambio cultural y de influencias. Junto con estos, las cúpulas francesas, la plementería escamada de cúpulas y chapiteles, así como la singular estructura de las torres y cimborrios, son solo algunos de los ejemplos que ayudan a comprender la profunda huella y el largo recorrido que el tuvo el arte bizantino en la arquitectura medieval europea.

Lampérez y Romea se erigió a comienzos del siglo XX, cuando aquello de "lo bizantino" rebosaba exotividad e indefinición, como el principal referente académico en el estudio del bizantinismo de la arquitectura medieval de la Península Ibérica. Sin embargo, muchos de los planteamientos y argumentos que se empleaban entonces han quedado ampliamente superados gracias a investigaciones más recientes que han conseguido profundizar en el conocimiento del bizantinismo.

A través de este trabajo se ha pretendido deshacer el camino recorrido por las influencias artísticas ya no solo bizantinas, sino también orientales, francesas o normandas, hasta su plasmación en los márgenes del Duero. Al hablar de estos cimborrios se debe hacer frente al estudio de una magnífica batería de influencias que se han ido completando hasta configurar una diversidad de fuentes fascinante,

haciendo, por ejemplo, que la exótica cúpula de Kairuán y la torre de Santa María la Real de Irache confluyan en la ciudad de Zamora. Así, hemos visto cómo, pese a que los cimborrios del Duero se consideran una magnífica expresión del bizantinismo en el románico peninsular, las torrecillas cilíndricas y los frontispicios que los flanquean, así como la plementería escamada, que son elementos definitorios de este grupo artístico, encuentran su origen en edificios franceses inmediatamente anteriores a las obras españolas.

Los cimborrios del Duero son testigos únicos de la excepcional capacidad de las formas artísticas y de las soluciones arquitectónicas para encontrar arraigo en lugares realmente diversos. En ocasiones, ni siquiera las influencias llegan directamente de un lugar a otro, sino que lo hacen a través de muchos otros lugares en los que adquieren unas características propias, únicas, que las van a identificar de una manera inconfundible como el resultado del encuentro de tradiciones artísticas diversas.

Es importante subrayar el hecho de que el arte se muestra como una consecuencia directa del contexto en el que se lleva a cabo. Las expresiones artísticas y arquitectónicas se configuran en base a una serie de circunstancias entre las que influye el marco histórico, los protagonistas, el momento y el lugar de su construcción. Los cimborrios del Duero son el resultado de la confluencia de todas estas circunstancias que, al imbricarse, determinan la utilización de unas fórmulas arquitectónicas, de unas estructuras y de unas formas específicas. A lo largo de estas páginas se ha pretendido profundizar en las circunstancias que concurrieron en su construcción y que pueden contribuir a justificar y entender la presencia de unas formas arquitectónicas ciertamente diferentes al resto del románico peninsular, pero íntimamente relacionadas entre sí.

NOTAS

¹ Gómez-Moreno (1927 y 1967).

² Mérida (1924).

³ Término de origen francés utilizado por Torres Balbás (1922), p. 105.

⁴ Lampérez y Romea (1900). Aunque algunos de los planteamientos recogidos por Vicente Lampérez están superados actualmente, y algunas propuestas rechazadas, su obra ha servido como referente en el estudio del bizantinismo en España a lo largo del siglo XX.

⁵ Para ampliar la información sobre esta emperatriz bizantina se pueden consultar Hilsdale (2005) y Short (2019).

⁶ Conant (1991), p. 191.

⁷ Conant (1991), p. 306.

⁸ Ambos templos fueron intervenidos por el arquitecto y restaurador medievalista Paul Abadie a lo largo del siglo XIX.

⁹ Lampérez y Romea (1900), p. 4.

¹⁰ Férotín (1897).

¹¹ "De las investigaciones del sabio Benedictino Dom Ferotín aparece comprobada la construcción, entre los años 1041 y 1073, de la iglesia de Silos, del tipo basilical, con cúpula central, análoga a la catedral vieja de Salamanca." Lampérez y Romea (1900), p. 16.

¹² El texto del padre Nebreda dice: "Es de tres naves y edificado en diversos tiempos, como se ve claro, muy fuerte y devoto. Tiene un crucero grande y muy bueno, y en este y en todo lo demás es bien semejante a la iglesia mayor vieja de Salamanca." Bango Torviso (1990), p. 318. "Due to a misreading of Nebreda's text he believed that the church was surmounted not by one dome but by three domes." Whitehill (1932), p. 325.

¹³ Lacombe (2014), p. 2.

¹⁴ Lampérez y Romea (1900), p. 24.

¹⁵ A partir del siglo XII el Ebro fue una de las vías comerciales más importantes del reino de Aragón. Así lo demuestra, entre otras cosas, el interés de las Cortes Aragonesas por mejorar la conexión fluvial entre Zaragoza y el Mediterráneo. Castillo Pascual (2018), p. 175.

¹⁶ La definición externa del cimborrio de Irache probablemente esté inacabada y no conserve elementos suficientes para reconstruirla con seguridad. Martínez Álava (2002), p. 200.

¹⁷ Gómez-Moreno (1927), p. 105.

¹⁸ Rodríguez López (2001), p. 545.

¹⁹ Longo (2017).

²⁰ Lacombe (2008), p. 67. Lacombe (2014), p. 2.

²¹ Lacombe (2014).

²² Conant (1991), p. 307.

²³ Martín Martín (1977), p. 102.

²⁴ Torres Balbás (1922), p. 101.

²⁵ Street (1969), p. 115.

²⁶ Torres Balbás (1922), p. 100.

²⁷ Lambert (1990), p. 60.

²⁸ Gómez-Moreno (1927), pp. 105-106.

²⁹ Torres Balbás (1922), p. 101

³⁰ Torres Balbás (1922), p. 101.

³¹ Menéndez Pidal (1961), p. 87.

³² Plasencia fue conquistada definitivamente por las tropas cristianas en los últimos años del siglo XII, pocos años después de que las tropas musulmanas la hubieran recuperado en la batalla de Alarcos en 1195.

³³ Carrero Santamaría (2015), p. 32.

³⁴ También pueden encontrarse referido como Gil de Cílsar, seguramente debido a un error de imprenta. Andrés Ordax (1987), p. 309.

³⁵ “Et habudent inde illo ciborio, sic quomodo dixerit Petro Petriz, que debet ese, et donent inde a Petro Petriz spesa usque perfaciari illum et VII morabetinos in precio”. Martín Martín (1977), p. 114.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés Ordax (1987)

ANDRÉS ORDAX, Salvador: "Un arquitecto del siglo XIII en Extremadura: El Maestro Gil de Cuellar". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1987, 53, pp. 304-309.

Armando (2017)

ARMANDO, Silvia: "The Role and Perception of Islamic Art and History in the Construction of a Shared Identity in Sicily (ca. 1780-1900)". *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2017, vol. 62, pp. 5-40.

Bango Torviso (1990)

BANGO TORVISO, Isidro G.: "La iglesia antigua de Silos: del prerrománico al románico pleno". *El románico en Silos: IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro*, 1990, pp. 317-362.

Carrero Santamaría (2015)

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo: "Fuentes para el cimborrio de la Catedral De Zamora. Tan lejos, tan cerca". *Studia Zamorensia*, 2015, 14, pp. 19-32.

Castillo Pascual (2018)

CASTILLO PASCUAL, María J: "Kai potamoi pollo reoyi naysiporoi". *Studia Historica in Honorem Prof. Urbano Espinosa Ruiz*. Espinosa Ruiz, Urbano (hom.) ed., 1st ed. Universidad de La Rioja, 2018, pp. 161-178.

Conant (1991)

CONANT, Kenneth J.: *Arquitectura Carolingia Y Románica 800-1200*. Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1991.

Di Cosmo (2017)

DI COSMO, Antonio P.: *IMotivi Erranti Della Regalità: Evidenze Archeologiche E Indicatori Dei Procedimenti Di Transito E Diffusione Nell'Area Della Koiné Bizantina*. Vaquerizo Gil, Desiderio (dir. tes.) ed., 14 Sep, 2017.

Dubourg Noves (1980)

DUBOURG NOVES, Pierre: "Des Mausolées Antiques Aux Cimborios Romans D'Espagne: Évolution D'Une Forme Architecturale". *Cahiers De Civilisation Médiévale*, 1980, vol. 23, nº 92, pp. 323-360.

Fernández-Lareda Agudé, Martínez de Aguirre y Martínez Alava (2002)

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier y MARTÍNEZ ALAVA, Carlos J.: *El arte románico en Navarra*. Gobierno de Navarra, 2002.

Férotin (1897)

FEROTIN, Marius: *Historie De L'Abbaye De Silos: Avec 2 Plans Et 17 Planches Hors Texte*. Paris, Ernest Léroux, 1897.

- Frothingham (1895)
 FROTHINGHAM, Arthur. L. : "Notes on Byzantine Art and Culture in Italy and especially in Rome". *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts*, 1895, vol. 10, 2, pp. 152-208.
- García Guereta (1922)
 GARCÍA GUERETA, Ricardo: "La Torre del Gallo". *Arquitectura: Órgano De La Sociedad Central De Arquitectos*, 1922, nº 36, pp. 129-136.
- Gómez Galán (2017)
 GÓMEZ GALÁN, José: "Influencias artísticas y culturales en la arquitectura templaria de la Península Ibérica". *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 2017, nº 37, pp. 585-605.
- Gómez-Moreno (1967)
 GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de España: Provincia De Salamanca*. Madrid: Servicio Nacional. de Información Artística, 1967.
- Gómez-Moreno (1927)
 - *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927.
- Hilsdale (2005)
 HILSDALE, Cecily J.: "Constructing a Byzantine 'Augusta'. A Greek Book for a French Bride". *The Art Bulletin*, 2005, vol. 87, nº 3, pp. 458-483.
- Lacombe (2008)
 LACOMBE, Claude: "La emigración de los eclesiásticos franceses en el obispado de Zamora entre 1792 y 794". *Studia Zamorensia*, vol. 3, 2008, pp. 67-126.
- Lacombe (2014)
 - "De la iglesia Santa María hasta la Catedral nueva con Jerónimo de Périgueux, primer obispo de Salamanca desde la Reconquista y el Cristo de las Batallas". *La catedral de Salamanca: de fortis a magna*, 2014, pp. 1141-1190.
- Lambert (1990)
 LAMBERT, Elie: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Madrid, Cátedra, 1990.
- Lampérez y Romea (1900)
 LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *El bizantinismo en la arquitectura cristiana española (siglos VI Al XII)*. Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1900.
- Lecanda Esteban (2003)
 LECANDA ESTEBAN, José Ángel: "Análisis Estratigráfico Del Cuerpo De Torres De La Catedral Vieja De Salamanca". *Arqueología De La Arquitectura*, 2003, nº 2, pp. 159-166.
- Longo (2017)
 LONGO, Ruggero: "Idealizing the Medieval Mediterranean? Creation, Recreation, and Representation of Siculo-Norman Architecture". *Memoirs of the American Academy in Rome*, 2017, vol. 62, pp. 135-170.
- Martín Martín (1977)
 MARTÍN MARTÍN, José L.: *Documentos*

de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca (siglos XII-XIII). Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977.

Menéndez Pidal (1961)

MENÉNDEZ PIDAL, Luis: "El cimborrio de la Real Colegiata de Toro". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1961, nº 12, pp. 86-88.

Palacios Palomar (200)

PALACIOS PALOMAR, César J.: *Patrimonio artístico y actividad arquitectónica del monasterio de Santo Domingo de Silos: (1512-1835)*. Galante Gómez, Francisco José (dir. tes.); and Vivancos Gómez, Miguel Carlos (dir. tes.), 01 Jan, 2000.

Senra (2009)

SENRA, José L.: "El monasterio de Santo Domingo de Silos y la secuencia temporal de una singular arquitectura ornamentada". *Siete maravillas del románico español*. Pedro Luis Huerta (ed.), Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2009. pp. 193-225.

Short (2019)

SHORT, Ewan: "The Agency and Authority of Agnes of France and Margaret of Hungary in the Aftermath of the Fall of Constantinople (1204-1206)." *Question. Essays and Art from*

the Humanities, vol. 3, 2019, pp. 28-37.

Sobrino González (2018)

SOBRINO GONZÁLEZ, Miguel: "La sala capitular de la Catedral De Plasencia: preguntas e hipótesis". *Románico: Revista de Arte de Amigos del Románico*, 2018, 26, pp. 32-39.

Street (1914)

STREET, George Edmund: *Some account of gothic architecture in Spain*, Nueva York-Londres, Benjamin Blom, 1969.

Torres Balbás (1922)

TORRES BALBÁS, Leopoldo: "Los cimborrios de Zamora, Salamanca y Toro". *Arquitectura*, 1922, pp. 97-117.

Vizcaíno Sánchez (2007)

VIZCAÍNO SÁNCHEZ, Jaime: "La arquitectura de época bizantina en Spania". *La presencia bizantina en Hispania (siglos VI-VII). La documentación arqueológica*. Antigüedad y cristianismo, 2007, 24, pp. 379-534.

Whitehill (1932)

WHITEHILL, Walter Muir: "The Destroyed Romanesque Church of Santo Domingo De Silos". *The Art Bulletin*, 1932, vol. 14, nº 4, pp. 316-343.

LO FABULOSO Y LO SAGRADO COMO ORNATO DEL CANTORAL POLIFÓNICO FLAMENCO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

Jaime Moraleda Moraleda
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen:

La miniatura castellana se vio condicionada por la estética flamenca desde finales del siglo xv, cuyos repertorios penetraron en la Península favorecidos por el abundante comercio con las tierras septentrionales de Europa. Desde diferentes ámbitos llegaron abundantes códices para uso de reyes, nobles e instituciones eclesiásticas, muchos distinguidos con ricas encuadernaciones y exuberantes orlas y viñetas iluminadas.

Modelos muy alejados de las pautas *all'antica* formaron parte del mecenazgo artístico de la catedral de Toledo, como analizaremos en el cantoral Ms. Res. 23, iluminado a principios del siglo xvi, reflejo de la mezcla heterogénea entre lo fabuloso y lo sagrado.

Palabras clave:

Catedral de Toledo, coleccionismo, miniaturas, códice, iconografía, Gante. Petrus Alamire.

Abstract:

The Castilian illuminations was conditioned by Flemish aesthetics at the end of the fifteenth century, whose repertoires came to the Iberian Peninsula by the abundant trade with the northern lands of Europe. From different northern areas came numerous codices for the use of kings, nobles and ecclesiastical institutions, with rich bindings and luxurious borders and illuminated vignettes.

Models very different than the shapes *all'antica* were part of the artistic patronage of the cathedral of Toledo, as we will analyze with the music book Ms. Res. 23, illuminated at the beginning of the 16th century, an example of the heterogeneous mixture between the fabulous and the sacred.

Key words:

Cathedral of Toledo, collecting, illuminations, codex, iconography, Ghent. Petrus Alamire.

INTRODUCCIÓN¹

Las artes del libro han sido una de las manifestaciones artísticas más importantes en la catedral de Toledo a lo largo de los siglos. Los encargos, las donaciones o adquisiciones han favorecido el notable aumento de los fondos bibliográficos capitulares desde su fundación *ex novo* tras la reconquista de la ciudad en 1085².

La vinculación histórica de la sede primada con sus mecenas, en particular canónigos y preladados, incrementó no solo en cantidad los libros recibidos, sino ante todo en calidad, acumulándose importantes obras de gran valor documental y artístico³. Las últimas décadas del siglo xv y hasta mediados de la siguiente centuria fueron años de expansión económica, lo que tuvo su reflejo en el arte, como advertimos desde una variada perspectiva: arquitectónica, escultórica, pictórica, así como a través del rico patrimonio suntuario relacionado con la seo toledana. Es aquí donde enmarcamos el conjunto de códices iluminados, custodiados en la Biblioteca Capitular, muchos de ellos ya recogidos en abundantes trabajos científicos⁴, si bien, otros muchos siguen constituyendo una colección de gran interés por las posibilidades de estudio que ofrecen.

La promoción artística del templo ha sido uno de los objetivos principales del mecenazgo, en particular desde el fin de los trabajos propiamente estructurales. Llegada la hora del ornato, la catedral se enriqueció con cientos de referentes de variada condición⁵.

Puestos a destacar alguno de los principales comitentes, sin desdeñar el esfuerzo de otros muchos a lo largo de los siglos, quiero detener mis pasos en la figura de Diego López de Ayala. A pesar de las grandes lagunas biográficas que complican acercarnos con certezas a tan singular personalidad, sabemos por las *Actas Capitulares de Toledo* que fue nombrado canónigo el 24 de septiembre de 1506⁶, momento en el que inició una fructífera carrera eclesiástica cercano al arzobispo Francisco Ximénez de Cisneros. A su servicio asistió al joven príncipe Carlos desde 1508 en los preparativos de su viaje a España⁷, periodo del que se conserva abundante correspondencia epistolar entre Ayala y Cisneros y que le permitió el contacto directo con las tierras de Flandes, de donde seguían llegando objetos de alto valor material y artístico a las principales ferias⁸ y mercados de Castilla⁹. El 30 de enero de 1521 fue distinguido con el cargo de Canónigo Obrero¹⁰, con lo que iniciaba una faceta eclesiástica de alta responsabilidad, pues en él recaía la tarea de engrandecer la sede primada¹¹, así como el control del gasto en la contratación de obras y artistas¹². En esta línea, mantuvo un cercano contacto con intelectuales y personalidades tan relevantes en las artes como Diego

de Arroyo, Enrique de Arfe, Juan de Borgoña, Felipe Vigarny o Alonso de Covarrubias¹³. También se distinguió por poseer una rica librería donde atesoraba obras raras y de gran valor documental¹⁴.

Entre las muchas obras de arte promovidas por Ayala nos centraremos en el análisis de una de las más desconocidas y a la vez que interesantes por su valor documental y artístico. Nos referimos al cantoral polifónico Ms. Res. 23, ya estudiado por Michael Noone¹⁵ desde la perspectiva musicológica, aunque apenas analizado en lo referente a su valor artístico o iconográfico. El objetivo principal de nuestro trabajo radica en contextualizar la decoración miniada de sus folios, la corriente estética imperante, así como el repertorio iconográfico con el que se ornamentaron viñetas y borduras, una heterogénea variedad entre lo fabuloso y lo sagrado.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El último cuarto del siglo xx, tras la elaboración de importantes catálogos relacionados con las producciones miniadas del siglo xv y principios del xvi, procedentes de los obradores castellanos¹⁶, se caracterizó por un continuado desarrollo analítico de la producción miniada más allá de las descripciones formales. Se inició un proceso científico que pretendió el estudio del códice desde una perspectiva más coherente con su semántica, donde el libro formaba parte de un contexto histórico y artístico que daba sentido a su génesis. Todo ello dentro de un marco intelectual favorable que facilitó el diseño de abundantes exposiciones y congresos especializados, así como otros de carácter conmemorativo¹⁷.

En esta línea, durante las últimas décadas se han mantenido las referencias científicas de numerosos trabajos relativos a la miniatura castellana de finales del xv y su evolución temprana con aquellos códices ya fechados en los primeros años del Quinientos¹⁸.

Desde una perspectiva más regionalista, han abundado las aportaciones generadas en entornos locales, así como trabajos monográficos más acotados en el tiempo y en el espacio, lo que ha permitido una mirada más especializada hacia las diferentes variantes de estilo existentes en Castilla a lo largo de los siglos medievales, así como la importancia de la pervivencia de técnicas y repertorios tras la imprecisa frontera entre las fórmulas flamencas y las más propias de modelos *all'antica*¹⁹. En cuanto a los trabajos referentes a la miniatura de origen flamenco²⁰, proceden, en la mayoría, de investigadores extranjeros, sobre todo en aquellos casos que superan los límites del siglo xv y se centran en la producción flamenca y renacentista²¹.

En el ámbito toledano, tras los estudios iniciados por Domínguez Bordona²², el impulso que generó la publicación del catálogo de códices litúrgicos de la catedral permitió un acercamiento a la rica colección capitular²³. En particular fueron los fondos de códices medievales los que se estudiaron en primer lugar y los que han suscitado mayor atractivo entre los investigadores²⁴. En consecuencia, las referencias a la miniatura del siglo XVI han sido puntuales, o dentro de estudios generales de pintura, sin atender directamente al contexto de la iluminación como producción independiente²⁵. En los últimos años nos encontramos con una mayor atención a la producción miniada renacentista, bien en publicaciones específicas²⁶, bien en exposiciones conmemorativas que han rescatado del olvido los textos iluminados de la centuria del Quinientos, entre las que podemos destacar la organizada por el Ministerio de Cultura en 1992, *Reyes y Mecenas*, la celebrada sobre Juan Correa de Vivar en el Museo de Santa Cruz de Toledo en 2011, o las temáticas de Isabel la Católica de 2005 y Cisneros en 2017, patrocinadas por el cabildo de la catedral de Toledo.

DESCRIPCIÓN Y ADQUISICIÓN DEL CÓDICE POLIFÓNICO

El códice que ocupa nuestro estudio es de un cantoral para cántico polifónico, conservado en el Archivo Biblioteca Capitular de Toledo, catalogado con la signatura Ms. Res. 23²⁷. Desde las primeras referencias que tenemos al citado ejemplar se anota en todas ellas su gran tamaño y la notable riqueza con abundancia de iluminaciones.

Escrito sobre pergamino, posee unas dimensiones de 640 mm x 420 mm x 129 mm, con un número total de 311 folios más uno de guarda anterior y otro posterior. Todos ellos están bien trabajados, pulidos y de muy alta calidad, de tonalidad blanquecina en ambas caras, tanto en la *pars pili* como en la *pars munda*. Su composición se organiza en cuarenta y dos fascículos de bifolios en forma de cuaterniones, aunque también nos encontramos con algún quinión, un trinión y varios biniones. Está cosido por fascículos con hilo de cáñamo, con ocho nervios dobles, y encuadernado con cubierta de piel sobre tapa de madera con bollones, broches y cantoneras de bronce.

El texto está manuscrito en tinta negra y solo las rúbricas y el índice lo están en rojo. El pautado y la notación musical también se realizaron en tinta negra, mientras que en las capitales más decoradas el *ductus* de la letra destaca sobre fondo azul, verde, rojo o dorado, dentro de una caja que ocupa normalmente el ancho del pentagrama. Aquellos folios con iniciales historiadas y de mayor tamaño se decoran también en el perímetro de la página con orlas que suelen medir entre 30 mm en los laterales y 65 mm en los extremos superior e inferior.

Su contenido polifónico se organiza en treinta y dos composiciones musicales destinadas a las principales fiestas del tiempo litúrgico, misas votivas en honor a la Virgen y misas de difuntos. Ocho están atribuidas a Josquin des Prés (ca. 1450-1521)²⁸, seis a Jean Mouton (1459-1522), cuatro a Jean Richafort (ca. 1480-ca. 1547), tres a Févin, dos a Adrian Thibault y una a Antoine de Longueval (1498-1525), Noel Bauldeweyn (ca. 1480-1530), Jean Courtois, Mathieu Gascoigne y Terache respectivamente, además de cuatro composiciones anónimas. Todos ellos son de origen franco-flamenco, lo que junto con la caligrafía del texto y las pautas estéticas nos permiten defender la hipótesis del origen septentrional del códice.

Al ahondar en la investigación documental, hemos encontrado, al consultar los libros de Obra y Fábrica, los datos referentes a la incorporación del cantoral al conjunto de alhajas del tesoro capitular toledano, cuya primera referencia quedó anotada en un añadido al inventario del cardenal Cisneros, donde leemos:

"Otro libro grande de canto de órgano escrito en pergamino con muchas obras nuevas con algunas letras de oro q[ue] mando comprar el señor die[g]o lópez de ayala de vn alemán (...)"²⁹.

Se trata de un texto añadido al inventario original, lo que nos permite sospechar que la compra pudo ser posterior a la muerte de Cisneros, cuyo deceso se produjo el 8 de noviembre de 1517. Incluso, la referencia a Diego López de Ayala como mecenas, nos lleva a pensar en su cargo como Obrero Mayor, asumido desde el 30 de enero de 1521.

El inventario del cardenal Tavera, redactado en 1539, así como el siguiente de Quiroga, de 1580 (fig. 1), describen el manuscrito dentro del apartado de "libros para el coro", a diferencia de la primera nota que registraba una compra múltiple de objetos, lote compuesto por el cantoral, "una copa de plata grande"³⁰ y "un portapaz grande de plata dorada"³¹. En el seguimiento de estos objetos, hemos podido ampliar la información inicial, pues en la descripción que se realizó del copón en el inventario de Tavera se especifica el nombre de Enrique Alemán como provisor de las piezas en la compra de Ayala³². Este nombre enigmático podría hacer referencia al vidriero homónimo³³ que, desde finales del siglo xv, trabajó en la catedral de Toledo. Otra hipótesis sería la referencia al platero Enrique de Arfe, quien diseñaba desde principios del siglo xvi la nueva custodia (1515-1523), y con el que Ayala mantuvo una fluida relación, si bien no dejan de ser una hipótesis que, por ahora, no podemos corroborar.

Tras las referencias al cantoral en el inventario de Quiroga, la siguiente centuria mantuvo una semejante descripción, tanto en el redactado bajo el pontificado de Sandoval y Rojas (1619), como en el de Baltasar Moscoso (1649), en los que se repiten las alusiones a su riqueza en lo decorativo:



1. Gaspar López (iluminador). *Armas del cardenal Quiroga*, 1580. 120 x 150 mm. Aguada sobre pergamino. Biblioteca Capitul, catedral de Toledo. Inventario del Cardenal Gaspar de Quiroga y Vela [Ms. Res. 23, fol. 1r^o].

"Otro libro grande con muchas iluminaciones escrito en pergamino encuadernado en becerro negro con diez bollones cantoneras y manos de latón q[ue] hizo Juan monton, tiene misas y motetes y algunas obras de Jusquin es muy Rico y de estimación esta al presente en el sagrario".³⁴

La presencia del códice en "el Sagrario"³⁵ lo consideramos un dato relevante, pues al no estar al servicio del coro, ni en la biblioteca, la decisión de apartarlo no pudo ser otra que por el alto valor con el que fue reconocido desde su incorporación al patrimonio capitular. Aún a finales del siglo XVIII, en la consulta del inventario de Lorenzana, se mantenía la misma ubicación del códice polifónico, "en poder del Sacristán Mayor"³⁶.

Este aspecto suntuoso fue atendido por el organista de la catedral y académico correspondiente de Toledo, Felipe Rubio Piqueras, quien destacó su importancia artística y musical en dos de sus publicaciones³⁷. El atractivo cromático de sus viñetas y su imponente tamaño le hizo merecedor de ser expuesto entre los objetos que la seo toledana seleccionó como más representativos de su arte. A los ojos del ávido viajero se mostró "en la sala donde se exponen a los turistas los ternos y bordados, y como joya de arte que merece los honores de ser vista por todo el mundo"³⁸. Por alguna razón que desconocemos, el códice dejó de exponerse entre las alhajas de la catedral, pues en 1949, cuando el musicólogo René Lenaerts visitó el templo con la intención de completar su artículo sobre los códices polifónicos³⁹, no lo encontró en el Archivo-Biblioteca, cuyo responsable, Juan Francisco Rivera, le indicó que había desaparecido en el curso de la contienda civil de 1936. Si bien, como apunta Robert J. Snow⁴⁰, este no había desaparecido, sino previsiblemente trasladado a otras dependencias, cuyo paradero era desconocido incluso por el archivero Rivera. Fue en una visita de Snow a Toledo en 1978 cuando, al leer el recién publicado catálogo de Janini y González sobre manuscritos litúrgicos⁴¹, encontró la descripción del Ms. Res. 23, que coincidía con las referencias bibliográficas de Rubio. En efecto, el códice polifónico "perdido" se hallaba en las oficinas de Obra y Fábrica, donde posiblemente fue custodiado al inicio de la Guerra Civil, alejado de la estancia del tesoro, donde su atractivo habría podido propiciar su expolio.

CONTEXTO ARTÍSTICO: ENTRE LO FABULOSO Y LO SAGRADO

De los 311 folios que tiene el códice, 22 están ricamente iluminados como inicio de sendas composiciones musicales que anotaremos en adelante. Sin embargo, son muchas las incógnitas que aún no se han resuelto, pues desconocemos con certeza el año y lugar de su ejecución, así como los artífices de su escritura, iluminación y encuadernación.

Ante estas cuestiones mantenemos una consolidada hipótesis en base a varios parámetros. Como ya hemos indicado en la descripción de su contenido, las piezas musicales están identificadas con el nombre específico de cada uno de sus compositores, todos ellos dentro de una horquilla cronológica que va desde finales del siglo xv a principios del siguiente. De igual manera, en lo referente al programa iconográfico, las iluminaciones toman como fuente primaria la serie de grabados incluidos en *La pequeña Pasión* realizada por Alberto Durero, editada en forma de libro en 1511⁴². Muchos iluminadores utilizaron estos modelos como fuente y apoyo para sus diseños, tal y como hemos descubierto en las historias miniadas del cantoral⁴³. En esta línea, si mantenemos la hipótesis de la adquisición del códice en torno a la década de los años veinte de la centuria del Quinientos, lo que hemos justificado tras analizar la anotación de su compra en el inventario de Cisneros, podríamos apuntar una cronología aproximada para su ejecución que iría desde 1511 a 1521.

Por otro lado, todos los compositores identificados pertenecen a la escuela franco-flamenca, cuyo desarrollo musical se inició desde finales del Cuatrocientos, ámbito con el que también coincide la técnica y estilo de las miniaturas conservadas. Las composiciones religiosas a cuatro voces fueron las más habituales, entre cuyos creadores de mayor reconocimiento podemos anotar a Johannes Ockenghem, Jacobus Obrecht y Josquin des Prés⁴⁴. Todo ello coincide con el cantoral polifónico capitular, incluida la referencia al último compositor, autor de ocho de las piezas musicales del manuscrito, por lo que los lazos de conexión con la escuela franco-flamenca de principios del xvi son incuestionables. Con estas filiaciones, planteamos la hipótesis de una posible vinculación de los trabajos de iluminación del manuscrito con el taller del miniaturista flamenco Gerard Horenbout (hacia 1465- hacia 1541), quien formaba parte del gremio de iluminadores de Gante desde 1487, cuyos rasgos decorativos podemos reconocer en algunas de sus obras, como el *Libro de Horas* del J. Paul Getty Museum (fig. 2)⁴⁵.

Por otro lado, en cuanto a la copia y anotación musical, consideramos que pudo formar parte del obrador de Petrus Alamire, quien se estableció a finales del siglo xv en los Países Bajos como escriba musical, al hilo de la misma atribución de la copia del *Códice Chigi* (Vaticano, BAV Chig. C. VIII. 234), propiedad de la Biblioteca Apostólica Vaticana, con el que el Res. 23 tiene innegables semejanzas.

En lo referente a la escena artística, el manuscrito se enmarca dentro de las pautas estéticas de la denominada escuela ganto-burjense del último cuarto del siglo xv. Las pretensiones de un marcado realismo y el uso de una rica policromía fueron algunas de sus características más reconocibles, en la línea de otros autores de pintura sobre tabla como Hans Memling o Hugo van der Goes, cuyas obras influyeron enormemente en la producción miniada contemporánea, con notables autores como el Maestro de María de Borgoña⁴⁶, cuya identificación ha



2. Gerard Horenbout. *La Coronacion de espinas*, *Libro de Horas*, hacia 1500 Ms. 152 x 111 mm. Aguada sobre pergamino. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles [Ms. Ludwig IX 17, 83. ML. 113, fol. 103r°].

permanecido y permanece confusa, pues hay quien ha seguido prefiriendo su anonimato⁴⁷, mientras que otros lo identifican con el miniaturista Sanders Bening⁴⁸.

Uno de los rasgos más singulares de esta escuela es la elaboración de unas novedosas orlas, sobre cuyo fondo dorado o pigmentado en otros colores, surge una rica variedad de flores, animales, frutos e insectos, tratados de forma tan realista que generan una percepción óptica de trampantojo. En las composiciones de letras capitales y viñetas prevalece una constante preocupación por esforzarse en mostrar la profundidad a través de la perspectiva lineal y la combinación de gamas cromáticas, cálidas para los primeros planos y frías para los espacios alejados. En esta línea, las representaciones figurativas mantienen una adecuada proporcionalidad, si bien bajo un tratamiento estereotipado, alejado de la individualización en los rostros.

Los dos primeros folios iluminados del Ms. Res. 23 corresponden al inicio de la composición *Liber Generationis*, obra de Josquin des Près. La orla del folio 1v^o representa el *Árbol de Jesé*, cuyo origen proviene de los escritos de Isaías⁴⁹, donde se expresa la genealogía de Cristo desde Jesé, padre de David, hasta la imagen de María con el Niño, copa con la que se coronan las ramas del árbol. Dos filacterias, desplegadas a izquierda y derecha del trono, anotan el texto del profeta: "*egredietur virga de radice Iesse*" y "*et flos de radice eius ascendet*". Desde el siglo XIII esta referencia fue muy habitual en el arte, y en particular en la miniatura flamenca de finales del siglo XV⁵⁰. La orla del folio 2r^o reproduce la secuencia de la vida de Jesús con referencias a los vaticinios que las Sibilas habían predicho según la teología medieval, de ahí la representación de las doce Sibilas con referencias iconográficas cristológicas. Esta misma secuencia podemos reconocerla en otros códices medievales⁵¹, en los que aparecen reunidas con amplias filacterias desplegadas⁵². La Sibila Eritrea⁵³, la más antigua de todas, sostiene la escena de la *Anunciación*; la Sibila Cumana⁵⁴ se acompaña de la *Natividad*; la Sibila Sane⁵⁵ profecita el nacimiento de Jesús en el pesebre, como leemos en las *Horas para uso de Poitiers*⁵⁶; la Sibila Europa⁵⁷ sostiene el episodio de la *Huida a Egipto*; la Sibila Cimeria⁵⁸ vaticina la lactancia de Jesús; la Sibila Pérsica⁵⁹ se acompaña del episodio del *Prendimiento*; la Sibila Líbica⁶⁰ sujeta el panel del juicio ante Pilatos; la Sibila Agripa⁶¹ muestra el retablo con la escena de la *Flagelación*; la Sibila Tiburtina⁶² representa el escarnio de Cristo; la Sibila Delfica⁶³ vaticina la *Coronación de espinas*; la Sibila Helespóntica⁶⁴ expone la *Crucifixión*, y por último, la Sibila Frigia⁶⁵ se acompaña del episodio de la *Resurrección*.

Para el ornato de los márgenes conjugó sutilmente la delgada línea entre las representaciones acordes a la semántica de texto y aquellas otras variantes simbólicas de motivos fabulosos, satíricos o imaginarios⁶⁶, *marginalia* que ha sido tratada con mucho interés por la historiografía europea desde principios del siglo pasado⁶⁷.

Las cuatro capitales de ambos folios perfilan el *ductus* de la letra "L" con la que se inicia la estrofa *Liber Generationis*. En la primera se narra el episodio del

Abrazo de san Joaquín y santa Ana ante la Puerta Dorada, la segunda reproduce la iconografía de la *Tota Pulchra* con los emblemas de las letanías, la tercera muestra la *Presentación de María en el Templo de Jerusalén*. En la última se ilustran los *Desposorios de María y san José*. Los repertorios marginales, así como las escenas de las letras capitales de estos dos primeros folios, mantienen, directa o indirectamente, una evidente relación con la composición musical en la que se incluyen.

Los siguientes folios iluminados son el 23vº y 24rº, como inicio de la composición *Kyrie eleison* para la misa, según las notas del músico Josquin des Prés. En esta ocasión las orlas de ambos folios se alejan del contexto semántico de la composición para el canto, pues reproducen las habituales flores, aves e insectos de la escuela flamenca surgida en Gante y Brujas. A los pies de la primera bordura destaca la iluminación de una fuente de composición clasicista, de cuya copa, sostenida por tres *putti*, bebe un pavo real o ave del paraíso⁶⁸. La temática cristológica de la composición musical surge coherente con la representación simbólica de la fuente de la vida, muy semejante a las referencias en otros textos como el *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandeville, así como en composiciones encontradas entre los repertorios de Hans Sebald Beham, si bien, lo fabuloso del mundo de las aves, insectos y animales, genera un ambiente disonante respecto de la motivación devocional del canto⁶⁹. Por su parte, las letras capitales iluminadas de estos folios son cuatro. La primera reproduce el *ductus* de la letra "K", como inicio de la composición musical, mientras que el resto hacen referencia a las voces que han de entonar el canto: "T" (tenor), "C" (contra) y "B" (bajo). Solo en la primera de todas se iluminó un episodio religioso, la *Anunciación*, mientras que el resto se ornamenta con flores y variada decoración vegetal. La historia, adecuada al marco de la letra, mantiene los referentes de la arquitectura ojival, aún muy habituales en los códices iluminados de principios del Quinientos, y se convierte en el único referente iconográfico devocional de este apartado.

Los folios 45vº y 46rº se decoran con semejantes recursos vegetales y entomológicos, tanto en los márgenes como en las capitales de introito. Esta exaltación decorativa se despliega como introducción a la composición musical de Jean Richafort: *Et Exultavit*. Si en algún momento la presencia de determinadas variedades florales asumió una conexión semántica con simbolismos marianos o reminiscencias al Edén⁷⁰, es evidente que la incuestionable variedad y su combinación con otras especies animales convierten estos modelos en una fabulosa moda estética que supera los límites de la semántica.

En el *Kyrie* de la misa, compuesto por Jean Mouton, los folios 57vº y 58rº vuelven a recibir el trabajo de las manos del miniaturista. En la bordura inferior del primer folio campea un escudo de armas: en un campo de azur, un león rampante de oro, coronado y con una rama entre las fauces⁷¹. Aunque el parecido con las armas nobles de Flandes es muy notable, no hemos podido encontrar la referencia



3. Iluminador anónimo. Letra capital "B" con *La Epifanía*, hacia 1511. Aguada sobre pergamino. Cantoral Polifónico. Biblioteca Capitulár, catedral de Toledo [Ms. Res. 23, fol. 58r^o].

exacta a su mecenas⁷². En el mismo borde del folio, así como en la franja inferior del siguiente, se representan tres personajes que portan sendas filacterias, cuyos textos en latín recogen citas del Evangelio de san Mateo, en concreto los episodios de la infancia de Jesús: "Et tu Bethlehem terra Juda, nequaquam minima (...) ubi est qui natus est rex Iudaeorum"⁷³, así como las referencias a la alianza del pueblo de Israel con Yahveh a través de la circuncisión, según describe el Génesis: "Infans octo dierum circumcidetur in vobis"⁷⁴. Las cuatro capitales de inicio incorporan en ambos folios momentos bíblicos, todos ellos relacionados con la infancia: la *Natividad*, el *Anuncio a los Pastores*, la *Purificación* y la *Epifanía* (fig. 3). La fórmula iconográfica utilizada en la composición de los personajes y su escenografía asimila los modelos de la escuela surgida a la luz de las obras de Gerard David y Hugo van der Goes, a la que pertenecen como iluminadores tanto Gerard Horenbout como el Maestro del primer *Libro de Oración de Maximiliano* o el Maestro John IV. Hacia 1511. Escocia⁷⁵.

Los folios 98v^o y 99r^o se destacan por el inicio de una nueva composición musical, cuyas capitales y borduras se han iluminado con esmero. Josquin des Près compuso el *Pater noster* donde, integrado en el ángulo superior de la bordura del folio 98v^o, encontramos la imagen del mecenas en oración. Arrodillado y vestido con ropón cubierto de piel, se postra frente a la letra capital que reproduce el episodio de la *Oración en el Huerto*. La escena de la *Crucifixión* se narra en la inicial contigua, mientras que el resto de letras reproducen ricos joyeles⁷⁶. Una peculiaridad del folio 99r^o es la división del margen en siete viñetas, donde se encaja la oración del *Padre Nuestro*, lo que genera una combinación del texto con las imágenes que constituyen un referente didáctico de primer orden.

El folio 103v^o y siguientes inician la pieza musical *Passio Domini nostri*, en cuyas cuatro letras de introito se incluyen escenas propias de la Pasión de Cristo. El primer episodio corresponde al *Prendimiento*, seguido del *juicio de Pilatos*, el *Calvario* y la *Lamentación ante la Cruz*. Tanto en estas escenas, como en otras ya descritas, hemos podido confirmar una permanente conexión con los diseños de Alberto Durero en su obra *La Pequeña Pasión*; copias exactas de numerosos episodios que reconocemos a lo largo del análisis iconográfico del cantoral polifónico. Los márgenes de ambos folios juegan un papel espléndido a la hora de hacer visible la convivencia entre lo fabuloso y lo sagrado, pues a la vez que se mantienen las referencias entomológicas y florales ya conocidas, se intercalan los *Arma Christi*, o instrumentos asociados a la Pasión: cruz, hisopo, lanza de Longinos, dados, jofaina, corona de espinas, flagelo, tenazas, etcetera.

Las notas de la composición *Ascendens Christus* se insertan entre las cuatro capitales de introito que recogen sendos episodios de la *Glorificación*, folios 146v^o y 147r^o. La iconografía de *Cristo Resucitado*⁷⁷ inicia el canto, inserta en el *ductus* de la letra "E", así como el resto lo hace en las letras que identifican las voces del coro: Jesús ante su madre, en la letra "T" (tenor), *Noli me Tangere*, en la letra "C" (contra) y la *Cena de Emaús*, en la letra "B" (bajo). La curiosa ornamentación de las borduras agudiza la desconexión habitual con el contenido religioso, al presenciar entre vegetales e insectos la acción satírica de tres simios. Uno tañe el salterio, otro pretende la caza de un ave con un cesto, mientras el último, anclado al suelo por una cadena, se yergue con la intención de cazar una mariposa (fig. 4). La presencia de estos animales en los manuscritos medievales fue muy habitual⁷⁸, para entonces cargados de simbolismo, como la escena del mono encadenado identificado con el diablo⁷⁹, si bien, en la mayoría de las representaciones de finales del siglo xv y xvi su presencia se presupone sólo ornamental.

Semejante parodia se recrea en una de las capitales del folio 152r^o, como introducción al texto musical de la *Missa ferialis*, de autor anónimo. Cuatro iniciales se decoran con repertorios florales, a excepción del episodio de la *Ascensión de Cristo* en la letra "K", comienzo del *Kyrie eleison*. Si bien, por



4. Iluminador anónimo. Orla con *simio en actitud satírica*, hacia 1511. Aguada sobre pergamino. Cantoral Polifónico. Biblioteca Capitulare, catedral de Toledo [Ms. Res. 23, fol. 147r°]

vez primera, el interior de una letra capital se ilustra con un episodio paródico donde un oso erguido, a modo de escudero, le entrega una espada a un simio montado sobre un avestruz (fig. 5). Sería complejo hallar un simbolismo más allá de la sátira, un enlace caprichoso entre lo sagrado y lo burlesco, así como en otras capitales donde emergen dragones, reptiles y seres fantásticos (folio 199v°).

Otras capitales del manuscrito se decoran con diversos episodios evangélicos: *Pentecostés* en el folio 199v°, la *Última Cena* al inicio del folio 239v° (fig. 6), el *Juicio Final* y la *Resurrección de Lázaro* en el folio 271v°, y la escena del Purgatorio en el folio 272r°. Por otro lado, surgen escenas de tradición eucarística, como la discusión teológica ante la Eucaristía (folio 239v°), cuyo contexto podría enmarcarse en los ataques valdenses y cátaros albigenses ante el citado dogma sacramental⁸⁰, episodio que se ve complementado con dos representaciones de la hagiografía tomista en el folio 240r°: *Santo Tomás de Aquino ante la Sagrada Hostia*, y *Santo Tomás escribiendo por inspiración del Espíritu Santo* la misa de *Corpus Domini*, según encargo del papa Urbano IV en 1264 (fig. 7). Estas historias bien podrían conectar el uso del cantoral con alguna comunidad religiosa dominica, a la que fuera entregado como donación.

Como recurso legendario encontramos en el folio 272r° la representación del *Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos* (fig. 8). Esta leyenda de origen oriental fue habitual en las predicaciones dominicas, orden con la que



5. Iluminador anónimo. Letra capital "C" con *escena satírica*, hacia 1511. 165 x 150 mm. Aguada sobre pergamino. Cantoral Polifónico. Biblioteca Capitulat, catedral de Toledo. [Ms. Res. 23, fol. 152r^o].



6. Iluminador anónimo. Letra capital "K" con *la Última Cena*, hacia 1511. 145 x 100 mm. Aguada sobre pergamino. Cantoral Polifónico. Biblioteca Capitulat, catedral de Toledo [Ms. Res. 23, f. 239v^o].



7. Iluminador anónimo. *Santo Tomás de Aquino ante la Sagrada Hostia, y Santo Tomás escribiendo por inspiración del Espíritu Santo la misa de Corpus Domini*, 140 x 100 mm. Aguada sobre pergamino. Cantoral Polifónico. Biblioteca Capitular, catedral de Toledo [Ms. Res. 23, fol. 240^r].



8. Iluminador anónimo. Letra capital "C" con *la lenda de Los tres vivos y los tres muertos*, hacia 1511. 130 x 110 mm. Aguada sobre pergamino. Cantoral Polifónico. Biblioteca Capitular, catedral de Toledo [Ms. Res. 23, fol.. 272^r].

parece tener relación directa este cantoral polifónico, y muy popular en la iconografía del siglo XV, como podemos advertir en numerosos códices iluminados de esta centuria, entre los que destaco el *Libro de Horas* conservado en la Free Library of Philadelphia [Ms. Lewis, E 212, fol. 151r^o]⁸¹.

Tras décadas de olvido o escasas referencias a la singularidad de esta pieza del rico patrimonio bibliográfico de la catedral de Toledo, hemos pretendido profundizar en sus orígenes, su contexto artístico, así como en su repertorio iconográfico. Un contraste semántico que nos ha dibujado un ambiente artístico entre lo sagrado y lo fabuloso.

NOTAS

¹ Este estudio se enmarca como parte del proyecto de investigación *Toledo e Italia. Relaciones artísticas de ida y vuelta (ss. XVI-XVIII)*, (SBPLY/19/180501/000311), coordinado por la profesora Palma Martínez-Burgos García (Universidad de Castilla-La Mancha).

² Desde la segunda mitad del siglo XX se iniciaron importantes estudios catalográficos de los diferentes fondos en los que se divide la Biblioteca Capitular, tanto los catálogos de Janini y González, como las aportaciones de Fernández Collado, todo ello como base para los posteriores estudios bibliográficos, musicológicos o artísticos del patrimonio capitular.

³ En el siglo XIII destacó la donación que hizo de sus libros el arzobispo Gonzalo Pérez, iniciativa que se fue consolidando en las siguientes centurias. Este fue el caso de la aportación del arzobispo Pedro Tenorio (1377-1399), quien entregó toda su posesión bibliográfica. Ya en el siglo XV sobresalieron las donaciones de Carrillo de Acuña (1446-1482), Pedro González de Mendoza (1482- 1495) o Francisco Ximénez de Cisneros (1495-1517), entre otros. Nada desdeñable fue la aportación del cardenal Lorenzana (1772-1800), gran impulsor y mecenas de las artes, quien envió un conjunto de 41 manuscritos litúrgicos procedentes de la sacristía de la Capilla Sixtina del Vaticano, a la vez que contribuyó a que su amigo, el cardenal Zelada, donara a Toledo buena parte de su colección bibliográfica, lo que triplicó en número los fondos toledanos.

⁴ Fernández Collado (1999); González Ruiz (1980); Moraleda Moraleda (2018).

⁵ Fernández Collado (1999).

⁶ Archivo Capitular de Toledo (en adelante ACT), Actas Capitulares, 3, f.11.

⁷ Gayangos y Fuente (1847).

⁸ Centro indiscutible del comercio en Castilla durante los siglos XV y XVI fue la feria de Medina del Campo, donde arribaron abundantes mercancías de lujo, mercaderes de lejanas regiones de Europa, cambistas y banqueros, todo un amplio comercio de objetos exclusivos que demandaba la nobleza y la Iglesia como seña de distinción.

⁹ Espejo y Paz (1908), p. 787.

¹⁰ ACT, Actas Capitulares 4, f. 236.

¹¹ Sus armas campean entre los muros, vidrieras y todas aquellas obras encargadas bajo su mandato, junto a los escudos de los arzobispos Fonseca, Tavera y Silíceo, pues se mantuvo en el cargo a pesar de los sucesivos cambios episcopales. Sus armas son: en campo de plata dos lobos de sable, puesto en palos, y bordura de gules con ocho aspas de oro.

¹² Fue relevado de su cargo por el canónigo Pedro de Castilla el año 1557, "por estar viejo y achacoso", y murió en Toledo el 29 de noviembre de 1560.

¹³ González Ruiz (2010), p. 439.

¹⁴ Zarco del Valle (1916), p. 373.

¹⁵ Noone (2010), p. 3.

¹⁶ Domínguez Bordona (1962); Janini y Serrano (1969)

¹⁷ Sanz y Sanz (1972), pp. 209-226; Yarza Luaces (1986); Checa Cremades (1992), pp. 21-54; Yebes Andrés (1997); Docampo, Espinosa y Ruiz (2000); Muntada Torrellas y Atienza (2003); Yarza Luaces (2004), pp. 14-66.

¹⁸ Ruiz García (2004), pp. 209-226; Docampo Capilla (1999), pp. 104-105; Planas Badenas (2001), pp. 461-473; Marchena Hidalgo (2005); Villaseñor Sebastián (2009).

¹⁹ Silva Maroto (1982), pp. 54-56; Álvarez Márquez (1987), pp. 3-36; Mogollón Cortés-Cano (1994), pp. 51-55; Marchena Hidalgo (1998), pp. 103-115; Toranilla Antón (2008).

²⁰ Con este término no solo se hace referencia a las características estéticas vinculadas a un espacio geográfico concreto, sino a un territorio mayor del ámbito septentrional.

²¹ Doager (1987), pp. 91-92; Kren y Mc Kendrick (2003); Morrison and Kren (2006).

²² Domínguez Bordona (1929).

²³ Janini y Gonzalez (1977).

²⁴ Bosch (1989); Muntada Torrellas, (1992); Planas Badenas (2001), pp. 461-473; González Ruiz (2000), pp. 185-196.

²⁵ Marías (1981), pp. 319-340; Mateo Gómez y López-Yarto (2003).

²⁶ Moraleda Moraleda (2016).

²⁷ Janini y González (1977).

²⁸ Considerado una de las principales figuras de la música a finales del siglo XV y principios del XVI, sus composiciones denotan una influencia de origen italiano de marcado gusto renacentista, caracterizada por una sutil destreza técnica.

²⁹ ACT, Inventario de 1517. Al margen se dice que "tiene el libro Maldonado", sacristán mayor del Sagrario.

³⁰ ACT, Inventario de 1517.

³¹ ACT, Inventario de 1517.

³² ACT, Inventario de 1539.

³³ Nieto Alcaide (1997), pp. 35-58.

³⁴ ACT, Inventario de 1649.

³⁵ Con este término se identifica el lugar en el que se custodiaban las alhajas de la catedral y todos los objetos de valor destinados a la liturgia.

³⁶ ACT, Inventario de 1790.

³⁷ Rubio Piqueras (1929).

³⁸ Rubio Piqueras (1925).

³⁹ El texto fue presentado en el V Congreso Internacional de la Sociedad Musicológica de Ámsterdam, en 1952.

⁴⁰ Snow (1983), pp. 246-277.

⁴¹ Janini y González (1977).

⁴² Panofsky (1995).

⁴³ El miniaturista Simón Bening realizó semejante mimesis en *Las Muy Pequeñas Horas de Montserrat* y en el *Libro de Horas del Golf*.

⁴⁴ Fitch (1997).

⁴⁵ Durrieu (1921).

⁴⁶ Winkler (1915); (1925).

⁴⁷ Pächt (1944), pp. 295-301.

⁴⁸ Winter (1981).

⁴⁹ "Y saldrá un vástago del tronco de Jesé y un retoño de sus raíces brotará. Reposará sobre él el espíritu de Yahveh", Isaías, 11, 1-3.

⁵⁰ Mâle (1922), pp. 168-175.

⁵¹ *Libor de Horas de Luis de Laval*, ca. 1480. Biblioteca Nacional de Francia, Lat. 920.

⁵² *Breviario de Isabel la Católica*, f. 8v°. The British Library, Ms. 18851.

⁵³ *Videtur vaticinari de Christi annuntiatione per angelum facta.*

⁵⁴ *Videtur vaticinari de nativitate Christi in Bethleem.*

⁵⁵ *Videtur vaticinari de hoc quod virgo reclinavit puerum in praesepio.*

⁵⁶ Réau, 1999: p.485.

⁵⁷ *Videtur vaticinari de fuga pueri cum matre eius in Aegypto.*

⁵⁸ *Vaticinatur quo modo Virgo lactet.*

⁵⁹ *Videtur vaticinari de futuro salvatore gentium sub nubilo.*

⁶⁰ *Videtur clare vaticinari de adventu Salvatoris cum prophetis.*

⁶¹ *Vaticinatur de flagellatione.*

⁶² *Vaticinata est de Christi alapatione.*

⁶³ *Vaticinatur de Christi coronatione.*

⁶⁴ *Vaticinata est de futura Christi crucifixione.*

⁶⁵ *Vaticinatur de Christi Resurrectione*.

⁶⁶ Camille (1992).

⁶⁷ Baltrusaitis (1981).

⁶⁸ Entre la variedad de aves que se encuentran representadas en los márgenes, el pavo real es una de las más abundantes, favorecido por sus cualidades polícromas, así como por el rico simbolismo con el que se identificó desde los orígenes del cristianismo. Ver: Reau (1995).

⁶⁹ Un amplio número de códices medievales y renacentistas permiten el estudio de una gran variedad de géneros. En esta línea podríamos detenernos en los mensajes morales y en los repertorios iconográficos relacionados con los episodios sagrados, pero también asimilar aspectos científicos en disciplinas como la botánica, la zoología, la astronomía, la antropología, así como referencias legendarias y hagiográficas.

⁷⁰ Fisher (2004).

⁷¹ El mismo emblema surge dentro de la bordura del folio 151vº, pendido de una rama de cardina sobre fondo dorado.

⁷² La incorporación de heráldicas o retratos relacionados con los comitentes fue muy habitual entre los repertorios decorativos presentes en borduras y letras capitales de los códices iluminados, en particular desde la centuria del Cuatrocientos. Al igual que hemos anotado la relación de nuestro códice con otros de semejante procedencia, también aquí podemos observar paralelos en la presencia de armas nobles, tal y como encontramos en el folio 1vº del *Códice Chigi* (Vaticano, BAV Chig. C. VIII. 234), propiedad de la Biblioteca Apostólica Vaticana.

⁷³ *La Biblia*, Mateo, 2:2

⁷⁴ *La Biblia*, El Génesis 17:12

⁷⁵ Morrison (2006).

⁷⁶ La permanente presencia de perlas y una rica variedad de piedras preciosas se hizo constante en los repertorios ornamentales de los manuscritos iluminados, en particular desde finales del siglo XV y a lo largo de la siguiente centuria.

⁷⁷ Como en tantas otras escenas de la Pasión, los modelos de las composiciones de Durero son evidentes. Total, o parcialmente, la obra del artista alemán ha sido una fuente principal en el diseño de los trabajos de miniatura del Ms. Res. 23 de la Catedral de Toledo. En el caso concreto de la Resurrección la composición de los soldados frente al sepulcro es una copia idéntica respecto del grabado, firmado por Durero en 1509, con la única variante de la ubicación de Cristo en la escena.

⁷⁸ Janson (1952).

⁷⁹ Villaseñor (2009).

⁸⁰ La producción historiográfica sobre los valdenses ha sido muy abundante, incluso en numerosas ocasiones valdenses y cátaros se han confundido con una misma herejía, en cualquier caso, se ha considerado, aunque no de forma absoluta, que una de sus diferencias con la Iglesia Romana fue la negación del dogma de la Eucaristía. Ver: Camerón (2001).

⁸¹ Reau (2000), pp. 664-665.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Márquez (1987)
 ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen: "Los artesanos del Libro en la Catedral Hispalense durante el siglo XV". *Archivo Hispalense*, 215, 1987, pp. 3-36.
- Baltrusaitis (1981)
 BALTRUSAITIS, Jurgis: *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotisme dans l'art gothique*. París, Flammarion, 1981.
- Bosch (1989)
 BOSCH, Lynette: *Manuscript Illumination in Toledo (1446-1495): The Liturgical Books*. Michigan, University Microfilms International, 1989.
- Camille (1992)
 CAMILLE, Michael: *Image on the edge: the margins of medieval art*. London, Reaktion Books, 1992.
- Checa Cremades (1992)
 CHECA CREMADES, Fernando: "Poder y Piedad: Patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España", en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos –Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, (Exposición celebrada en Toledo en 1992). Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 21-54.
- Doager (1987)
 DOAGER, Georges: *Flemish miniature painting in the 15th and 16th century*. Ámsterdam, B.M. Israel, 1987.
- Docampo Capilla (1999)
 DOCAMPO CAPILLA, Javier: "Los Mendoza y la miniatura: fragmentos de un Pasionario en la Biblioteca Lázaro Galdiano". *Goya*, 269, 1999, pp. 104-105.
- Docampo, Espinosa y Ruiz (2000)
 DOCAMPO CAPILLA, Javier; ESPINOSA, Carmen y RUIZ, Elisa: *El documento pintado. Cinco siglos de Arte en Manuscritos*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2000.
- Domínguez Bordona (1929)
 DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús: Exposición de Códices Miniados, (Exposición celebrada en Madrid en 1929). Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929.
- Domínguez Bordona (1962)
 - *Catálogo de la Exposición de Códices miniados españoles*, (Exposición celebrada en Barcelona en 1962). Barcelona, Unión internacional de editores, 1962.
- Durrieu (1921)
 DURRIEU, Paul: *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530)*. París, Librairie Nationale, 1921.
- Espejo y Paz (1908)
 ESPEJO, Cristóbal y PAZ, Julián: *Las antiguas ferias de Medina del Campo: investigación histórica acerca de ellas*. Valladolid, 1908.

- Fernández Collado (1999)
 FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel: *La catedral de Toledo en el siglo XVI. Vida, arte y personas*. Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Fisher (2004)
 FISHER, Celia: *Flowers in Medieval Manuscripts*. Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- Fitch (1997)
 FITCH, Fabrice: *Johannes Ockeghem: Masses and Models*. París, Honoré Champion Éditeur, 1997.
- Gayangos y Fuente (1847)
 GAYANGOS Pascual de y FUENTE, Vicente de la: *Cartas del Cardenal don Fray Francisco Jiménez de Cisneros dirigidas a don Diego López de 1508 hasta 1517*. Madrid, 1847.
- González Ruiz (1980)
 GONZÁLVEZ RUIZ, Ramón: "El arte del libro en el Renacimiento: el Libro de los Prefacios", en *V Simposio. Toledo Renacentista*, Tomo III. Madrid, Centro Universitario de Toledo, Universidad Complutense, 1980.
- González Ruiz (2000)
 GONZÁLVEZ RUIZ, Ramón: "La Biblia de San Luis". *Toletana: cuestiones de teología e historia*, nº 3. Toledo, 2000.
- González Ruiz (2010)
 GONZÁLVEZ RUIZ, Ramón: "Los claros varones", en Ramón González (coord.), *La Catedral Primada de Toledo, dieciocho siglos de historia*. Burgos, Promecal, 2010.
- Janini y Gonzalvez (1977)
 JANINI, José y GONZÁLVEZ RUIZ, Ramón: *Catálogo de los códices litúrgicos de la Catedral de Toledo*. Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1977.
- Janini y Serrano (1969)
 JANINI, José y SERRANO, José: *Manuscritos litúrgicos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1969.
- Janson (1952)
 JANSON, Horst Waldemar: "Apes and Ape Lore in the Middle Age and Renaissance". *Estudies of the Warburg Institute*. London, University of London, 1952.
- Kellman (1999)
 KELLMAN, Herbert: *The Treasury of Petrus Alamire: Music and Art in Flemish Court Manuscripts, 1500–1535*. Ghent, Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1999.
- Kren y Mc Kendrick (2003)
 KREN, Thomas and Mc KENDRIC, Scot: *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Paintings in Europe*. Los Angeles, Oxford University Press, 2003.
- Mâle (1922)
 MÂLE, Emile: *L'art religieux du XIIème siècle en France*. París, 1922.

- Marchena Hidalgo (1998)
 MARCHENA HIDALGO, Rosario: *La miniatura de los Libros de Coro de la Catedral de Sevilla: el siglo XVI*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 103-115.
- Marchena Hidalgo (2005)
 - *Pedro de Palma, miniaturista del siglo XVI*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.
- Marías (1981)
 MARÍAS, Fernando: "Maestros de la Catedral, Artistas y Artesanos: datos sobre la pintura toledana del siglo XVI". *Archivo Español de Arte*, LIV. Madrid, 1981, pp. 319-340.
- Mateo Gómez y López-Yarto (2003)
 MATEO GÓMEZ, Isabel y LÓPEZ-YARTO, Amelia: *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- Mogollón Cortés-Cano (1994)
 MOGOLLÓN CORTÉS-CANO, Pilar: "La miniatura guadalupense. La actividad artística del Scriptorium monástico a finales de la Edad Media", *Norb-Arte*, 1994, pp. 51-55.
- Moraleda Moraleda (2018)
 MORALEDA MORALEDA, Jaime: *Los códices iluminados para la Catedral de Toledo. El esplendor del arte de la miniatura (S. XVI)*. Toledo, Cabildo Primado, 2018.
- Morrison and Kren (2006).
 MORRISON, Elizabeth and KREN, Thomas: *Flemish Manuscript Painting in Context. Recent Research*. Los Angeles, Getty Publications, 2006.
- Muntada Torrellas (1992)
 MUNTADA TORRELLAS, Ana: *El Misal Rico de Cisneros*. Toledo, Real Fundación, 1992.
- Muntada Torrellas y Atienza (2003)
 Catálogo: MUNTADA TORRELLAS, Ana y ATIENZA, Juan Carlos: *Cantoriales del Monasterio de San Jerónimo de Espeja*. Catedral de El Burgo de Osma, Soria, 2003.
- Noone (2011)
 NOONE, Michael: "A Sixteenth-Century Manuscript Choirbook of Polyphony for Vespers at Toledo Cathedral by Andrés de Torrentes (c. 1510-80)", en KNIGHTON, Tess y NELSON, Bernadette (coords.): *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*. Kassel, Reichenberger, 2011, pp. 3-26.
- Noone y Skinner (2008)
 NOONE Michael y SKINNER, Graeme: "El fondo de cantoriales de canto llano de la Catedral de Toledo: Informe y catálogo provisional". *Memoria Ecclesiae*, nº 31, 2008, pp. 585-632.
- Pächt (1944)
 PÄCHT Otto: "The Master of Mary of Burgundy". *The Burlington Magazine*, LXXXIV, 1944, pp. 295-301.
- Panofsky (1995)
 PANOFSKY, Erwin: *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, Alianza, 1995.

Planas Badenas (2001)

Catálogo: PLANAS BADENAS, Josefina: "Lecturas pías de los reyes: el libro de uso devocional durante los siglos del gótico", en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, (Exposición celebrada en León en 2000-2001). Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 461-473.

Reau (1995)

RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.

Rubio Piqueras (1925)

RUBIO PIQUERAS, Felipe: *Códices polifónicos toledanos, estudio crítico de los mismos con motivo del VII centenario de la catedral primada*. Toledo, Catedral Primada, 1925.

Rubio Piqueras (1929)

- "El Archivo Musical de la Catedral de Toledo", *Tesoro sacro musical*, XI, 1929, pp. 12-92.

Ruiz García (2004)

RUIZ GARCÍA, Elisa: *Los libros de Isabel La Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*. Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Sanz y Sanz (1975)

Catálogo: SANZ Y SANZ, Hilario: *XXV Exposición de arte antiguo. Cantorales o Libros de Coro*. Estudios Segovianos, XXIV. Segovia, Instituto Diego de Colmenares, 1975, pp. 209-226.

Silva Maroto (1982)

SILVAMAROTO, M^a Pilar: "La miniatura hispanoflamenca en Ávila: nuevos datos documentales". *Miscelánea de Arte*, XLIV. Madrid, 1982, pp. 54-56.

Snow (1983)

SNOW, Robert J.: "Toledo Cathedral Ms. Reservado 23: A Lost Manuscript Rediscovered", *The Journal of Musicology*, vol. 2, n^o 3, 1983, pp. 246-277.

Stevenson (1973)

STEVENSON, Robert: "The Toledo MS Polyphonic Choirbooks and Some Other Lost or Little Known Flemish Music". *Fontes Artis Musicae*, n^o XX, 1973, pp. 87-107.

Toranilla Antón (2008)

TORANILLAANTÓN, Marta Elena: *Las miniaturas de los libros de coro de la Catedral de Palencia en el siglo XV y primer tercio del siglo XVI*. Palencia, Universidad de León, 2008.

Nieto Alcaide (1997)

NIETO ALCAIDE, Víctor: "La profesión y oficio de vidriero en los siglos xv y xvi: Talleres, encargos y clientes", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, T. 10, 1997, pp. 35-58.

Villaseñor Sebastián (2009)

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando: *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*. Segovia, Colección Beltenebros, 2009.

Winkler (1915)

WINKLER, Friedrich: *Studien zur Geschichte der niederländischen Miniaturmalerei des XV und XVI Jahrhunderts*. Wien, 1915.

Winkler (1925)

- *Die Flächische Buchmalerei des XV und XVI Jahrhunderts*. Leipzig, 1925.

Winter (1981)

WINTER, P. M: "A Book of Hours of Queen Isabel la Católica". *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, vol. LXII, nº 10, 1981.

Yarza Luaces (1986)

YARZA LUACES, Joaquín: "Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval", en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1986.

Yarza Luaces (2004)

- "La nobleza hispana y los libros iluminados (1400-1470). Corona de Castilla", en Pedro M. Cátedra y María Luisa López-Vidriero (dir.), *La memoria de los libros: estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, pp. 14-66.

Yebes Andrés (1997)

YEBES ANDRÉS, Juan Antonio: *La Estética del Libro Español. Manuscritos e impresos españoles hasta finales del siglo XVI en la Biblioteca del Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1997.

Zarco del Valle (1916)

ZARCO DEL VALLE, Manuel Remón: *Datos documentales para la Historia del Arte Español II: Documentos de la catedral de Toledo*. Tomo I. Madrid, 1916.

LOS COLORES DEL CUERPO ENFERMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO¹

Cristina Marinas

Ecole Polytechnique / Université de Paris-Est-Créteil (UPEC)

Resumen:

El cuerpo enfermo ha sido representado con frecuencia por los pintores españoles de los siglos XVI y XVII; en la iconografía religiosa son numerosas las imágenes de cuerpos heridos, mutilados, debilitados, de santos, mendigos, lisiados y moribundos. La paleta cromática utilizada por los artistas para pintar estas patologías es la recomendada por la literatura artística para el tratamiento de las carnaciones. Los colores (blanco, amarillo, cárdeno) varían según el contexto iconográfico y los principios opuestos de decoro y realismo.

Palabras clave: color; carnación; amarillo; blanco; cárdeno; Vicente Carducho; Francisco Pacheco; Antonio Palomino.

Abstract:

The sick body (dying saints, martyrs of the catholic faith, ill and disabled poor and beggars...) has been frequently represented by the Spanish Painters of the XVI and XVIIth centuries; the various pathologies are rendered through the flesh tones; the colours, hues, pigments employed by the painters are those described in the art treatises of the period (white, yellow, *cardeno* -blue/purple/violet), and they may change according to the iconography, and the opposite principles of decorum and truth.

Key words: colour; flesh tone; yellow; white ; cárdeno; Vicente Carducho; Francisco Pacheco; Antonio Palomino.

El cuerpo enfermo ha sido representado con frecuencia por los pintores españoles de los siglos XVI y XVII. En la iconografía religiosa abundan las imágenes de cuerpos patológicos: los heridos, mutilados de los santos y de los mártires, los cuerpos debilitados de los enfermos y de los ancianos, de los moribundos y de los lisiados, de los pobres y de los indigentes. Para plasmar las diversas dolencias, los artistas se sirvieron de una paleta cromática variada, “una sintomatología pictórica que mostrara los signos clínicos de los estados patológicos”². La interpretación naturalista de los cuadros por nuestra mirada moderna ha dado lugar a lecturas médicas que no valoran el contexto técnico –estado de los lienzos, de los soportes, desgaste de los pigmentos...–, ideológico, histórico, de las obras, como por ejemplo, la descarnada palidez de los santos y caballeros toledanos pintados por El Greco, que ha sido asociada desde el siglo XIX a distintas patologías (locura, astenia, depresión)³.

Los colores varían con el tiempo; nuestra percepción de los colores es subjetiva y desconocemos cómo los percibían los pintores y sus públicos en la España del Siglo de Oro⁴.

En este artículo presentaremos algunas pinturas que muestran cuerpos patológicos y analizaremos el tratamiento de las carnaciones relacionándolo con la literatura artística y las definiciones de los colores en la España del siglo XVII.

Los pintores evocan las enfermedades humanas mediante la representación de la carne por el colorido. El color del cuerpo humano es el de la carne, y no aún el de la piel, término científico que hasta el siglo XVIII no aparece en el discurso artístico⁵, cuando la medicina semiótica busca en ella los síntomas de las patologías. La carne es la substancia viva del cuerpo, y es en Venecia, en las obras del Ticiano, cuando la pintura de la carne alcanza la verdad tan deseada, la de la *mimesis* de la naturaleza: “Esta pierna parece hecha de verdadera carne y no de pintura [...] creo que en este cuerpo Ticiano ha empleado carne para los colores”⁶. Desde el Renacimiento, color y vida están asociados a la representación pictórica de la piel humana. La pintura de las carnaciones obedece a estrictas normas codificadas en los tratados artísticos, que los artistas aplicarán con pocas variaciones hasta el siglo XVIII: la representación de la carne por el colorido depende de la edad, del sexo, de la clase social, de los movimientos de los humores, de los afectos y de las emociones.

En la España del Siglo de Oro, el colorido está vinculado con el naturalismo óptico y designa igualmente el conjunto de los diferentes colores y tonalidades utilizados por los pintores⁷. Los principales tratadistas españoles del Siglo de Oro, los pintores Vicente Carducho⁸, Francisco Pacheco⁹ y Antonio Palomino¹⁰, no tratan de los colores del cuerpo enfermo, solo mencionan las diferentes

tonalidades de la piel causadas por los humores. Son todos ellos deudores de la literatura artística anterior –los escritos de Cennino Cennini, G. Paolo Lomazzo, Ludovico Dolce, Leonardo, Alberti, Federico Zuccaro, Giorgio Vasari, Miguel Ángel, Alberto Durero o Carel Van Mander–, pero proponen consejos técnicos muy concretos -con frecuencia ausentes en los tratados italianos, alemanes o flamencos-, en particular sobre la preparación de los lienzos, la fabricación de las tintas, el empleo de los pigmentos. Participan en los debates artísticos de la época, defienden la primacía de la Pintura sobre la Escultura, del dibujo sobre el colorido.

Para Francisco Pacheco, el colorido está compuesto de tres partes: "hermosura, suavidad y relieve"¹¹. Y afirma: "La principal dificultad del colorido está en la imitación de las carnes y consiste en la variedad de las tintas y en la suavidad y morbidez de ellas"¹². Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, recomienda para el tratamiento de las carnaciones la variedad de las tonalidades acorde con la edad, el sexo, la clase social: "También se han de variar las carnes, haciendo los niños y mancebos más frescos que los viejos, juntando lo tierno y lo carnoso con lo seco y lo arrugado, que hace una maravillosa consonancia [...] Mas conviene atender siempre a las tintas principalmente de las carnes y a la suavidad, porque muchos hacen algunas que parecen de jaspe así en el color como en la dureza y las sombras son tan crudas que las mas de las veces acaban en puro negro. Otros las hacen demasiado blancas, otros demasiado rojas; yo gustaría que fuese el color algo trigueño y desterraría de mis pinturas las mejillas encendidas y los labios de coral, porque tal vez parecen máscaras [...] Verdad es que las tintas se deben variar considerando la edad y el sexo, porque un color conviene a la doncella, otro a una mujer anciana, otro al viejo, y no conviene al trabajador el que a un delicado gentil hombre"¹³. Para las variaciones de tono en los rostros, se intensifican los colores gracias a la mezcla de los pigmentos. Los colores del cuerpo sano, los de las bellas carnaciones, se obtienen a partir de la mezcla de tres pigmentos: albayalde o blanco de plomo, bermellón (rojo) y carmín¹⁴, que los pintores llaman "frescor" cuando colorean las mejillas¹⁵.

La pintura de las carnaciones es también la de los temperamentos y de los humores, porque "por medio de los colores conocemos el colérico, el flemático, el sanguino, y los afectos causados por estos humores"¹⁶. Vicente Carducho evoca la enfermedad sin nombrarla, y la vincula con algunos colores : cuando se rompe el equilibrio humoral, y sobrevienen "los accidentes" (cambios de los afectos), cambia el color del cuerpo sano¹⁷: "El hombre consta de cuerpo y materia, y en ella vemos que está introducido el color según su temperamento y composición [...] los accidentes mudan y alteran aquel mismo color según la pasión y moción interior, o movimiento exterior, encendiéndose o perdiéndose el color, ya blanquecino, y ya verdinegro, según la calidad de la causa, y del humor, inquietado por ella ; colera, flema, sangre o melancolía"¹⁸.

Antonio Palomino, a principios del siglo XVIII, recoge en su tratado la codificación polícroma de la piel enunciada por Carducho y Pacheco y la resume en estas bellas líneas: "Además de este colorido hermoso que hemos dicho, hay otros que se alteran, ya con la palidez de un susto, y ya con el sonrojo de la vergüenza, o ya con lo cárdeno de la muerte"¹⁹. La palabra cárdeno, derivada del latín *cardinus* y *cardus*, remite al color morado o amoratado de las flores del cardo²⁰. En este capítulo de su tratado dedicado a las técnicas de la pintura, Palomino recomienda para *el susto* el color amarillo claro (genulí)²¹, mezclado con ocre y un poco de carmín; para *la vergüenza*, tierra roja o bermellón y carmín para los tonos. Y para *la muerte*, blanco y negro de carbón²². En la España del Siglo de Oro, los nombres de los colores son también los de los pigmentos²³.

Mediante el color, los pintores dan forma plástica a las patologías y utilizan la paleta cromática recomendada por los tratadistas. La tez de los enfermos es blanca, amarilla, o sin color (*descolorida*), como la de los muertos. La enfermedad queda solo sugerida, y se ocultan los aspectos fisiológicos, que son sustituidos por los gestos sanadores. La representación de los cuerpos sufrientes tiene que conmover a los fieles y estimular su piedad, respetando las normas del decoro y las convenciones de la iconografía religiosa. En el tratamiento de las carnaciones, los pintores españoles de los siglos XVI y XVII se esfuerzan por distinguir el cuerpo sano y el enfermo, pero esta distinción es leve y limitada por la necesaria idealización de los síntomas clínicos, pues la humanidad de los personajes sagrados no puede ser representada como la de los comunes seres mortales.

Analizaremos aquí dos ejemplos de esta distinción suavizada por la idealización: el primero, una tabla pintada por Fernando del Rincón en torno a 1510 (fig. 1) que representa dos de los milagros de los santos médicos Cosme y Damián: el milagroso trasplante de la pierna de un "moro" o "etíope" en el cuerpo del sacristán de la iglesia romana dedicada a los dos santos, y el del campesino dormido en cuya boca se ha introducido una serpiente. Las dos curaciones tienen lugar durante el sueño de los enfermos (el sueño reparador o *incubatio* de la Antigüedad). La pierna gangrenada (o cancerosa, según algunas interpretaciones) del sacristán ha sido amputada y colocada en el cuerpo de un moro o etíope (traducción del *Mauri* o *Aethiops* de la versión latina del texto de Jacobo de Vorágine²⁴). La restauración de la obra ha desvelado que después de su fecha de terminación, fueron pintadas llagas adicionales en la pierna, para acentuar quizá la gravedad de la enfermedad y el poder sanador de los dos santos²⁵. Los tonos de la piel del sacristán amputado son más claros, amarillentos, que los de los dos médicos o los del labriego dormido.

El segundo ejemplo, el *Nacimiento de la Virgen*, pintado por Luis de Morales hacia 1562-1567, representa a santa Ana después del parto (fig. 2). Una joven le ofrece un plato de caldo mientras la ayuda a incorporarse²⁶. Sorprende por su



1. Fernando del Rincón. *Milagros de los santos médicos Cosme y Damián*. Hacia 1510. Óleo sobre tabla. 188 x 155 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P2549) © Museo Nacional del Prado.

realismo el gesto de dolor de la recién parida, denostado por los tratadistas del siglo XVIII pues los santos no están "sujetos a las leyes de la humana debilidad y flaqueza"²⁷. Sin embargo, este gesto es suavizado por la tez lozana de la madre de la Virgen. Las carnaciones del cuerpo dolido de santa Ana son similares a las de las mujeres que la acompañan, y destacan los tonos rosados de la piel, que evocan belleza y salud.

Los pintores utilizan una paleta cromática concreta para distinguir los cuerpos sanos de los enfermos. Estos colores son el amarillo, el blanco (o ausencia de color: *descolorido*), el gris, azul, el cárdeno, etcétera.



2. Luis de Morales. *Nacimiento de la Virgen*. Hacia 1562-1567. Óleo sobre tabla. 69,2 x 93,2. Madrid, Museo Nacional del Prado (P7859) © Museo Nacional del Prado.

El amarillo es el color de la enfermedad en los textos y en la pintura del Siglo de Oro. El *Diccionario* de Sebastián de Covarrubias lo define en los siguientes términos: "Amarillo. Entre los colores se tiene por la mas infelice, por ser la de la muerte, y de la larga y peligrosa enfermedad y la color de los enamorados"²⁸. Don Quijote tiene la tez amarilla, y la palabra "amarillo" es empleada con frecuencia por Cervantes para describir a su héroe²⁹. Este amarillo es polisémico, puesto que colorea tanto el cuerpo de los muertos como el de los enamorados y el de los temperamentos melancólicos³⁰. Los pintores utilizan diferentes matices de amarillo para las carnaciones de los cuerpos enfermos y los colores de los pigmentos varían en función del estado de conservación de las obras y de los personajes representados.

Son numerosas las imágenes de indigentes y de lisiados afectados por diversas patologías, y cuya tez amarillenta o terrosa remite a su condición humilde (la tez clara se reserva para los nobles, los príncipes, las figuras divinas). Los pobres son los necesarios protagonistas en el arte religioso del Siglo de Oro, pues sirven para transmitir con eficacia el valor fundamental de los actos de caridad, como en los lienzos pintados por Murillo para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Este hospital para pobres, fundado en el siglo XV, fue notablemente enriquecido por Miguel de Mañara, uno de sus cónfrades y principal benefactor, que encomendó a destacados artistas sevillanos la decoración de la iglesia.



3. Bartolomé Esteban Murillo. *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*. 1671-1672. Óleo sobre lienzo. 345 x 228 cm. Sevilla, Hospital de la Caridad, iglesia de San Jorge.

Murillo ejecutó, entre 1667 y 1670, ocho pinturas que escenificaban las siete obras de la Misericordia: *Moisés y la peña de Horeb* (dar de beber al sediento)³¹, *Multiplicación de los panes y de los peces* (dar de comer al hambriento)³², *El regreso del hijo pródigo* (vestir al desnudo)³³, *Abraham y los tres ángeles* (dar posada al peregrino)³⁴, *Liberación de San Pedro* (redimir al cautivo)³⁵. Tres de estas obras ejemplifican el cuidado de los enfermos: *San Juan de Dios transportando a un enfermo*³⁶, *La curación del paralítico*³⁷, y *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*³⁸, que aquí comentamos (fig. 3).

La santa, tradicionalmente asociada con el cuidado de los leprosos, ha sido pintada por Murillo en un contexto sevillano³⁹, lavando a varios niños tiñosos mientras en el ángulo inferior izquierdo de la composición, un hombre herido se deshace de las vendas y nos muestra las llagas de su pierna. La desnudez de los enfermos simboliza su virtud y su pureza⁴⁰, pero también permite plasmar las patologías: las carnaciones de los niños tiñosos y las del hombre que yace en el borde de la pintura, llevan las marcas y las manchas de la enfermedad. Las figuras de heridos y lisiados son con frecuencia colocadas por el pintor en el primer plano de la composición, como en *La curación del paralítico* o en el lienzo ejecutado hacia 1668 para la iglesia de los Capuchinos de Sevilla, *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna a los pobres*⁴¹. En este cuadro, la luz ilumina al niño y al mendigo, destacando su palidez. Como en otras obras de Murillo, la enfermedad es evocada por los fuertes contrastes lumínicos y no tanto por el colorido de las carnaciones recomendado para los cuerpos patológicos (amarillo o descolorido).

Algunos artistas prefieren representaciones más cercanas a las convenciones cromáticas. Por ejemplo, Vicente Carducho, en dos pinturas que pertenecen al ciclo de los 54 lienzos sobre la Vida de san Bruno y la Orden de los cartujos realizados para la Cartuja de El Paular entre 1626 y 1632⁴²: *La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno* (fig. 4) y *El padre Bernardo rezando en la Cartuja de Portes*⁴³. En estas dos obras, los personajes llevan en la piel los colores de la enfermedad; en la primera, están colocados con una gran variedad formal y cromática en torno a la tumba del santo, de la que mana la fuente sanadora: mujeres, niños, ancianos, lisiados, con sus diversas carnaciones. El hombre con el gorro rojo exhibe una llaga ensangrentada y detrás de él un enfermo arrodillado destaca por la lividez de su tez⁴⁴.

Como Carducho, Luis Tristán representa el cuerpo enfermo según las normas establecidas, en su obra *La ronda de pan y huevo* (fig. 5), ejecutada en 1624 poco antes de su muerte. El lienzo narra tres de las principales actividades caritativas de la toledana Hermandad del Refugio: en primer término, un moribundo es atendido por un caballero y un sacerdote. A la derecha un clérigo arrodillado ofrece un huevo y un vaso de vino a un anciano sentado y en el fondo de la



4. Vicente Carducho. *La fuente milagrosa de la tumba de san Bruno*. 1626-1632. Óleo sobre lienzo. 337,5 x 93,2 cm. Rascafría, Cartuja de El Paular (depósito del Museo del Prado, P5232) © Museo Nacional del Prado.

composición una enferma es llevada hacia el hospital en una silla de manos⁴⁵. El fuerte contraste entre la tez amarillenta del moribundo y las carnaciones coloridas de los demás personajes señala la cercanía de la muerte.

Son escasos los cuadros que evoquen las grandes epidemias de peste del siglo XVII, en particular la que diezmó en 1649-1650 la mitad de la población de Sevilla. Por ello, resulta excepcional la *Alegoría de la peste* pintada por Pedro Atanasio Bocanegra hacia 1684⁴⁶. La imagen de la joven que yace muerta junto a sus hijos, en el primer término de la composición procede de un grabado del cuadro de Nicolas Poussin, *La peste de Ashod* (1630)⁴⁷, pintura que describía en estos términos André Félibien en 1667: "El señor Poussin representaba sus



5. Luis Tristán. *La ronda de pan y huevo*. 1624. Óleo sobre lienzo. 130 x 160 cm. Toledo, Museo de Santa Cruz.

figuras con acciones más o menos fuertes y colores más o menos vivos según el tema que tratara [...] Cuando representó un tema triste y lúgubre, como su cuadro que llaman la Peste [...] todos los colores son apagados, y casi borrados, la luz débil, y los movimientos de sus figuras lentos y abatidos..."⁴⁸. Este juicio podría aplicarse también al lienzo de Bocanegra: la muerte y la "cruel y vergonzante enfermedad"⁴⁹ son plasmadas por las carnaciones amarillentas, los colores "apagados" de los cuerpos de la joven y del cadáver de uno de sus hijos, mientras el otro, aún con vida, se aferra a su madre: y este último ha sido pintado con un colorido más intenso, acorde con su estado.

Los pintores dan forma plástica a la enfermedad eludiendo referencias explícitas a los aspectos fisiológicos mediante representaciones idealizadas de las patologías en las que los gestos y el color de las figuras sustituyen las marcas de la enfermedad. Las numerosas imágenes de San Roque, enfermo de la peste y sanador, atestiguan esta ocultación pictórica. El santo levanta su túnica y nos muestra el muslo en el que el bubón de la peste es sugerido por una mancha de pintura⁵⁰, que oscurece unas carnaciones coloridas, como en el *San Roque* pintado por José de Ribera (fig. 6), o bien es representado con mayor realismo, como en el lienzo realizado por Francisco Ribalta hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

En la iconografía religiosa de los siglos XVI y XVII, el color blanco es el de los cuerpos pálidos o "descoloridos" de los moribundos, y también el de los muertos, en particular de los santos, de la Virgen, de Cristo, pues "el muerto no tiene



6. José de Ribera. *San Roque*. Hacia 1631. Óleo sobre lienzo. 213,4 x 144,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P1109) © Museo Nacional del Prado.

color"⁵¹. La piel blanca simboliza la pureza de los seres divinos, de los ascetas dedicados a la oración. El *Diccionario* de Covarrubias define este color en los siguientes términos: "Blanca. Color; significa castidad, limpieza, alegría. Hay muchos lugares en la Escritura Sagrada de donde se colige, que por no cansar no los refiero"⁵². Pero también, como recuerda Michel Pastoureau, el blanco es "el blanco de la materia indecisa, el de los fantasmas y de los aparecidos que retornan para reclamar justicia o una sepultura, el eco del mundo de los muertos [...]". Desde la Antigüedad los espectros son descritos de color blanco"⁵³. Nombraremos aquí dos obras que ilustran la blancura de los santos moribundos: *El Tránsito de la Virgen*, tabla de Juan Correa de Vivar (fig. 7) y *La muerte del Venerable Odón de Novara* pintado por Vicente Carducho para la cartuja de El Paular⁵⁴. La agonía de la Virgen⁵⁵ y la del cartujo han sido escenificadas de forma parecida: yacen en su lecho, y la muerte inminente es anunciada por la palidez de los rostros y de las manos, que contrasta con las coloridas carnaciones de los demás personajes.

El color de los muertos es *el cárdeno* recomendado por Palomino, mezcla de "blanco y negro que hace un color cárdeno y mortífero muy natural" (ver supra). Esta tonalidad oscura es utilizada por numerosos pintores para colorear a los muertos, como el señor de Orgaz del *Entierro del Conde de Orgaz* pintado por El Greco entre 1586-1588 (fig. 8).

Podemos añadir a esta paleta cromática de las carnaciones "patológicas" el color de los cuerpos que están entre la vida y la muerte y el de los resucitados. Este color varía, según los pintores, entre el vivo colorido de la vida, los tonos amarillentos de la enfermedad, o la palidez amoratada de la muerte⁵⁶. En la *Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne* pintada por Francisco Collantes (fig. 9), la paleta cromática de las carnaciones permite distinguir los cadáveres, los cuerpos putrefactos, los esqueletos o las figuras de los resucitados y el Profeta que, solo, tiene el color de la vida.

Cuando los pintores del Siglo de Oro representan las dolencias infrecuentes, las patologías extrañas, o los cuerpos heridos de los mártires, se sirven del colorido para los detalles anatómicos, y por medio de una gama cromática variada, buscan plasmar las calidades táctiles de la piel humana. Y solo excepcionalmente, aplican los tonos de las carnaciones de los moribundos o de los enfermos. Veamos por ejemplo algunas obras de José de Ribera como el retrato de *Magdalena Ventura con su marido*⁵⁷ y *El patizambo*⁵⁸. En ambos cuadros los personajes nos muestran sus patologías: en el primero, la mujer barbuda, con su hijo lactante en brazos y acompañada por su esposo, exhibe su hirsutismo y sus rasgos masculinos; y en el segundo, el joven mendigo, sonriente, descalzo y con su muleta sobre el hombro, enseña con orgullo su pie varo. Tienen la tez oscura y curtida de los campesinos, o de los seres de humilde condición. Podemos observar la misma vitalidad en las carnaciones coloridas de los mártires: el *San Bartolomé*, pintado por el napolitano



7. Juan Correa de Vivar. *Tránsito de la Virgen*. Hacia 1546-1550. Óleo sobre tabla. 254 x 147 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P671) © Museo Nacional del Prado.



8. El Greco. *Entierro del conde de Orgaz* (detalle). 1586-1588. Óleo sobre lienzo. 480 x 360 cm. Toledo, Iglesia de Santo Tomé.

hacia 1612⁵⁹, lleva en las manos el cuchillo de su suplicio y su piel de desollado, pero sin embargo las tonalidades brillantes de su bruñido rostro y de su calva cabeza, y la densidad cromática de la mano que sostiene con firmeza el arma, confirman su buena salud. De los numerosos martirios de San Bartolomé realizados por Ribera, el del Museo de Arte de Cataluña⁶⁰ es quizá el más espectacular: por su realismo, por el tratamiento preciso de la anatomía de los músculos, de la dermis sangrienta y de la piel arrugada del anciano, pero asimismo por la postura del cuerpo y del rostro del mártir, con la mirada interrogante girada hacia el espectador⁶¹. En esta obra quedan abolidas las distinciones entre piel, carne, pintura.

Los pintores del Siglo de Oro utilizaron una paleta policroma para el tratamiento pictórico de las patologías: cuerpos enfermos, debilitados, de las figuras divinas, de los santos, de los mártires y de los pobres y lisiados. Los colores eran los recomendados en los tratados artísticos: blanco, amarillo, azul, cárdeno... Su definición es tan subjetiva como nuestra mirada contemporánea, que ya no los percibe como fueron concebidos.



9. Francisco Collantes. *Visión de Ezequiel: la resurrección de la carne*. Hacia 1630. Óleo sobre lienzo. 177 x 205 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P666) © Museo Nacional del Prado.

NOTAS

¹ Este artículo es la traducción ampliada del texto publicado en francés: Cristina Marinas, “Les couleurs du corps malade dans la peinture espagnole du Siècle d’Or”, in *Le Corps Polychrome. Couleurs et Santé. Antiquité, Moyen Âge, Époque moderne*, Franck Collard et Evelyne Samama, dir., Paris, L’Harmattan, 2018, pp. 313-324.

² Chantoury-Lacombe (2010), p. 22.

³ En 1956 el médico e historiador Gregorio Marañón publicó un ensayo, *El Greco y Toledo*, en el que analizaba, desde una perspectiva médica, los aspectos cromáticos y compositivos de las obras del Greco. Interpretó, en particular, la palidez descarnada de algunas figuras como el síntoma clínico de una astenia vinculada con la depresión o la locura. La visión de El Greco como pintor loco y pintor de

cuerpos patológicos ya está presente en los primeros estudios sobre el pintor publicados en Francia en el siglo XIX. Louis Viardot, por ejemplo, escribía lo siguiente sobre el *Martirio de San Mauricio* pintado para Felipe II: "Dans le Saint-Maurice, le Gréco adopta ce dessin fantastique, ce coloris grisâtre, pâle, blafard, qui font de ses personnages autant d'ombres et de revenants... enfin tout le parti pris d'une bizarrerie vraiment malade et qui s'étendait jusqu'à la forme de ses cadres, allongés hors de toute proportion". Viardot (1860), pp. 261-263.

⁴ "Velázquez's viewers possessed categories of perception now lost to us, and we combine documentary and technical evidence in an effort to rebuild those categories [...] it is clear that the perception of reality is always historically determined". McKim-Smith, Andersen-Bergdoll y Newman (1988), p. 63.

⁵ Fend (2017), p. 43.

⁶ Ludovico Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, Venecia, 1557. Cit. Lichtenstein (1989), pp. 229-231.

⁷ McKim-Smith, Andersen-Bergdoll y Newman (1988), p. 57.

⁸ Carducho (1633).

⁹ Pacheco (1649).

¹⁰ Palomino (1715-1724).

¹¹ "Hicimos división del colorido en tres partes: hermosura, suavidad y relieve...". Pacheco (1649), p. 396.

¹² Pacheco (1649), p. 400. En la edición de 1990, Bassegoda señala que estas líneas son una traducción de varios fragmentos del tratado de Ludovico Dolce.

¹³ Pacheco (1649), p. 398. Como señala Bassegoda en la edición de 1990 (p. 398, nota 7) este texto es una traducción de Giorgio Vasari, *Vite*, vol.1, pp. 179-181.

¹⁴ Los tratadistas nombran y describen los colores y los pigmentos utilizados por los pintores. El estudio de los lienzos de Velázquez ha permitido comprobar que "todos los pigmentos usados por Velázquez han sido descritos por los tratadistas españoles del siglo XVII". Garrido, Cabrera, McKim-Smith y Newman (1983), p. 86. Para las carnaciones, como ha mostrado el análisis técnico de *La Fragua de Vulcano*, Velázquez utilizó "[...] el blanco de plomo con pequeñas cantidades de negro de hueso, óxido de hierro rojo, calcita, bermellón de mercurio y azurita. Tanto en este cuadro como en otros del mismo pintor examinados por nosotros es frecuente la existencia de pigmento azul en la realización de las carnaciones". Garrido, Cabrera, McKim-Smith y Newman (1983), pp. 83-84.

¹⁵ "[...] el color de la mejilla que se hace con bermellón y carmín, que los coloristas llaman frescor". Carducho (1633), *Diálogo 6*, p. 265.

¹⁶ Carducho (1633), *Diálogo 3*, p. 159. En la edición de 1979, Calvo Serraller señala que Carducho cita (y traduce) en estas líneas algunos fragmentos de los tratados de Zuccaro y de Lomazzo.

¹⁷ En el cuerpo sano, las proporciones entre los cuatro humores son las siguientes: "[...] el hombre bien acondicionado de humores, i mui sano, ha de tener ocho pesos de sangre, quatro de flemma, dos de colera, y una de melancolía". Carducho (1633), p. 397.

¹⁸ Carducho (1633), pp. 159-160. En la edición de 1979, Calvo Serraller señala (nota 460, p.160) que la fuente de este fragmento del *Diálogo tercero* de Carducho procede del *Trattato del arte della pittura*, de Giovanni Paolo Lomazzo.

¹⁹ Palomino (1715-1724), p. 42, *II, Práctica de la pintura, Libro quinto, capítulo V*, "Como ha de comenzar a pintar el copiante, y los medios con que ha de facilitar el colorido".

²⁰ "Cárdeno/na : adj. El color morado: como el del lirio. Latin, *Lividus, a, um*" (*Diccionario de autoridades*, 1726-1739, T.II, 1729). Véase también la entrada de "cárdeno /na" del *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE, 2014, para la etimología latina de la palabra.

²¹ Para el color amarillo, los pintores utilizaban "amarillos a base de óxido de hierro y de amarillo de Nápoles", pero también "*jalde*, un amarillo tóxico a base de azufre que se mezclaba con aceite de linaza [...] y un pigmento antiguo, el oropimente, hecho a partir de arsénico de plomo". Lévesque (2012), p. 364.

²² "En el primero usará del genulí, y del ocre para mezclar en las tintas, con poco o ningún rojo, sino una puntica de carmín. En el segundo usará de la tierra roja, o bermellón, y carmín en las tintas, añadiéndoles, a proporción, más o menos según lo pidiere la parte. Y en el tercero, usará lo más blanco y sombra, rebajando con ella misma y el negro de carbón en las tintas oscuras: y en donde había frescores, usará del blanco, y negro, que hace un color cárdeno y mortífero muy natural". Palomino (1715-1724), p. 42.

²³ Mc-Kim-Smith, Andersen-Bergdoll y Newman (1988), p. 97. Estos son los colores (o pigmentos) enunciados por Palomino (1715-1724), pp. 52-53, T.II, libro V, cap. IV, Los colores para el olio: "Los antiguos griegos, con solas cuatro colores, que nos dice Plinio, blanco, amarillo, roxo y negro, hicieron aquellas obras inmortales [...]. Mas dejando ahora estas antiguallas y el punto filosófico de los colores, sobre si son cuatro, como dicen unos, o siete, como quieren otros ; y que estos son como los principios elementales, de que se forman los demás, considerados materialmente como en la Pintura los usamos hoy, son los precisos y usuales : albayalde, bermellón, génuli, ocre claro, y oscuro, tierra roxa, sombra de Venecia, carmín fino, y ordinario, ancorca de Flandes, verdacho, tierra verde, y verde montaña, negro de hueso, negro de carbón, u de humo, añil o índico, y esmalte...".

²⁴ Vorágine (1260-1280), p. 639.

²⁵ Irene González Hernando, "El milagro de los santos Cosme y Damián, de Fernando del Rincón". Conferencia, Museo Nacional del Prado, 7/02/ 2017 (<https://www.youtube.com/watch?v=4GcD3hL3wQA>).

²⁶ Cenalmor Bruquetas (2015), pp. 60-64.

²⁷ "Algunos representaron el sobrepardo de la santísima virgen de modo enteramente vulgar, y como que la soberana señora estaba sujeta a las leyes de la humana debilidad y flaqueza... La pintura es de este modo : vése echada en la cama la Santísima Virgen, enferma y pálida por los dolores del parto : dánle alguna bebida las comadres que le asisten ; y otras cosas de este temor, que en ningún modo pueden tolerar los corazones católicos". Juan Interián de Ayala se refería a algunas pinturas (que no especificaba) que representaban el nacimiento de Cristo. Interián de Ayala (1782), t.1, I, VII, 4.

²⁸ Covarrubias (1611). Entrada: "Amarillo".

²⁹ Cervantes (1605-1615), T.I, 37, p. 436: "viendo su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo..."; II, 7, p. 678 : "flaco, amarillo, los ojos hundidos en los últimos camaranchones del cerebro"; II, 16, p. 753 : "... ni la amarillez de mi rostro, ni mi atenuada flaqueza os podrá admirar que aquí en adelante, habiendo ya sabido quién soy y la profesión que hago". Cit. Copello y Rada (1990),

que observan que "este color de la tez de nuestro hidalgo era percibido en su época como un signo de mala salud, incluso de locura". Para otros autores, Cervantes (1605-1615), pp. 36-37, nota 15, el Quijote tiene un temperamento colérico (caracterizado por la bilis amarilla).

³⁰ Carducho (1633), *Diálogo 7*, p. 142, "De las acciones y afectos por accidentes [...] la melancolía... el color pálido y amarillo".

³¹ Iglesia de San Jorge, Hospital de la Caridad, Sevilla.

³² Iglesia de San Jorge, Hospital de la Caridad, Sevilla.

³³ National Gallery of Art, Washington.

³⁴ National Gallery, Ottawa.

³⁵ Museo del Hermitage, San Petersburgo.

³⁶ Iglesia de San Jorge, Hospital de la Caridad. Sevilla.

³⁷ National Gallery, Londres.

³⁸ Iglesia de San Jorge, Hospital de la Caridad, Sevilla.

³⁹ Brown (1980), p. 202: "Al igual que el hospital para leprosos que fundara Santa Isabel, la enfermería de la Caridad se especializaba en casos incurables". Brown añade, citando la Regla de la Hermandad: "La curación ha de ser paliativa, como limpiarles las llagas que son incurables o otras semejantes".

⁴⁰ Cherry (2008), pp. 171-172: "En Murillo el cuerpo desnudo y sufriente de Cristo se refleja en la corporeidad de los pobres, considerados como miembros del cuerpo de Cristo".

⁴¹ Bartolomé Esteban Murillo, *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna*. Hacia 1668. Óleo sobre lienzo. 283 x 188 cm. Museo de Bellas Artes. Sevilla.

⁴² Ruiz Gómez (2013), pp. 185-201.

⁴³ Vicente Carducho, *El padre Bernardo rezando en la Cartuja de Portes*. Óleo sobre lienzo. 336x 298 cm. Rascafría, Cartuja de El Paular (depósito del Museo del Prado).

⁴⁴ "En el caso de Bernardo de Portes, Carducho muestra su sepultura como si fuera una de las muchas que en su tiempo podían verse en iglesias de cualquier ciudad católica como Roma o Madrid : el velo que la cubre se ha descubierto y a su alrededor se disponen los enfermos que esperan recibir la gracia de los poderes milagrosos del cuerpo del santo o los exvotos presentados por éstos : lámparas de plata u otros más humildes, como figuras de cera, visibles en la pared izquierda. Es una escena muy similar a la que contemplamos en la primera parte del ciclo, en el cuadro nº 27, que muestra el licor milagroso que manaba de la tumba de san Bruno". De Carlos Varona (2013), p. 211.

⁴⁵ López Álvarez (2019), p. 287.

⁴⁶ Pedro Atanasio Bocanegra: *Alegoría de la peste*. Óleo sobre lienzo. 134 x 126 cm. Musée Goya, Castres.

⁴⁷ Nicolas Poussin: *Peste de Ashod*. Óleo sobre lienzo. 148 x 198 cm. Musée du Louvre, Paris.

⁴⁸ "M. Poussin représentait ses figures avec des actions plus ou moins fortes et des couleurs plus ou moins vives selon le sujet qu'il traitait [...] Lorsqu'il a représenté un sujet triste et lugubre, comme son tableau qu'on appelle la Peste [...] toutes les couleurs sont éteintes, et à demi-effacées, la lumière faible, et les mouvements de ses figures lents et abattus...". Félibien (1668), *Préface*, p. 53.

⁴⁹ "Le Poussin y a peint de quelle sorte Dieu affligea les Philistins d'une cruelle et honteuse maladie, pour avoir enlevé l'arche des Israélites et l'avoir mise dans la ville d'Azot". Félibien (1690), t.2, pp. 323-324.

⁵⁰ "Le motif du bubon prend un statut informel (aspect informe) en devenant une tache de couleur, un effet de peinture dans lequel nous observons une prépondérance des couleurs rouge et noir dans la figuration. Ces deux couleurs sont d'ailleurs dominantes dans la description de la peste. Les auteurs des nombreux traités médicaux mettent l'emphase sur la couleur noire des *charbons*, terme utilisé pour désigner les bubons". Chantoury-Lacombe (2008), pp. 215-216.

⁵¹ Cennino Cennini escribe lo siguiente en su tratado en el capítulo dedicado a "la manera de pintar un hombre muerto, el cabello, las barbas": "Y no apliques ningún tono rosado, porque el muerto no tiene color". Cennini (1991), pp. 260-261.

⁵² Covarrubias (1611).

⁵³ "... le blanc de la matière indécise, celui des fantômes et des revenants qui viennent réclamer justice ou sépulture, l'écho du monde des morts[...]. Dès l'Antiquité romaine, les spectres et les apparitions sont décrits en blanc". Pastoureau y Simonnet (2015), p. 55.

⁵⁴ Vicente Carducho: *Muerte del venerable Odon de Novara*. Hacia 1632. Óleo sobre lienzo. 337x 299 cm. Rascafría, Cartuja de El Paular (depósito del Museo del Prado).

⁵⁵ "El rostro de la Virgen aparece rígido, a manera de frío mármol, acentuado por el blanco de las sábanas y almohadones, todo símbolo de la muerte". Cardañanos Bardeci (2006), p. 10.

⁵⁶ Véase por ejemplo: José de Ribera, *La resurrección de Lázaro*. Hacia 1616. Óleo sobre lienzo. 171 x 289 cm. Museo del Prado. Madrid.

⁵⁷ José de Ribera: *Retrato de Magdalena Ventura con su marido*. 1631. Óleo sobre lienzo. 196 x 127 cm. Madrid, Museo del Prado (depósito de la Fundación Casa Ducal de Medinaceli).

⁵⁸ José de Ribera: *El patizambo*. Hacia 1642. Óleo sobre lienzo. 164 x 92 cm. París, Musée du Louvre.

⁵⁹ José de Ribera: *San Bartolomé*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1612. 126 x 97 cm. Florencia, Fondazione di studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

⁶⁰ José de Ribera: *San Bartolomé*. Óleo sobre lienzo. Hacia 1644. 202 x 153 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

⁶¹ Hendrix (2003), p. 90.

BIBLIOGRAFIA

- Brown (2002)
BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1980.
- Cardiñanos Bardeci (2006)
CARDIÑANOS BARDECI, Inocencio: "Precisiones acerca del *Tránsito de la Virgen* de Juan Correa de Vivar". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 24, n°42, 2006, pp. 6-13.
- Carducho (1633)
CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Madrid, 1633 (Ed. Madrid, Turner, 1979).
- Cenalmor Bruquetas (2015)
CENALMOR BRUQUETAS, Elena: "El Nacimiento de la Virgen" en *El Divino Morales* (cat. exp.), coord. Por Leticia Ruiz Gómez, Madrid, Museo del Prado, 2015, pp. 60-64.
- Cennini (1991)
CENNINI, Cennino: *Il libro dell'arte* [1396-1437]. Colette Déroche (ed. y trad.): *Cennino Cennini. Le Livre de l'art*, Paris, Berger-Levrault, 1991.
- Cervantes (1605-1615)
CERVANTES, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*. 1605-1615 (Ed. Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica, 1998).
- Chantoury-Lacombe (2008)
CHANTOURY-LACOMBE, Florence: "La tache suspectée de Saint Roch. Invention d'une iconographie de la défiance" en *Coloris Corpus*, Jean-Pierre Albert, Bernard Andrieu, Pascal Blanchard, Gilles Boetsch y Dominique Chève (dir.), Paris, CNRS Editions, 2008, pp. 212-220.
- Chantoury-Lacombe (2010)
- *Peindre les maux. Arts visuels et pathologie. XIV^e -XVII^e siècles*, Paris, Hermann, 2010.
- Cherry (2008)
CHERRY, Peter: "La dura realidad de la vida : pobres, marginados y el naturalismo español" en *Los pintores de lo real*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Crítica/Círculo de Lectores, 2008, pp. 157-180.
- Copello y Rada (1990)
COPELLO, Fernando y RADA, Inés: "Corps grossier / corps policé à travers le filtre du *Don Quichotte*" en *Le corps dans la société espagnole des XVI^e – XVII^e siècles*, Augustin Redondo (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, pp. 321-334.
- Covarrubias (1611)
COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- De Carlos Varona (2013)
DE CARLOS VARONA, María Cruz: "Vicente Carducho en El Paular y la elaboración de un imaginario cartujano", en *La recuperación de El Paular*, Madrid, Museo Nacional del Prado/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp.183-203.
- Félibien (1668)
FÉLIBIEN, André: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Paris, 1668.
- Félibien (1690)
- *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Paris, 1690.

Fend (2017)

FEND, Mechthild: *Fleshing out surfaces. Skin in French art and medicine, 1650-1850*, Manchester University Press, 2017.

Garrido, Cabrera, McKim-Smith y Newman (1983)

GARRIDO, María del Carmen, CABRERA, José María, MCKIM-SMITH, Gridley y NEWMAN, Richard: "La Fragua de Vulcano. Estudio técnico y algunas consideraciones sobre los materiales y métodos del siglo XVII". *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 4, nº 11, 1983, pp.79-95

González Hernando (2017)

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene: Santos Cosme y Damián, de Fernando del Rincón. Conferencia, Museo Nacional del Prado, 2017 (véase enlace <https://youtu.be/4GcD3hL3wQA>).

Hendrix (2003)

HENDRIX, Harald : "The Repulsive Body : Images of Torture in Seventeenth-Century Naples", en *Bodily Extremities: Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture*, Florike Egmond y Robert Zwijnenberg (ed.), Aldershot, Hants, Ashgate, 2003 pp. 68-90.Á

Interior de Ayala (1782)

INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El pintor christiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, Ibarra, 1782.

Lévesque (2012)

LÉVESQUE, Erik: "Rendre la peinture vivante. La technique de la couleur de Pacheco à Velázquez", en *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'Or. Écriture et symbolique*, Yves Germain y Araceli Guillaume (ed.), París, Presses Paris-Sorbonne, 2012, pp. 353-372.

Lichtenstein (1989)

LICHTENSTEIN, Jacqueline: *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, París, Flammarion/Champs, 1989.

López Álvarez (2019)

LÓPEZ ÁLVAREZ, Alejandro: "Algunas notas sobre *La ronda de pan y huevo* de Luis Tristán (1624) y su copia anónima (1660)", *Laboratorio de Arte: revista del Departamento de Historia del Arte*, Sevilla, Universidad de Sevilla, nº 31, 2019, pp. 285-302.

McKim-Smith, Andersen-Bergdoll y Newman (1988)

MCKIM-SMITH, Gridley, ANDERSEN-BERGDOLL, Greta, y NEWMAN, Richard: *Examining Velázquez*, New Haven, Yale University Press, 1988.

Marañón (1956)

MARAÑÓN, Gregorio: *El Greco y Toledo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

Pacheco (1649)

PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649 (Ed. Madrid, Cátedra, 1990).

Palomino (1715-1724)

PALOMINO Y VELASCO, Acisclo Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724.

Pastoureau y Simonnet (2015)

PASTOUREAU, Michel y SIMONNET, Dominique: *Le petit livre des couleurs*. París, Seuil, Points-Histoire, 2015.

Ruiz Gómez (2013)

RUIZ GÓMEZ, Leticia: "La recuperación de la serie cartujana de El Pualar" en *La recuperación de El Pualar*, Madrid, Museo Nacional del Prado/Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp. 185-190.

Véliz(1986)

VÉLIZ, Zahira: *Artist's techniques in Golden Age Spain. Six treatises in translation*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1986.

Viardot (1860)

VIARDOT, Louis: *Les Musées d'Espagne. Guide et memento de l'artiste et du voyageur. Suivis de Notices*

biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne. 3^{ème} édition très augmentée. Paris, Hachette, 1860.

Voragine (1260-1280)

VORÁGINE, Jacobo de: *Legenda Dorada. 1260-1280* (ed. Theodor Graesse. Leipzig, Impensis Librariae Arnoldianae, 1850).

LA INMACULADA DE LA IGLESIA DE SANTIAGO EN ORIHUELA: UNA APORTACIÓN DEL ACADEMICISMO MADRILEÑO A LA ESCULTURA VALENCIANA

Juan Nicolau Castro
Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

Entre las obras que el artista valenciano José Puchol Rubio dejó en Orihuela, destaca la *Inmaculada Concepción* de la iglesia de Santiago, en la que se advierte el academicismo aprendido por el escultor durante su estancia en Madrid con Juan Pascual de Mena, autor con el que se relaciona otra imagen de igual temática aquí tratada.

Palabras clave: Escultura española s. XVIII/ José Puchol Rubio/ Juan Pascual de Mena/ Inmaculada Concepción/ Orihuela.

Abstract

Among the works that the Valencian artist José Puchol Rubio left in Orihuela, highlights the *Immaculate Conception* of the church of Santiago, which warns the academicism learned by the sculptor during your stay in Madrid with Juan Pascual de Mena, author with the other images of the same subject addressed here.

Key words: Spanish sculpture 18th century/ José Puchol Rubio/ Juan Pascual de Mena/ Inmaculada Concepción/ Orihuela.

Hace mucho tiempo tuve en mis manos un precioso librito que acababa de publicarse, titulado *España en las Crisis del Arte Europeo* (Madrid, 1968). De entre los diversos artículos que en él aparecían me interesó uno de ellos que trataba sobre la imaginería española en la crisis neoclásica¹. Entre las fotografías que ilustraban el texto había dos Inmaculadas, una de ellas atribuida al escultor valenciano José Esteve y Bonet (1741-1802). Con tan solo una mirada me dije que la imagen no parecía de su mano y me hice el propósito de intentar averiguar quién podía ser su autor.

Ha pasado mucho tiempo y no sé muy bien por qué aquello no lo olvidé y hoy, transcurridos algunos años, intento dar forma a mis reflexiones de entonces. En una reciente publicación encontré que el autor de la imagen ya había sido identificado, se trata del también escultor valenciano José Puchol (1743-1797)². La primera meta de mis posibles investigaciones, quién era el autor de la imagen, estaba, pues, alcanzada. Pero me di cuenta de que muy poco se había dicho sobre la extraordinaria belleza de la escultura y, sobre todo, de lo mucho que significaba en aquel preciso momento, la segunda mitad del siglo XVIII.

José Puchol Rubio había nacido en Valencia en 1743³ y aprendió el oficio en el taller del escultor Luis Domingo (1718-1767), acreditado artista en esta ciudad junto a Ignacio Vergara (1715-1776), y con quien permaneció hasta 1764, cuando ya tenía unos 21 años de edad.

Un hecho que hay que tener muy en cuenta en estos años centrales del siglo XVIII es el de la creación de las Academias en las que se impartirán nuevas orientaciones artísticas, basadas en el culto al mundo clásico y que será un fenómeno de índole internacional⁴. En España el primero que planteará la creación de una Academia, a imitación de la italiana, será Juan Domingo Olivieri (1708-1762) que, como dice la Dra. García Gaínza, "vió la necesidad de que los artistas extranjeros mandados venir por los reyes a nuestro país enseñaran a los artistas españoles el nuevo lenguaje artístico internacional que era preciso para las grandes empresas del monarca", y más adelante continúa, "la docencia impartida en la Academia por profesores y basada en la copia de los citados modelos va a propagar en la escultura el gusto por el Rococó internacional hasta la llegada del Neoclasicismo"⁵.

Y desde su creación, nos dice Sáez Vidal, "la Academia tendrá que actuar en contra del tradicional sistema gremial de las corporaciones artesanales"⁶. La primera Real Academia española tendrá su punto de arranque, como acabamos de ver, en el escultor carrarés Olivieri, llegado a España en 1740⁷. Gracias a sus desvelos, la Academia iniciará su andadura en agosto de 1745, hasta que en abril

de 1752 se erigió por real decreto, y en honor al rey promotor llevará el nombre de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Dado el centralismo de la administración pronto aparecieron academias regionales en Sevilla, Valencia, Zaragoza y otras ciudades.

Serrano Fatigati ya advirtió claramente en 1910 del carácter universal de las Academias y comentaba que "de todas las comarcas llegaron escultores que hacían ya esfuerzos para distinguirse y jóvenes que comenzaban llenos de fe sus trabajos ... la obra fue eminentemente nacional, no de esta o aquella comarca, y aún contribuyó a darla un carácter universal y humano el concurso de tantos extranjeros como aspiraban a honrarse con el título de miembros de la Academia de San Fernando"⁸.

En 1762 se había fundado, en Valencia, la Academia de Bellas Artes de Santa Bárbara, disuelta más tarde y vuelta a renacer después con el nombre de San Carlos⁹. El prestigio de estas en aquellos momentos era grande de tal modo que para triunfar era preciso seguir sus dictados. En la de su ciudad, Puchol se examinó de "maestro" en 1767, ya figura desde entonces como alumno de la academia valenciana de San Carlos donde en 1768 era "aprobado de escultura". Al año siguiente, en 1769, recibe el título de "académico de mérito". Su maestro Luis Domingo había recibido el título de "académico de mérito" de la de San Fernando en 1763. Dado el prestigio y la importancia de la academia madrileña, José Puchol, sin encomendarse ni a Dios ni al diablo, envió a Madrid en 1765 un relieve en barro que representaba *El tiempo coronando la juventud*, solicitando "la graduación que tenga a bien la Academia" y los académicos se limitaron, a finales de ese mismo año, a darle ánimos y a asegurarle que estaba en el buen camino. Puchol llegó a ser nombrado teniente director de escultura de la Academia de San Carlos en 1771, Director honorario de escultura en 1774 y una vez cesado José Vergara (1726-1799), durante el trienio de 1789-1792 fue elegido Director General, cargo que ejerció hasta 1793¹⁰, seis años antes de morir en 1797. Fue riguroso contemporáneo de José Esteve y Bonet (1741-1802), el otro gran imaginero valenciano del momento¹¹.

En Madrid se había creado, como nuevamente nos refiere la Dra. García Gaínza, "un taller real que elaboraba la decoración escultórica del palacio real nuevo que constituirá un hecho de gran trascendencia para la escultura cortesana y para la escultura española en general"¹² y en este taller tendrá un papel preponderante el escultor toledano Juan Pascual de Mena (1707-1784), nombrado desde 1762 Director de Escultura, sucediendo a Olivieri en el cargo académico y que, al parecer, tenía un especial interés para José Puchol. Desde hace mucho tiempo se sabía que José Puchol vino a Madrid a trabajar con él y se señala el año de 1765 con una cierta inseguridad. Tampoco sabemos cuánto tiempo estuvo, pero hoy, por una fuente indirecta, hemos conocido algo más. Sabemos que el 1 de marzo de 1765 Puchol firmaba en Madrid, como testigo

junto con el también escultor zaragozano Joaquín Arali¹³, un documento de declaración de pobre de una hermana del escultor, María Jacinta Pascual de Mena¹⁴. El 11 de marzo del mismo año firmaba también como testigo y de nuevo junto con Arali el testamento de Dña. Josefa Fernández, primera mujer que fue del escultor madrileño¹⁵. El 28 de abril, también como testigo y con Joaquín Arali, firmaba la partición amigable de bienes entre Juan Pascual de Mena y su yerno Ignacio José de Agüero¹⁶. Y el 26 de junio del mismo año, firmaba "estando en Madrid", de nuevo como testigo y con Arali, un testamento de Juan Pascual de Mena y su segunda esposa Dña. Juliana Pérez¹⁷.

A partir de esta fecha ya no vuelve a aparecer en el entorno del maestro ni firma documento alguno, al menos, que sepamos. Sin embargo, Joaquín Arali firmaba como testigo, en diciembre de 1765, un nuevo testamento otorgado por Juan Pascual de Mena y su segunda esposa¹⁸, y ya no aparece el escultor valenciano. Luego la estancia del joven escultor en Madrid la podemos situar documentalmente entre el mes de enero y el 26 de junio de 1765. No parece, pues, que Puchol estuviese mucho más de medio año en el taller del maestro.

Lógicamente el valenciano viene a aprender, posiblemente impulsado por su propio maestro Luis Domingo y esta venida presupone una admiración por Juan Pascual de Mena que se rodeaba de artistas que con él querían trabajar. Por otra parte, dado el prestigio que en ese momento tenía la Academia de San Fernando debía significar que el triunfar en Madrid suponía conseguir el éxito definitivo.

Aunque por lo que se ve, Puchol estuvo poco tiempo en Madrid con Juan Pascual de Mena, pero lo suficiente para que su huella sea grande y constante. Por otra parte, el que José Puchol firme documentos que pertenecen a la intimidad familiar del maestro debe significar que el contacto debió traspasar los límites del mero aprendizaje.

¿Y qué es lo que Puchol aprende con Juan Pascual de Mena? Ello se puede apreciar claramente en algunas de sus obras, pero sin duda fue, sobre todo, un concepto de la belleza y de la medida que va a suponer el equilibrio entre el rococó y el neoclasicismo. Algunas técnicas del maestro también serán imitadas, en concreto, esa particular manera de realizar las nubes entre las que se mueven sus personajes.

Pero ejemplo señero de todo lo que Puchol debe a Juan Pascual de Mena es la imagen de la *Inmaculada* que motiva este artículo y que realiza a los seis o siete años de haber estado con el maestro, lo que indica que el valenciano supo asimilar y mantener lo mejor de Juan Pascual de Mena.

La *Inmaculada* preside un retablo lateral de la iglesia de Santiago en Orihuela, templo para el que tantas obras labró Puchol¹⁹. Se alza sobre un globo terráqueo en el que reptaba la serpiente que María pisa (fig. 1). Rodean los pies de la imagen cinco hermosos angelillos de cuerpos infantiles y dos deliciosas cabecillas de serafines, figuras que están dentro de la más genuina tradición del arte levantino.



1. José Puchol Rubio. *Inmaculada Concepción*. Hacia 1772. Madera tallada y policromada. Orihuela (Alicante), Iglesia de Santiago.



2. José Puchol: *Inmaculada Concepción* (detalle).

La Virgen se eleva en un movimiento contenido alcanzando el ideal de la belleza del momento, llena de majestad. El óvalo de su cara, más bien alargado, muestra unas facciones eminentemente clásicas. Su mirada dirigida hacia abajo nos la muestra ensimismada, concentrada en su propio misterio. El cabello oscuro enmarca el rostro y se derrama suavemente por el lado derecho adornado por un leve velo que como en tantas esculturas de Pascual de Mena termina en pico por el lado opuesto (fig. 2). El suave movimiento de los brazos y las manos, de finos y alargados dedos, nos la muestra llena de gracia. La túnica, de un blanco immaculado, se ciñe a la cintura con cingulo dorado que resalta sobre las telas que caen en cadenciosos pliegues hasta el globo terráqueo. El manto azul se deja ver sólo un poco por el lado derecho, sostenido por el brazo de la Virgen, y se insinúa levemente por el lado opuesto. Creo que nunca más alcanzó Puchol la delicada belleza que logró en esta imagen y nunca como en ella consiguió ese ideal de belleza clásico al que aspiraban las Reales Academias. Sin duda supo lograr en ella una de las cimas del arte inmaculadista español.

Podemos comparar esta imagen con lo más selecto del arte del maestro como la desaparecida *Virgen del Patrocinio* de San Fermín de los Navarros en Madrid²⁰, la *Inmaculada* de Torrecilla de Cameros²¹, la *Virgen de la Merced* de la parroquial de su villa natal, Villaseca de la Sagra²², o la misma postura de *Santa María de Cervellón* del retablo del convento de las Góngoras en Madrid²³.

Las *Inmaculadas* de José Esteve y Bonet, tema que tantas veces repitió, como lo autentifica su "Libro de la Verdad"²⁴, son distintas. A pesar de su belleza no tienen esa contención tan característica de la de Orihuela. Valga como ejemplo la de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Alicante, que se expuso recientemente en la muestra *Llum de les Imatges* (2006), instalada en esa ciudad²⁵. Excepcionalmente bella pero con un movimiento del cuerpo y sobre todo de los vestidos todavía plenamente barrocos (fig. 3).

Ya hemos comentado cómo la influencia de Pascual de Mena se dejará sentir en la obra de Puchol, con técnicas y tratamientos que no abandonará a lo largo de su vida. Al parecer, nunca se ha tenido en cuenta la similitud entre Mena y Puchol en el tratamiento de las nubes sobre las que se mueven sus figuras. Estas tienen formas circulares que con frecuencia dan la sensación de girar sobre sí mismas y se van superponiendo y disminuyendo de tamaño hacia el final creándose formas ilusionistas que asemejan los pétalos de las flores. En ninguna de sus obras este modo de trabajar se veía tan claro como en la desaparecida *Virgen del Patrocinio* de San Fermín de los Navarros de Madrid. Ejemplo muy claro en la obra de Puchol lo tenemos en las nubes sobre las que se asientan y elevan los evangelistas Lucas y Juan en el cimborrio de la catedral de Valencia²⁶ (fig. 4).

Y ya que tratamos sobre imágenes de la *Inmaculada*, vamos a intentar el estudio de una de ellas con atribución a Juan Pascual de Mena. Me refiero a la que preside el retablo mayor de la iglesia de las Góngoras de Madrid, a ella dedicado. Su atribución es muy compleja y no ha sido siempre aceptada como obra del escultor. Es sin duda una figura discutible y muy posiblemente retocada (fig. 5). Ceán, al hablar de Pascual de Mena, dice ser suya "toda la esculturas del retablo mayor"²⁷ de las Góngoras, así lo acepta también Tormo²⁸ y mucho más cercano a nosotros Alberto Tamayo²⁹ y Pérez Domingo³⁰. En contra se manifestaron Nicolau³¹, Sánchez Rivera³² y otros historiadores por no considerarla en la misma línea que el resto de las esculturas del retablo. No obstante, los recientes estudios de la Dra. Ruiz Barrera han puesto el tema de actualidad. Esta ha publicado sendos artículos en los que da a conocer la documentación sobre el retablo y su imaginería guardada en el archivo del convento y en la que se dice textualmente "hechas precisamente dichas efigies, y escultura de mano de D. Juan de Mena Académico y profesor de esta Facultad, y que el respaldo de el nicho donde ha de estar colocada la imagen de la Purísima Concepción ha de ser de cristales Azogados puestos al tope"³³. Luego por el contrato parece claro que sería el propio Mena el autor de esta imagen. Sin embargo, en el conjunto de las



3. José Esteve Bonet. *Inmaculada Concepción*. 1773. Madera tallada y policromada. Alicante, Iglesia de la Inmaculada del Pla.



4. José Puchol Rubio. *San Lucas evangelista*. 1775. Estuco. Valencia, cimborrio de la catedral.

esculturas esta *Inmaculada* destaca y no es precisamente por su belleza. María en este caso de escala algo menor que el resto de las imágenes del conjunto se eleva sobre la bola del mundo que resulta un tanto desproporcionada. Por otra parte, el rostro de esta imagen tampoco tiene esa belleza frágil y tierna que ya el escultor había esculpido en sus imágenes de la *Virgen del Patrocinio* o en la *Inmaculada* conservada en la parroquia de San Martín de Torrecilla de Cameros y realizada en 1759, esto es, algo más de diez años anterior a la de las Góngoras. Luego el que pudiera tratarse de una obra primeriza no tiene sentido.

Es verdad que la imagen desentona un tanto en el conjunto de la espléndida escultura del retablo. El movimiento del manto que envuelve casi por completo a la figura es desaforado, ajeno por completo a los puntos de vista del academicismo. Ese revuelo del manto por la parte de atrás que casi semeja a un abanico ni es de Pascual de Mena, ni es de su momento. Hay además algo con lo que no contábamos y que las fotografías posiblemente han puesto en evidencia, que el manto parece trabajado no en madera sino en cartón piedra lo que haría mucho más fáciles sus volados pero que nunca imaginaríamos en el Pascual de Mena que conocemos. El rostro de óvalo excesivamente redondeado, en parte por tener la mirada hacia arriba y la cabeza ligeramente vuelta hacia atrás, tampoco responde a sus modelos.



5. ¿Juan Pascual de Mena? *Inmaculada Concepción*. Hacia 1770. Madera tallada y policromada y ¿Cartón piedra? Madrid, retablo mayor de la iglesia mercedaria de las Góngoras.

Hay otro tema, en este caso muy secundario, que se debe tener en cuenta. La imagen, como dice el contrato, tiene de fondo una serie de cristales afogados en los que se han pintado un semicírculo de cabezas de angelillos y grandes varas de azucenas. Estos angelillos no son en absoluto hermosos, les está vedada la gracia, esa gracia tan candorosa de los serafines madrileños que aparecen en muchas de sus Vírgenes y que se suelen pintar en los fondos de tantas y tantas urnas madrileñas³⁴.

Para finalizar, queremos seguir el criterio del profesor Diego Angulo quien siempre comentaba que una obra de arte no podía ser de determinado autor si no reflejaba claramente su estilo aunque su autoría apareciese en un documento.

NOTAS

¹ Otero Túñez (1968), pp. 195-206.

² Belmonte Bas (2015). No hay documento que acredite la autoría de esta obra y sólo el pago de la misma en 1774.

³ Igual Úbeda (1968) y Buchón Cuevas (1989), pp. 81-110. También, Buchón Cuevas (1988), pp. 116-123 y Navarro Mallebrera (1976), pp. 85-91.

⁴ Sánchez Cantón (1965).

⁵ García Gaínza (1993), pp. 12-16.

⁶ Sáez Vidal (1997), pp. 113-115.

⁷ Sánchez Cantón (1965), pp. 143-156 y Tárraga Baldó (1992), pp. 151-187.

⁸ Serrano Fatigati (1910), pp. 59-78.

⁹ Sánchez Cantón (1965), pp. 143-156.

¹⁰ Igual Úbeda (1968), pp. 95-101.

¹¹ Igual Úbeda (1971). La bibliografía sobre este escultor no ha hecho más que crecer, estando necesitado de una puesta al día de su obra. Romero Coloma (1993), pp. 81-83; Catalá Gorgues (1981), pp. 101-104; Gaspar Sastre y Gil Guerrero (2011), pp. 205-222; Nicolau Castro (2003), pp. 213-217; y para su obra en Toledo, de este mismo autor, Nicolau Castro (1991), pp. 217-219.

¹² García Gaínza (1993), pp. 16-18.

¹³ El escultor Joaquín Arali nació en Zaragoza en 1737, aunque trabajó en varias ciudades españolas, fue también discípulo de Juan Pascual de Mena y su obra se conserva preferentemente en Zaragoza, Córdoba y Toledo; murió en Madrid en 1811. Véase Boloqui Larraya (1983).

¹⁴ Pérez de Domingo (2007), p. 287.

¹⁵ Pérez de Domingo (2007), p. 289.

¹⁶ Pérez de Domingo (2007), p. 293.

¹⁷ Pérez de Domingo (2007), p. 314.

- ¹⁸ Pérez de Domingo (2007), p. 318.
- ¹⁹ Vidal Bernabé (1994), pp. 297-304 y Buchón Cuevas, 1989, pp. 81-110.
- ²⁰ Sagües Azcona (1963).
- ²¹ Moya Valgañon, 1988, pp. 157-169.
- ²² Nicolau Castro (1991), p. 209.
- ²³ Nicolau castro, 1990, p. 202; y Sánchez rivera, 2004, pp. 197-214.
- ²⁴ El artista anotó desde 1762 a 1802, día a día, los encargos recibidos, detallando el nombre de la obra, el lugar de destino, los pagos y los comitentes o clientes, componiendo así un testimonio escrito de casi toda su obra que con el nombre de "Libro de la Verdad". Fue dado a conocer por Igual Úbeda (1971).
- ²⁵ [Catálogo] (2006), pp. 498-499, ficha nº 171.
- ²⁶ Buchón cuevas, 1989, pp. 81-110; y de la misma autora, 1988, p. 120. Amplia información en la página oficial de la catedral de Valencia, www.catedraldevalencia.es.
- ²⁷ Ceán Bermúdez (1965), p. 107.
- ²⁸ Tormo y Monzó (1972), p. 189.
- ²⁹ Tamayo (1946), pp. 131-134.
- ³⁰ Pérez de Domingo (2007), pp. 159-160.
- ³¹ Nicolau Castro (1990), p. 202.
- ³² Sánchez Rivera (2004), p. 203.
- ³³ Ruiz Barrera (2008), pp. 103-112.
- ³⁴ Ruiz Barrera (2005), pp. 789-806.

BIBLIOGRAFÍA

Belmonte Bas (2015)

BELMONTE BAS, Jorge: "El escultor valenciano José Puchol Rubio y su obra para el sur de la provincia de Alicante" (22-10-2015), en la página web <http://embolicart.blogspot.com.es/2015/10/el-escultor-valenciano-jose-puchol.htm>

Boloqui Larraya (1983)

BOLOQUI LARRAYA, Belen: *Escultura zaragozana en la época de los Ramirez 1710-1780*. 2 vols., Madrid, Ministerio de Cultura, D.G.B.A.A., 1983.

Buchón Cuevas (1989 a)

BUCHÓN CUEVAS, Ana. María: "La escultura valenciana contemporánea a la formación de Manuel Tolsá en Valencia". *Tolsá, Gimeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1989, pp. 81-110.

Buchón Cuevas (1989 b)

- "Nuevos datos biográficos sobre Jaime Molins Aceta y José Puchol Rubio". *Archivo de Arte Valenciano*, 69, 1989, pp. 116-123.

Catalá Gorgues (1981)

CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel: "Aproximación al arte de José Esteve Bonet a través de unos bocetos inéditos". *Archivo de Arte Valenciano*, 62, 1981, pp. 101-104.

[Catálogo] (2006)

Catálogo de la exposición. La Llum de

les imatges (La Faz de la Eternidad). Alicante : Generalitat Valenciana, 2006.

Ceán Bermúdez (1965)

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, t. III, 1965.

García Gainza (1993)

GARCÍA GAÍNZA, María Concepción: "Escultura cortesana del siglo XVIII." *Cuadernos de Arte Español*, nº 92, 1993, pp.: 12-16.

Igual Úbeda (1968)

IGUAL ÚBEDA, Antonio: *Escultores valencianos del siglo XVIII en Madrid*. Valencia, Dip. General de Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1968.

Igual Úbeda (1971)

- *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII, vida y obras*. Diputación General de Valencia : Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1971.

Gaspar Sastre y Gil Guerrero (2011)

GASPAR SASTRE, Francisco y GIL GUERRERO, Eva María: "La Virgen del Carmen del escultor José Esteve Bonet en el convento de los PP. Carmelitas O.C. de Caudete". *Al-Basit, Revista de Estudios Albacetenses*, 56, 2011, pp. 205-222.

- Moya Valgañon (1988)
 MOYA VALGAÑON, José Gabriel: “Sobre algunas esculturas cortesanas dieciochescas”. *Cuadernos de Investigación Histórica BROCAR*, 14, 1988, pp. 157-169.
- Navarro Mallebrera (1976)
 NAVARRO MALLEBRERA, Rafael: “Esculturas de José Puchol Rubio en Orihuela y Monforte”. *Archivo Español de Arte*, 193, 1976, pp. 85-91.
- Nicolau Castro (1990)
 NICOLAU CASTRO, Juan: “El escultor Juan Pascual de Mena”. *Goya*, 214, 1990, pp. 194-204.
- Nicolau Castro (1991)
 - *Escultura toledana del siglo XVIII*. Toledo : Diputación Provincial de Toledo, 1991.
- Nicolau Castro (2003)
 - “Una nueva obra de José Esteve Bonet en Belmonte (Cuenca)”. *Archivo de Arte Valenciano*, 84, 2003, pp. 213-217.
- Otero Túñez (1968)
 OTERO TÚÑEZ, Ramón: “La imaginaria española y la crisis neoclásica”, en *España en las Crisis del Arte Europeo*. Coloquios celebrados en conmemoración de los XXV años de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. “Instituto Diego Velázquez”, Madrid, 1968, pp. 195-206.
- Pérez de Domingo (2007)
 PÉREZ DE DOMINGO, Lorenzo: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 2007.
- Romero Coloma (1993)
 ROMERO COLOMA, Aurelia. M Maria: “José Esteve Bonet y su academicismo en el Cristo de la Defensa”. *Archivo de Arte Valenciano*, 74, 1993, pp. 81-83.
- Ruiz Barrera (2005)
 RUIZ BARRERA, Maria Teresa: “Iconografía inmaculista en el monasterio mercedario de la Purísima Concepción de Madrid, vulgo Las Góngoras”, en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/ 4-IX-2005*, vol. 2, 2005, pp. 789-806.
- Ruiz Barrera (2008)
 - “Una obra documentada de Diego Martínez de Arce y Juan Pascual de Mena en el convento madrileño de las Góngoras”, en *Estudios: revista trimestral publicada por los Frailes de la Orden de la Merced*, 237, 2008, pp. 103-112.
- Sáez Vidal (1997)
 SÁEZ VIDAL, Joaquín: “La Escultura: del Academicismo al Neoclasicismo. El peso de la tradición”, en *Neoclasicismo y Academicismo en tierras alicantinas 1770-1850*. Valencia : Instituto de Cultura Juan Gil-Albet, C. A. del Mediterráneo, 1997, pp. 113-115.
- Sagües Azcona (1963)
 SAGÜES AZCONA, Pio: *La Real cofradía de San Fermín de los Navarros en Madrid (1683-1961)*. Madrid, 1963.

Sánchez Cantón (1965)

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: “Escultura y Pintura del siglo XVIII”, en *Ars Hispaniae*. Madrid : Ed. Plus-Ultra, vol. XVII, 1965.

Sánchez Rivera (2004)

SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Ángel: “El retablo mayor de la iglesia del convento de Mercedarias de la Purísima Concepción en Madrid”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 25, 2004, pp. 197-214.

Serrano Fatigati (1910)

SERRANO FATIGATI, Enrique: “Escultura en Madrid, desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVIII, 1910, pp. 59-78.

Tamayo (1946)

TAMAYO, Alberto: *Las iglesias Barrocas Madrileñas*. Madrid, 1946.

Tárraga Baldó (1992)

TÁRRAGA BALDÓ, Maria Luisa: *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*. Madrid, Patrimonio Nacional, Instituto Italiano de Cultura, 1992.

Tormo y Monzó (1972)

TORMO Y MONZÓ, Elias: *Las iglesias del antiguo Madrid*, Instituto de España : Madrid, 1972.

Vidal Bernabé (1994)

VIDAL BERNABÉ, Inmaculada: “José Puchol y el apostolado de la parroquia de Santiago de Orihuela”, en *Actas del X congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español*. Madrid, Departamento de Historia del Arte : UNED, 1994, pp. 297-304.

ESCULTURAS DE JUAN PORCEL, JUAN PASCUAL DE MENA Y VICENTE RUDIEZ EN EL DESAPARECIDO RETABLO MAYOR DISEÑADO POR SABATINI PARA LOS CAPUCHINOS DEL PRADO

Antonio José Díaz Fernández
Doctor en Historia del Arte por la U.N.E.D.

Resumen

Aunque desaparecido, del retablo mayor del convento de San Antonio del Prado en Madrid, proyectado en 1785 por Francesco Sabatini (Palermo, 1721-Madrid, 1797), nos ha quedado el testimonio de tres importantes imágenes de santos capuchinos que fueron depositadas en la iglesia de San Jerónimo el Real de la misma ciudad. Representan a *San Antonio de Padua*, al *Beato Lorenzo de Brindisi* y a *San Fidel de Sigmaringa*. En este trabajo se valora el significado de esta obra retablística de fuerte carácter cortesano costeada por los duques de Medinaceli y se ha tratado de identificar cada una de aquellas imágenes, olvidadas hasta la fecha, con sus autores los escultores Porcel, Pascual de Mena y Vicente Rudiez, artistas vinculados al ámbito académico y representantes de la prolífica escultura madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII.

Palabras clave: Retablo neoclásico/ capuchinos del Prado/ Francisco Sabatini/ iglesia de San Jerónimo el Real/ duques de Medinaceli/ San Antonio de Padua/ Beato Lorenzo de Brindisi/ San Fidel de Sigmaringa/ Juan Porcel/ Juan Pascual de Mena/ Vicente Rudiez/ escultura madrileña/ academicismo siglo XVIII/ escultores del siglo XVIII.

Abstract

Despite its disappearance, from the main altarpiece of the convent of San Antonio del Prado in Madrid, projected in 1785 by Sabatini, we have been the testimony of three important images of Capuchin saints, deposited in the church of San Jerónimo in the same city. They represent *San Antonio de Padua*, *Beato Lorenzo de Brindisi* and *San Fidel de Sigmaringa*.

Here it is valued the meaning of this work of a strong courtly character sponsored by the Dukes of Medinaceli and here has been identified each one of them, all forgotten to date, with their authors the academic sculptors Porcel, Pascual de Mena and Rudiez, linked to the academic field and representatives of Madrid's fruitful sculpture of the second half of the 18th century.

Key words: Neoclassical altarpiece/ capuchins the Prado/ architect Sabatini/ San Jerónimo el Real church/ Dukes of Medinaceli/ San Antonio de Padua/ Beato Lorenzo de Brindisi/ San Fidel de Sigmaringa/ Juan Porcel/ Juan Pascual de Mena/ Vicente Rudiez/ Madrid sculpture/ 18th century academicism/ 18th century sculptors

SAN ANTONIO DEL PRADO, CONVENTO DE RELIGIOSOS CAPUCHINOS EN MADRID

Aun contando con una copiosa bibliografía relacionada con la arquitectura y las artes plásticas del siglo XVIII bajo el reinado de Carlos III, y la incidencia historiográfica sobre ciertas figuras relevantes del ámbito artístico cortesano, todavía es posible encontrar documentación reveladora sobre algún que otro proyecto artístico hasta ahora no bien delimitado a través de su correspondiente estudio histórico-artístico.

Entre vagas noticias inconexas se sabía de algunas obras que ornaban el desaparecido convento de Padres Menores Capuchinos de San Antonio de Padua de Madrid, conocido indistintamente durante casi trescientos años como "Capuchinos del Prado" o "San Antonio del Prado", en razón de la principal advocación y de su concreta localización (fig. 1), cuya fundación en 1609 fue todo un hito histórico al ser la primera comunidad conventual de esta reforma franciscana instituida en la Villa y Corte. Su establecimiento estuvo favorecido por don Francisco de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma, a instancias y con la providencial presencia en Madrid del entonces General de la Orden Fray Lorenzo de Brindisi, embajador del emperador de Alemania y del Papa ante el rey Felipe III. Su edificación en solares cedidos por el noble valido se acometió provisionalmente adaptando a la función de modesto convento el mismo edificio residencial desde 1610. Pero con la colocación solemne de la primera piedra de su iglesia en 2 de febrero de 1612, y una vez terminada y consagrada en 20 de abril de 1615, los capuchinos tuvieron casa propia en el emplazamiento elegido por el patrono dentro de su extensa finca urbana¹.

Se sabe por distintos autores de una total reconstrucción del conjunto conventual a principios del siglo XVIII, ahora bajo la protección y ya exclusivo



1. Antonio de Texeira. *Topographia de la Villa de Madrid* (detalle). 1656. Madrid, Biblioteca Nacional de España [Invent/23233]. Señalado con el número XXI, el convento de San Antonio de los Capuchinos, en el solar donde actualmente se encuentra el Hotel Palace.

patronazgo heredado por la casa ducal de Medinaceli, cuya gran mansión palaciega se erigiría allí mismo junto al Prado de los Jerónimos, luego conocido como Salón del Prado, en cuyas proximidades se instaló a partir de 1784 la monumental fuente de Neptuno, uno de los hitos de la ordenación dieciochesca de aquel importante entorno urbano bajo Carlos III. En los siglos XVII y XVIII la gran propiedad solariega tenía como centro el propio palacete, rodeado de amplios jardines y huertas y en comunicación con tres fundaciones religiosas deudoras de su noble patrocinio y tan cercanas físicamente: el convento de Trinitarios descalzos o de Jesús (1606), el de Frailes Menores Capuchinos de San Antonio de Padua (1609), del cual aquí tratamos, y el convento de Dominicas de Santa Catalina de Sena (1610), y a cuyos templos los patronos accedían directamente desde tribunas.

De aquel siglo XVII queda la evidencia de la existencia en aquella primera iglesia conventual de un altar mayor en el que se exhibía la pintura principal que representaba a *San Antonio con el Niño*, contemplados por la Virgen y una gloria de ángeles, cuyo autor era el pintor vallisoletano afincado en Madrid Antonio de Pereda, que la realizó en fecha imprecisa y que finalmente terminó por desaparecer². Más tarde y con motivo de la orden que obligó al IX duque de Medinaceli, don Luis de la Cerda, a la cesión de esta su mansión madrileña al

recién proclamado borbón Felipe V para aliviar sus lutos por la inesperada muerte de la reina doña María Luisa Gabriela de Saboya († 1714), se dispuso la reforma de la vivienda conventual al mismo tiempo que la acomodación de su iglesia para uso exclusivo como capilla real, previo el forzoso extrañamiento de la comunidad de frailes, con lo que una nueva iglesia, junto a renovadas dependencias, se empezaría a construir a partir de 5 de julio de 1715, consagrándose en 20 de noviembre de 1716, pero ya una vez abandonada la idea del alojamiento regio y con el compromiso de los promotores de restituir y proporcionar un nuevo y digno edificio a sus legítimos dueños del cual habían sido despojados inopinadamente³. Es posible que esta específica obra se hiciera a cargo o bajo la supervisión del que era desde 1702 arquitecto de las obras reales y desde 1704 pintor de cámara del rey, el artista madrileño Teodoro Ardemans (1664-1726), en razón de su ejercicio y de que su cuerpo fue sepultado precisamente en su recinto por expresa voluntad testamentaria, quizás como un gesto íntimo o vínculo personal con esta iglesia⁴.

Demolida la iglesia a finales del siglo XIX, después de resistir las exclaustaciones y desamortizaciones decimonónicas que fueron afectando al resto del conjunto conventual, de aquel templo nos ha llegado la impronta gráfica de su fachada y lonja, que estaban orientadas al norte, a la plaza luego llamada de las Cortes, hacia la Carrera de San Jerónimo, según litografía muy difundida de J. Donon-J. Cebrián (fig. 2). Exteriormente, la fábrica evidenciaba su fidelidad a los esquemas edificatorios de la arquitectura conventual madrileña del seiscientos que tan práctica se reveló a partir del prototipo del monasterio de agustinas de la Encarnación, con una elegante y armoniosa fachada en tres calles, ya tocada de remarcado adorno barroco con el resalte de sus líneas compositivas, la central más ancha y cerrada por frontón triangular con óculo guarnecido, y sobre cuya portada de ingreso había un escudo ducal y una hornacina con la estatua de *San Antonio de Padua con el Niño*, tomado en brazos y un ángel a sus pies; superada en el eje por el vano rectangular del coro alto. Una iglesia que Bonet Correa adscribe al grupo de las últimas creaciones del XVII con la variante de calles laterales con aletones y la persistencia del tipo de fachada con superficies activas⁵.

Descripción de su interior es la que extrae el Padre Carrocera de un informe arquitectónico de 1878 confirmando que se trataba de una planta en forma de cruz, de nave central de cañón seguido y dos laterales estrechas, o más bien cuatro capillas abiertas con arcos de medio punto, y nave de transepto con sus extremos bajo bóveda de cañón formando así un crucero sobre pechinas cubierto por bóveda rebajada o simple platillo. El alzado era de muros enlucidos articulados con pilastras resaltadas coronadas por una cornisa volada en donde arrancan los abovedados. La iluminación se procuraba a base de vanos con vidrieras sobre la nave y uno más sobre el coro. Se dice sin más detalle que los muros del presbiterio están estucados y "tienen algunas pilastras de mármol" mientras que el piso es de "alabastro y pizarra"⁶. Hasta es probable que con la reedificación de principios



2. J. Donon y J. Cebrián. *Iglesia y convento de Capuchinos de San Antonio del Prado*. S. XIX. 370 x 270 mm. Madrid, Museo de Historia.

del siglo XVIII se reamueblara el presbiterio para seguir luciendo la importante pintura de Pereda con otras aportadas por Antonio Palomino y con "la obra de escultura para adorno de las pinturas del altar mayor y demás del retablo" a cargo de Alberto Churriguera desde 1716⁷. También parece estar confirmado que pudo hacerse una imagen de talla del titular con destino al altar mayor, dentro de una hornacina de adorno barroco, de lo cual da inequívoca prueba un dibujo votivo de 1722, que firma el pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (hacia 1668-1736), hoy conservado en el Museo del Prado⁸.

EL RETABLO MAYOR DE FRANCISCO SABATINI

Con todo ello, ya avanzado el siglo XVIII un deterioro creciente del retablo mayor preexistente obligaría a los patronos a considerar su sustitución y remodelación ante un evidente peligro de ruina del maderamen, dictaminada efectivamente por el entonces arquitecto municipal Ventura Rodríguez, ya inmerso en la gran obra del nuevo Palacio Real, a las órdenes de Juarra primero y Sachetti después, sucediendo a éste tras su muerte en 1764 en la dirección de las mismas⁹; y quien intervino igualmente en la reforma de la escalinata de acceso a la lonja de la iglesia conventual con un proyecto de 1770 cuyo dibujo se conserva¹⁰.

No obstante, tal renovación interior vino a producirse a finales de la centuria, con lo que en su recorrido de 1776 por las iglesias madrileñas, Antonio Ponz todavía reseña del interior de la conventual de San Antonio de Padua la pintura de Pereda en el altar mayor, al tiempo que cita otras como las dos de Lucas Jordán en el presbiterio, las dos copias, una de Velázquez y otra de Veronés, en el crucero y cuyos originales estaban en El Escorial, un cuadro que atribuye al estilo de Jordán representando a *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa* en un altar del crucero y a los pies de la iglesia una *Sacra Familia* de Manuel Castrejón; y en la sacristía reconoce varias pinturas de Francisco de Solís¹¹. Sin embargo, con la tercera y última edición del tomo de Madrid impreso en el año 1793, el erudito abate pudo haber actualizado su información respecto a esta iglesia si es que llegó a ver terminada la construcción de su nuevo retablo mayor tan acorde al gusto ilustrado y ejemplo de ornato a seguir para la renovación de muchas iglesias de la Corte, hecho que habría sido de su entera satisfacción estética pero que por desconocida razón quedaba silenciado para el lector de sus cartas¹².

Afortunadamente para nuestro interés, esta omisión fue suplida en un noticiario madrileño de la época, cuya edición impresa de febrero de 1786 se hace eco precisamente de tal primicia, ocurrida en diciembre del año anterior, bajo el epígrafe "Descripcion del Retablo nuevamente construido en la Iglesia de S. Antonio del Prado"¹³. Este valioso testimonio contemporáneo nos sitúa frente a una obra que no parece haber sido considerada como muy relevante dentro del panorama retabístico del último tercio del siglo XVIII en Madrid, pese a la significación artística del proyecto y la primordial intervención del arquitecto italiano Francisco Sabatini en la concepción y delineación del mismo. Es cierto que esta fuente impresa ha sido bien conocida y aprovechada en el siglo pasado y antes por algunos autores como Capmany, Cavestany, Velasco Zazo y Margarita Estella, quienes haciendo mención de este texto descriptivo y publicando lo más de su contenido desvelan suficientes datos que han sido sólo aprovechados según la finalidad de su investigación, y entre los cuales nosotros trataremos de retomar los más pertinentes para afrontar el presente estudio¹⁴.

Por tanto, en el Madrid de Carlos III (1759-1788), en un período abierto tras la publicación de las Reales Órdenes de 1777, que pretendían prohibir la construcción de retablos y altares en madera, que promulgaba los preceptos estéticos establecidos dentro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que instruía en nuevos métodos y técnicas artísticas, el nuevo retablo para el convento de Capuchinos de San Antonio del Prado se erigiría dentro de las exigencias académicas con actuaciones bien controladas durante el proceso de planteamiento y dirección y ya en el de ejecución en manos de artífices de suficiente acreditación dentro del panorama cortesano¹⁵. Bajo el celo del XII duque de Medinaceli y Santisteban, don Pedro de Alcántara Fernández de

Córdoba y Moncada (1730-1789), y su segunda esposa, doña María Petronila de Alcántara Pimentel y Cernesio, patronos de la iglesia y convento, la intervención sufragada por ellos se habría iniciado con el peritaje del ya envejecido retablo por parte de Ventura Rodríguez, que dictaminó su ruina y aconsejó su inminente apeo. No obstante, para la nueva obra el encargo recayó en el arquitecto mayor de las obras de palacio, el entonces Mariscal de Campo don Francisco Sabatini, quizás no sólo por el relegamiento al que se vio sometido el arquitecto español dentro de palacio, sino por el motivo mismo de su propio fallecimiento en agosto de 1785¹⁶.

El planteamiento de la nueva obra estaría muy condicionado al espíritu de manifiesta pobreza siempre defendido por la regla capuchina, por lo que el arquitecto italiano se limitó a diseñar lo que era, según lo sintetiza el referido texto, un "faxado de escayola imitando á mármoles". Es decir, Sabatini revestiría el frente del presbiterio con un sencillo simulacro de retablo, estructurado en un único cuerpo y subdividido verticalmente en tres calles a base de pilastras y elementos de orden arquitectónico que sustentarían un potente entablamento y si acaso, rematado por su correspondiente frontispicio recto y tal vez abrochado en el centro por un sol de rayos o dando cabida a un discreto frontón partido y su rompimiento de gloria. El arquitecto hubo de pergeñar una suerte de retablo quizás un tanto plano, de escasa proyección, la suficiente para dar relativa profundidad a las cajas de las imágenes, y ajustado al marco ortogonal de la capilla mayor que se cerraba bajo típica bóveda de cañón de tres paños con lunetos. Estaría realizado exclusivamente como una obra ligera o armazón líneo subyacente posteriormente engrosado en bruto y finalmente recubierto de rico estuco jaspeado, eso sí, bien tratado en colorido y pulimento, abandonando así el uso de la madera labrada y dorada como el material constructivo tradicional de décadas inmediatamente anteriores y ofreciendo una alternativa económica a un más costoso empleo de escogidos mármoles.

Como director técnico de toda la obra actuó José de la Ballina, aparejador del Real Palacio de Madrid y fiel subordinado del propio Sabatini, mientras que en la realización material trabajaron los estuquistas o escayolistas florentinos hermanos Domingo y José Brilli, probados especialistas en esta materia decorativa que realmente estaba en plena aceptación dentro de los variados proyectos ornamentales desplegados en los propios salones reales¹⁷.

Para mayor suntuosidad, al retablo se anteponía un importante y lujoso mueble litúrgico consistente en una mesa de altar realizada en ricas maderas ensambladas por el artífice Dionisio Aguilar, a base de dos mensulones o cartelas de original gusto. Encima montaría un tabernáculo con su media naranja, formado de pilastras y ocho columnas de orden compuesto, sobre las que descansaban niños de escultura con atributos de la Pasión, y por remate, una figura de la *Resurrección*, obra, se apunta en el texto, del "estudioso escultor" Vicente Rudiez. Todo ello

dorado y pintado al óleo imitando distintas piedras preciosas y perfeccionado por el pintor y dorador Antonio del Peral. La labor de talla era del adornista real de origen inglés Jorge Balce, mientras que las aplicaciones y elementos de bronce se debían al bronceador José Giardoni (en el texto, dicho "Piardoni"). Se trata de todo un elenco de prestigiosos artistas compenetrados en un equipo multidisciplinar ya bien experimentado en labores idénticas que junto a Sabatini se encuentra en tantas actuaciones que tienen lugar en la selecta decoración interior de los palacios reales de Madrid, El Pardo y Aranjuez bajo las exigencias y real gusto de Carlos III, formando parte de los especializados talleres artísticos al servicio de su real persona¹⁸.

Así mismo, tan provechosa descripción pasa a referir el contenido iconográfico del retablo, dispuesto como una fachada o frente en el que se abrían tres hornacinas destinadas únicamente a esculturas policromadas. En la principal o central se situaba la imagen de *San Antonio de Padua*, titular de la iglesia, mientras que ocupaban la del Evangelio la imagen del *Beato Lorenzo de Brindisi* y la de la Epístola la de *San Fidel de Sigmaringa*. Si de la efigie principal no se menciona nombre alguno, en cambio, de las compañeras el noticiario cita expresamente como sus autores a Juan Pascual de Mena "Director ordinario y general que fué por su profesion en la Real Academia de S. Fernando" (expresión que señalaba que ya había fallecido) y a Vicente Rudiez, respectivamente.

La reforma de Sabatini afectó igualmente a todo el presbiterio en cuanto a la referida labor de estucado para guarnecer en el tercio central de la bóveda un cuadro de la *Encarnación del Hijo de Dios* (colección duques de Osuna. Fig. 3), pintado por Francisco de Goya, de quien se dice era académico de mérito de las tres nobles artes, exponiendo así el asunto figurativo principal adoptado por la provincia capuchina de Castilla como emblema propio. A su vez, en los lunetos laterales figuraban también pintados dos escudos de armas en relieve, uno el de la Orden Franciscana y otro el de la Casa de Medinaceli. Es decir, los elementos icónicos estaban ya determinados dentro de un sencillo programa de identidad religiosa de la regla capuchina y quedaban encargados a artistas vinculados plenamente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en este caso, un anciano profesor de escultura al final de su fecunda carrera como Pascual de Mena y otros reconocidos artistas todavía en plenitud de la suya como los citados Rudiez y Goya.

El curioso documento hasta aquí examinado data la consagración de este retablo el día 8 de diciembre de 1785, estrenado además con misa de *Te Deum* y el consiguiente sermón panegírico pronunciado ese mismo día por el R. P. Definidor Fr. Francisco de Villalpando, que también fue impreso en Madrid al año siguiente. Si se toman sus palabras, en él se hace uso de la retórica todavía barroca para elogiar en paralelo la renovación espiritual del voto a la Inmaculada Concepción de María y la reconstrucción material de una obra acogida con honda



3. Francisco de Goya y Lucientes. *La Encarnación*, 1785. Óleo sobre lienzo. 300 x 182 cm. Espejo (Córdoba), colección duques de Osuna.

gratitud y profunda actitud religiosa por la comunidad capuchina, impulsada por el gesto magnánimo y piadoso de sus promotores los duques y conducida por la inteligencia y el nuevo gusto clasicista establecido en las artes bajo los auspicios reformistas del soberano, sin dejar de ponderar la hábil y exquisita mano de los artífices del real palacio y la sabiduría puesta en su disposición y dirección. Todo un elogio aderezado de curiosos detalles y apreciaciones personales del predicador que advierten del impacto emocional y visual de aquella obra retablística y su evidente motivación devocional, que no era otra que la de dar digno asiento a una nueva imagen titular del venerado San Antonio de Padua y a dos de los santos de mayor significación para la historia del propio convento y orden, el fundador de la propia casa madrileña, el Beato Lorenzo de Brindisi, y el santo protomártir misionero de propaganda fide, el alemán Fidel de Sigmaringa.

El autor del sermón celebra sin disimulos la erección del nuevo retablo para desacreditar el aspecto y calidad del viejo como un mal artístico generalizado en su tiempo, dado que el "Altar mayor de esta Iglesia, que se levantó ya muy entrado este Siglo, se deterioró é hizo inserbible (...) trabajado segun el mal gusto del tiempo, que aparece y se descubre en todas las obras coetáneas de la Corte: consistiendo en una mole ó máquina pesadísima, llena de impropiedades, y con los vicios de una arquitectura desarreglada y de capricho..."¹⁹, mientras que por el contrario, en el que se inauguraba

"Se vén pilastras, cornisas, arcos, adornos, relieves que asemejan é igualan los jaspes y mármoles: se vé un Tabernáculo primoroso que en sus maderas preciosas, en sus embutidos y colores, en su corte gracioso, en el ayre y disposicion de sus piezas, presenta un aspecto que encanta, y hace un efecto el mas agradable: se vé un excelente Quadro de la Encarnacion, que con las Armas de la Orden y de nuestros Patronos á los lados, corona el Altar, debiendosele este lugar tan eminente por ser María Santísima en este Misterio Patrona de la Provincia, de que es cabeza este Convento: se vé un enlosado sobresaliente y vistoso por la hermosura de las piedras exquisitas de que está formado, y se han traído de parages remotos; y principalmente se vé en todo un gusto el mas fino, una sugesion y arreglo á orden, que puede servir y sin duda servirá de modelo para las obras de esta clase que se hagan en lo sucesivo".

En definitiva, y con general asentimiento de promotores y beneficiarios, se estima la grandeza formal de la obra y el orden, armonía y proporción aplicado al conjunto, así como se encarece el trabajo delicado y minucioso de las distintas partes y su conjunción dentro del todo. También como algo doctrinario en la mentalidad artística de los academicistas e ilustrados, esta exquisita obra se auguraba como ejemplo y modelo de un nuevo arte que debería imponerse inexcusablemente para decoro de los templos madrileños.

Para relacionar artísticamente la ejecución del conjunto retablístico de los capuchinos del Prado, del arquitecto Francesco Sabatini se sabe que como proyectista de retablos fuera del entorno palatino es el autor del desaparecido grupo de tres retablos en estuco de La Puebla de Híjar (Teruel) de 1771, como una variación del que había concebido a su vez para la iglesia franciscana de San Pascual de Aranjuez para acoger grandes lienzos de pintura²⁰. Mucho más se sabe del retablo mayor de la catedral de Segovia, construido entre 1767 y 1776, su obra más conseguida y paradigmática en este género, rica en materiales marmóreos y con despliegue escultórico a cargo del artista murciano Alfonso Giraldo Bergaz²¹. Pero también es conocido que por encargo de Carlos III proyectó el retablo mayor de los teatinos de San Cayetano de Madrid, hacia 1771, obra ambiciosa y rica que luego no se llevó a efecto²². Igualmente, a Sabatini se debe el conjunto arquitectónico del convento vallisoletano de San Joaquín y Santa Ana (1781-1787), así como el diseño de sus seis retablos laterales, en los que pintaron a la par Francisco de Goya y Ramón Bayeu, y el retablo mayor para acoger un grupo escultórico de la *Sagrada Familia*, de autor anónimo y algo tocado de aire rococó²³. Y, por supuesto, confirmado está que fue el encargado por los duques de Medinaceli de proyectar la reforma del presbiterio de la iglesia del convento madrileño de San Antonio del Prado con un retablo nuevo, una obra ya de 1785 de la que se desconoce su verdadero aspecto al no conservarse el edificio que la albergaba y que se diseñó para un estricto y austero programa escultórico, una vez desechado el viejo lienzo barroco de Pereda y su recargado aparato ornamental. El retablo resultaría una obra sumamente correcta y bastante aparente dado el uso del estuco jaspeado, si bien poco ostentosa y de escaso carácter arquitectónico por su inequívoca planitud, aunque de gran empeño y riqueza decorativa como un jalón más de los diversos programas ornamentales asignados a los talleres y operarios reales. Una actuación promovida y costeada por los duques de Medinaceli, que a través de esta empresa artística de interés particular y piadoso participaban del estatus áulico reservado a las obras palatinas al valerse fácilmente de artífices al servicio exclusivo del rey, demostrando así una fuerte implicación de personajes poderosos de la alta aristocracia en el desarrollo de los programas ilustrados impulsados por la monarquía a través de las relaciones de poder y sus potenciales y efectivas influencias²⁴.

Se hace difícil proponer un dibujo hipotético del aspecto que pudo tener este retablo capuchino, y con ello tratar de identificar hacia qué modelo conocido se orientó su composición arquitectónica, o qué elementos del repertorio decorativo del propio arquitecto se adoptaron en el mismo. Pero sirva el intento únicamente para visualizar el aspecto de conjunto y la plausible distribución de las esculturas (fig. 4). Si hemos de acordar la evidencia de su esquema tripartito, la formulación hubo de establecer con criterios de suma simplicidad, como gesto hacia los beneficiarios, un retablo derivado tal vez de las pautas rectilíneas sugeridas en el modelo del retablo segoviano en cuanto a construcción recurrente pero



4. Hipotesis de reconstrucción de retablo mayor de los Capuchinos del Prado de Madrid según proyecto de Francesco Sabatini, 1785.

condicionado por un programa escultórico integrado dentro de tres hornacinas de medio punto que ya lo aproximaría al tipo de retablo neoclásico que se alza, por ejemplo, en la iglesia del hospital franciscano de la V.O.T. de Madrid, algo posterior a este de capuchinos. Es obvio que el retablo mayor de San Antonio del Prado pudo derivar hacia un conjunto desornamentado y donde como compensación fastuosa ocupó lugar relevante por su magnificencia el artístico altar y tabernáculo, elemento funcional y compositivo que también surge preeminente bajo la hornacina principal del retablo mayor de la iglesia de San Joaquín y Santa Ana de Valladolid, retablo que acusa la falta de cualquier otro exorno que altere la pautada austeridad arquitectónica.

LAS TRES ESCULTURAS Y SUS AUTORES

Desaparecidos edificio y retablo y con ello desvaída totalmente su memoria, por el contrario, las tres esculturas que albergó en sus hornacinas subsistieron afortunadamente, depositándose junto a otras de igual procedencia, en la iglesia de San Jerónimo el Real, o de los Jerónimos, de Madrid, a donde fueron trasladadas una vez clausurada y demolida la iglesia capuchina en 1890. A la vez que la interesante pintura de Goya, una vez desprendida de la bóveda, recalaba por su parte como herencia patrimonial en la Casa de Osuna que la trasladó a la villa de Espejo (Córdoba) y finalmente al palacio de Sevilla²⁵. Esculturas que estuvieron siempre a merced de las vicisitudes provocadas por las órdenes políticas de exclaustación, incautación y la posterior restitución de la iglesia a sus patronos, que la mantuvieron abierta al culto por bastante tiempo.

Este trasiego de obras queda reflejado en las distintas actuaciones que se siguieron respecto al intento de salvaguarda de su patrimonio artístico, y más en concreto, en relación con las varias esculturas que poseían los capuchinos en las estancias conventuales, de las que se hizo cargo en parte la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sirva de ejemplo esclarecedor el caso de una de aquellas otras imágenes, la de *San Félix de Cantalicio*, que ya ha sido recientemente identificada y localizada, atribuida acertadamente al escultor madrileño de origen asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron (1663-1732) y datada en 1713²⁶. Precisamente, un documento de los aportados por Cano Sanz en su investigación relaciona las obras de escultura recogidas en 1836 y que se devuelven a la iglesia de los capuchinos del Prado dos años más tarde; y donde quedan identificadas sin lugar a dudas las tres principales aquí estudiadas, tratándose de "San Antonio de Padua, tamaño natural, con el Niño Dios en los brazos y cinco Angelitos que le sostienen en el aire (...) San Fidel de Simaringa (sic) del tamaño natural con una palma y tres coronas (...) El Beato Lorenzo de Brindis del tamaño natural en actitud de escribir..."²⁷. Ciertamente es que en 1927 Tormo identificó en el coro alto de la iglesia de San Jerónimo el Real "imágenes, algunas excelentes, procedentes de los Capuchinos del Prado, de San Fidel (?), San Diego, San Buenaventura y otros dos indescifrables santos capuchinos"²⁸. A partir de aquí la suerte de aquellas esculturas ha sido diversa e incierta para algunas.

Pero antes de pasar al análisis formal de las mismas y para comprender algo más sobre la gestación de las tres principales imágenes que aquí documentamos, hay que puntualizar que antes de ser destinadas en 1785 a formar parte del nuevo retablo mayor, éstas y alguna otra ya estaban en posesión de los frailes capuchinos según conocemos a través de la oportuna noticia publicada sobre los actos de beatificación del fundador Lorenzo de Brindisi (†1619), una vez expedida su

bula por el Papa Pío VI el día 23 de mayo de 1783²⁹. De la lectura de esta tercera fuente impresa no se infiere que la iglesia capuchina contara todavía con un retablo nuevo, pero es sumamente ilustrativa la descripción del consiguiente ornato para solemnizar este acontecimiento y ofrecer los obligados cultos, que se sucedieron en Madrid durante dieciséis días a partir del 2 de julio de 1784.

En tan jubilosa ocasión, para el adorno interior de la iglesia y capillas se alzó un extraordinario aparato de cortinajes de seda, formando arcos, pabellones, con cornucopias y trabajos florales ejecutados expresamente por las monjas bernardas del Sacramento que daba teatral y decorativo abrigo a un altar mayor, sin duda efímero, dividido en tres calles que presentaba seis imágenes, todas ellas de talla, que pasan a ser enumeradas. Así, en el nicho del cuerpo superior se alojaba una *Inmaculada Concepción*, flanqueada por dos ángeles bajo pabellón de flores artificiales; en el cuerpo central y en sus tres hornacinas, la del medio era para la inexcusable imagen del enaltecido *Beato Lorenzo de Brindisi* "de talla de cuerpo entero, adornada de una delicada y primorosa diadema y cordon de plata, oro y flores de talco..."; la del Evangelio, para la imagen de *San Fidel de Sigmaringa* y la de la Epístola para la de *San Félix de Cantalicio*. En el cuerpo inferior mantenía otros dos nichos donde una imagen de *San Francisco de Asís* y otra de *San Antonio de Padua*, se situaban a ambos lados del sagrario y su gradería central. Aún más sustancial que la breve descripción es que cada una de las menciones es apostillada con el nombre de su autor. Mientras se desconoce autor para la *Inmaculada* y se ignora el del *San Francisco*, la del *Beato Lorenzo* se anota estar "construida por D. Juan Pasqual de Mena en este presente año", la de *San Fidel* "construida por D. Vicente Rudiez tambien en este presente año", la de San Félix "construida por D. Juan Roldán (sic) á mediados de este siglo" y la de *San Antonio* "construida por D. Juan de Villanueva á principios de este siglo"³⁰. Por tanto, aquí se ve que la imagerie de la iglesia se habría renovado sumando dos nuevas esculturas realizadas y estrenadas para la ocasión.

Era preciso traer a colación este testimonio escrito puesto que aquí se demuestra la trascendencia dogmática que tenía el repertorio escultórico tan representativo de los fundamentos e integridad de la regla capuchina y que sin duda fue conformado intelectualmente por el citado Fr. Francisco de Villalpando (1740-1797), gran predicador y escritor ilustrado también autor de un controvertido tratado filosófico finalmente aprobado por el Consejo de Castilla en 1779 para impartir en las universidades españolas³¹. Sin duda, el interés de los duques de Medinaceli por fomentar y renovar el culto en esta iglesia de su patronato fue primordial para la realización del retablo mayor, que dejaron artísticamente en manos de Sabatini y sus colaboradores, como asimismo es más que probable que ellos también hubieran influido en el previo encargo de las imágenes requeridas y en la elección de sus cualificados escultores, estando ya entregadas en los primeros meses de 1784 por Pascual de Mena y por Rudiez las dos de su mano.

A partir de aquí, el estudio artístico de estas tres obras concretas puede llevarse a cabo dado el interés que revelan. Una de ellas con la realidad de su existencia y las otras dos con la eventualidad del testimonio fotográfico, lo que en cualquier caso hace posible su examen para ampliar el conocimiento de la escultura madrileña y cortesana del último cuarto del siglo XVIII, dado que es un momento crítico en el que el neoclasicismo se prefiguraba como un estilo abocado al concepto monumental y bello de la imagen. Y, por esa misma razón, se hacía determinante en la renovación de las representaciones religiosas, ya suficientemente desbarroquizadas por el dominante academicismo oficial. Y puesto que la producción de imágenes para altares y retablos no cesó en las dos últimas décadas del siglo XVIII, incluso se mantuvo inexcusablemente en todo el primer tercio del XIX, para reponer en muchos casos y con inmediatez las pérdidas acarreadas por la ocupación francesa de 1808-1814, esto permitió mantener en activo a las nuevas promociones de escultores de la Real Academia de San Fernando de Madrid en sus encargos para iglesias.

Por tanto, las tres imágenes que embellecían el neoclásico retablo mayor de los Capuchinos del Prado son las que ahora nos ocupan, y por este orden: *San Antonio de Padua con el Niño*, *Beato Lorenzo de Brindisi* y *San Fidel de Sigmaringa*³².

IMAGEN DE SAN ANTONIO DE PADUA CON EL NIÑO, ATRIBUIBLE A JUAN PORCEL

En primer lugar analizamos la imagen que era advocación del convento capuchino del Prado, que pasó a presidir el nuevo retablo mayor de Sabatini en sustitución de la pintura de Pereda que hasta entonces daba identidad al templo. Es la escultura de *San Antonio de Padua*, cuyo autor no se menciona en ninguna ocasión en los documentos manejados, a diferencia de las otras dos imágenes compañeras³³. Hoy, esta talla policromada recibe culto en la iglesia de San Jerónimo en un retablo neogótico de capilla propia (fig. 5). Se abre cierta controversia en cuanto a los resultados de una inevitable comparación de la talla actual con la que se nos revela en el dibujo para la estampa de 1722, que sabemos por lo hasta aquí expuesto que era obra del escultor de origen asturiano Juan de Villanueva y Barbales (1681-1764), según la noticia de 1784 que así lo confirma. Una obra, por otra parte, aparentemente inadvertida dentro de la producción de este escultor y cuya consideración proponemos aquí como nueva aportación a su catálogo, y lamentando que la imagen posiblemente ya no exista³⁴ (fig. 6).

Se hace necesario comparar ambas imágenes, dibujo y talla, para evidenciar que no hay una correlación exacta entre ellas aún bajo la apariencia de una misma composición y visión de conjunto. Las pequeñas diferencias son apreciables entre ambas imágenes con un análisis detenido de los principales rasgos formales y otros detalles de la figura principal, aunque la idea compositiva responda, como



5. Juan Porcel (aquí atribuido). *San Antonio de Padua*. Madera tallada y policromada. Madrid, Iglesia de San Jerónimo.



6. Juan Vicente de Ribera (pintor). *San Antonio de Padua*. 1722. Lápiz negro, pluma y aguadas pardas y negras sobre papel verjurado. 306 x 200 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado. (D165).

queda dicho, al mismo modelo del santo extático, elevado por el grupo de ángeles a sus pies y en un movimiento muy similar de inclinación también subrayado por casi idéntico juego de pliegues en el hábito. De modo que no rechazamos que una se inspire en la otra y se establezca así la continuidad de un modelo iconográfico muy imitado a lo largo del siglo XVIII en las escuelas escultóricas y con sus presumibles variantes que lo han terminado por popularizar. Sin embargo, la talla existente nos presenta a un franciscano joven de terso rostro pero con barba, un peculiar accesorio que parece ser la norma iconográfica para los frailes menores capuchinos a la hora de reconocer y presentar el aspecto hermoso del popular santo portugués. Y su torso y cabeza aparecen más frontales y no levemente girados y algo inclinados como sí lo están en el dibujo. Mantiene las manos abiertas y encontradas al mismo nivel para recibir al Niño Jesús, en figura sobrepuesta, desnudo y tumbado, mientras que en el dibujo el brazo izquierdo del santo es el

que acuna el cuerpo del Niño, envuelto en una sabanilla, y la mano derecha apenas toca su piececillo. El rostro parece más afinado en la escultura que lo es en la figura del dibujo. También, aunque repetida en cuanto al número de cinco ángeles y su distribución espacial, la peana difiere notoriamente en las posturas y actitudes de cada una de las figuras, que en la talla actual se muestran completamente desnudas, aunque portando los mismos atributos materiales de su iconografía: el libro y el tallo de azucenas (no repuesto). En definitiva, la figura del santo se haya en un equilibrio extremo con el solo apoyo de su pie izquierdo tras el angelito central, en un logrado efecto casi aéreo. Este recurso de imagen ligera también se aprecia con evidencia en el dibujo y, por tanto, lo tendría la talla original a la que representa.

En nuestra opinión se trata de imágenes parecidas, pero no iguales y es plausible entender que el *San Antonio de Padua* obrado por Villanueva a principios del siglo XVIII, del que viene a ser reflejo el expresado dibujo, no pudo estar presente en el nuevo retablo mayor terminado en 1785, aunque la imagen hubiera servido meses antes para los cultos en la celebración de 1784. Hemos de pensar que esta era una vieja talla que no aprovechaba para presidir el proyectado altar mayor y se encargó una copia nueva más acorde con el espíritu capuchino y, ante todo, por el deseo de modernizar y armonizar con el flamante retablo mayor, que se había convertido en logro y sello material de la comunidad capuchina al estar trazado por Sabatini bajo los nuevos preceptos estéticos.

Con este propósito de renovación formal era necesario aportar obras de arte del momento y de artistas acreditados para ello. Por tanto, este *San Antonio de Padua* que vemos ahora en los Jerónimos sería obra de alguno de los escultores de la segunda mitad de la centuria, discípulos de la Academia, y así lo considera Tormo al datar la obra hacia 1800 calificando la imagen de notable³⁵. Incluso se ha querido ver en concreto una influencia del arte más depurado de Juan Pascual de Mena, a quien a veces se ha querido atribuir la talla, lo que hace indudable que su autor es un escultor que asimila las enseñanzas académicas plenamente consolidadas ya en la segunda mitad del siglo XVIII, pero que lejos de huir de la tradición barroca, retoma modelos muy característicos y vistos en el arte madrileño, quizás por su popularidad en la piedad religiosa, pues ejemplos muy similares se conservan aún en algunas iglesias de la ciudad³⁶. Bien es cierto que el mismo Pascual de Mena labró antes de 1780 un *San Antonio de Padua* sobre trono de nubes y teatral peana con varios ángeles para la iglesia de los Santos Justo y Pastor, llevado a la estampa y que se conserva hoy en la Nunciatura Apostólica de Madrid³⁷ (fig. 7).

Es más que probable que el modelo exitoso de referencia fuera el mencionado *San Antonio de Padua* creado por Juan de Villanueva hacia 1722, y ahí están entre los mejores conservados el *San Antonio de Padua* de la iglesia castrense del Sacramento y el de San Nicolás de los Servitas, todavía anónimos, aunque se sugieren atribuciones más o menos convincentes pero nunca sólidas³⁸. En cuanto



7. Miguel Gamborino (grabador). *San Antonio de Padua*. Hacia 1780. Talla dulce, 302 x 178 mm Madrid, Biblioteca Nacional de España (INVENT/14213).

a la particularidad iconográfica del rostro barbado, que a veces induce a confundirlo con San Francisco de Asís, esto responde a una visión del santo taumaturgo portugués como persona más madura y forjada, lejos de representaciones juveniles e incluso aniñadas y barbilampiñas. Y hay que decir que esta representación tiene un precedente escultórico sin duda en el *San Antonio de Padua*, tenido también por un San Francisco, del convento de capuchinas de Nava del Rey (Valladolid), de cuya atribución a Luis Salvador Carmona discrepa Tabar Anitua, pues es cierto que tanto el tratamiento de paños como el tipo de belleza masculina apuntan al estilo artístico de Juan Pascual de Mena en su etapa madura en torno a 1760³⁸ (fig. 8).

El *San Antonio de Padua* de los Jerónimos es una representación de explícita iconología que tampoco excluiría de su autoría al mismo Vicente Rudiez, pues ¿por qué no pudo ser solicitado por los patronos para labrar una segunda imagen, la principal, con destino al retablo recién levantado? Algo posible habida cuenta de la relación que el artista continuó manteniendo con la Casa de Medinaceli en

años posteriores. Es evidente que tan nobles comitentes participaban socialmente en los círculos culturales y artísticos del momento y bien pudieron demostrar abiertamente sus preferencias hacia uno u otro escultor dado el amplio plantel de artistas acreditados en Madrid en el último cuarto del siglo XVIII, formados principalmente en los estudios de la Real Academia de San Fernando⁴⁰.

Sin embargo, la atribución más plausible surge cuando se compara esta imagen de los Jerónimos con un *San Antonio de Padua* de la iglesia de monjas mercedarias descalzas de don Juan de Alarcón, que Tormo alcanzó a ver en su retablo antes de su desaparición en 1936, calificándolo de "notable grupo escultórico" y señalando a Porcel como su autor; y de la que ha quedado testimonio gráfico en el Archivo Moreno⁴¹ (fig. 9). Aquí las coincidencias entre ambas imágenes pueden ser hasta sorprendentes empezando por la misma peana, con un similar suelo rocoso sobre el que parecen repetirse los cinco niños, tanto en la colocación piramidal a los pies del santo así como en cada uno de sus movimientos, sus actitudes mórbidas y sus fisonomías, pero principalmente atendiendo a los aspectos formales de la figura del santo, de serena actitud, aunque su rostro no luzca la recortada barba y vista distinto tipo de cogulla, pero mostrando un tratamiento compositivo muy cercano. Lo cierto es que Sánchez Cantón ya avanzó la posible autoría de Juan Porcel sobre la imagen del *San Antonio de Padua* de los Jerónimos aun cuando recalca que esta indicación no fuera respaldada por Tormo, quien, como queda dicho, sólo se limita a identificar la imagen como procedente de los Capuchinos y a dar un margen ante quem a su datación⁴².

Considerada la atribución y de pertenecer la imagen de *San Antonio de Padua* de los Jerónimos al escultor Juan Porcel, este la debió labrar en 1785 para tenerla entregada justo a tiempo de la inauguración del retablo mayor de los capuchinos de su advocación, consagrado como queda dicho a principios del mes de diciembre de ese mismo año. Se ha querido individualizar el estilo de Porcel como marcadamente salcillesco, pero esta imagen de *San Antonio de Padua* no desmiente la profunda deuda con el academicismo madrileño, teniendo en cuenta la larga carrera profesional desarrollada por Porcel en Madrid y la forzosa asimilación de una estética homologada por la institución académica.

Del escultor Juan Porcel Tomás, discípulo aventajado de Francisco Salzillo, es poco lo que sabemos de su vida y trayectoria. Se supone que nacido hacia 1727, se formó primero con el gran imaginero murciano y luego con el arquitecto y escultor levantino Jaime Bort en las obras pétreas de la fachada de la catedral, trabajando también imágenes para cofradías y devociones de Cartagena y Murcia antes de 1749⁴³. En este año estaba ya en Madrid para sumarse a la legión de escultores que habrían de esculpir las estatuas de reyes del Palacio Real, entrando a las órdenes de Felipe Castro⁴⁴. En este mismo taller tuvo por compañeros a Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, Juan de León, Clemente Mata y Lobo, José López y Alejandro Carnicero, aunque conocería igualmente al resto de



8. Juan Pascual de Mena (aquí atribuido). *San Antonio de Padua*. Madera tallada y policromada. Nava del Rey (Valladolid), convento de Madres Capuchinas.



9. Juan Porcel. *Retablo de San Antonio de Padua* (destruido). Madera tallada y policromada. Iglesia de mercedarias de don Juan de Alarcón. Fotografía conservada en el IPCE, Archivo Moreno [nº inv. 36077_B].

escultores de palacio, los dirigidos por Juan Domingo Olivieri, como Luis Salvador Carmona, Juan de Villanueva, Alonso de la Grana, Felipe del Corral y otros más veteranos como los franceses Humberto y Antonio Dumandré. Algunos de los cuales ejercerían como probados profesores en los estudios de la recién fundada Real Academia de San Fernando en 1752⁴⁵.

De Porcel como imaginero en Madrid hemos mencionado oportunamente la magnífica talla ya perdida de *San Antonio de Padua* de las monjas de don Juan de Alarcón, desconocida su fecha, pero su obra más celebrada fue sin duda el *San Francisco en éxtasis* que realizó para la capilla de la Venerable Orden Tercera (V.O.T.) de la iglesia de franciscanos descalzos de San Gil que pereció en 1936 dentro de la iglesia de San Fermín de los Navarros, a donde había llegado desde la iglesia de teatinos de San Cayetano, su primera parada tras los traslados desamortizadores, y que al ser citada ya por Ponz en su edición de 1776 es posible datarla antes de esa fecha, incluso casi veinte años antes a tenor de una estampa votiva del grabador Palomino que la reproduce en 1758 con toda fidelidad⁴⁶. Alguna imagen más atribuye Tormo al escultor Porcel como el "gracioso grupo" de *San Antonio dormido con el Niño* en la capilla del Palacio Real y el *Ángel de la Guarda*, copiando a Cano, de la enfermería de la V.O.T., iglesia donde además se le puede sumar, según Nicolau Castro, el *San Rafael* de igual factura⁴⁷. Residiendo en Madrid, su nombre ya aparece en los listados de los talleres reales desde 1749 siendo obras suyas las estatuas de *Eurico* (en la plaza de Oriente), *Mauregato* (no localizada) y *Alfonso I* (en el palacio real)⁴⁸.

También un documento testamentario sitúa a Porcel en septiembre de 1757 en la tasación e inventario de bienes de la duquesa viuda de los Arcos para valorar las esculturas de su palacio reconociendo algunas estatuas de dioses clásicos y un *San Francisco Javier en la agonía* de Nicolás Fumo en el oratorio y que valora en 3.000 reales⁴⁹. Otro dato nos acerca al ámbito familiar por la declaración de 1771 de su madre Josefa Tomás admitiendo ser viuda y estar viviendo de alquiler en una casa de la calle de Palacios frente a la "Botica Dorada", y depender de su hijo, de treinta y seis años de edad, soltero y de profesión tallista, con cuyo sueldo de cinco reales diarios ayudaba a su manutención⁵⁰. Este dato acercaría su nacimiento a 1735, lo que parece improbable si entendemos que a Madrid llegó joven sí, pero ya suficientemente formado, y no en edad de aprendizaje, pues contaba con unos 24 años según los registros de palacio de 1751. Pensamos que nació efectivamente hacia 1727 y pudo morir en Madrid antes de 1800 si es que no retornó a Murcia como sugieren algunos autores. La realización de la imagen de *San Antonio de Padua* para los capuchinos del Prado pondría la fecha más tardía de su conocida estancia en Madrid en 1785.

IMAGEN DEL *BEATO LORENZO DE BRINDISI*,
DE JUAN PASCUAL DE MENA

En segundo lugar, la fotografía del Archivo Moreno muestra apostada en el coro alto de los Jerónimos la imagen del *Beato Lorenzo de Brindisi*, obra de Juan Pascual de Mena y la última de sus creaciones, como reiteran los textos ya referidos del noticiario de 1784 y de 1786. Por tanto, la obra puede datarse con bastante aproximación y pudo haber sido realizada entre mediados de 1783 y abril de 1784 (entre la declaración pontifical y la muerte del escultor), pues la hubo de tener entregada para servir en la mencionada fiesta de la beatificación y mostrar por vez primera al culto público madrileño en julio de 1784 la efigie del recién beatificado fundador de la orden capuchina en Madrid⁵¹ (fig. 10). Ante la ausencia de representaciones precedentes en la escultura o la pintura, la invención del modelo no tuvo referencias más cercanas para Pascual de Mena que algún grabado popular o el dibujado por Barcelón y difundido en el libro de la vida y obra del beato, que presenta en un episodio de su vida al venerable religioso de pie ante el Marqués de Villafranca, gobernador de Milán; o si a caso el dibujo coetáneo de Mariano Salvador Maella que sirvió a Manuel Salvador Carmona para el grabado dedicado en 1784 por los duques de Medinaceli y que en este caso le representa de figura entera sentado en su escritorio atento a la inspiración divina⁵². En definitiva, Pascual de Mena recurrió a la consideración del Beato como un fraile capuchino de respetable edad, de regular estatura, hombre enérgico, en su condición de escritor docto e insigne fundador de aquel mismo lugar en donde iba a ser venerada su efigie. Y así debía mostrarlo el escultor con sus atributos convencionales para el caso, la pluma en su mano derecha y el libro abierto apoyado con firmeza con la izquierda, en la actitud sencilla de esperar los altos dictados bajo la visión iluminadora o la sobrenatural voz divina, como así lo sugiere su rostro absorto de mirada elevada y boca entreabierta.

El artista pudo conocer que iba a ser destinada finalmente a un retablo mayor. Por ello, sobre una sumaria peana, apenas una tabla muy baja con un mínimo de suelo natural, se alza la figura del Beato, bien plantada, mostrando bajo el hábito las punteras de sus pies calzados con sandalias, en posición estable y cargada sobre el pie izquierdo adelantado, entre pliegues rectos y superficies lisas que modelan con rotundidad la mitad inferior de la figura y aploman todo su volumen. La mitad superior, en cambio, es la que concentra mayor fuerza plástica y muestra la expresividad y naturalidad de la escultura. El movimiento de brazos y su colocación, con una mano vigorosa que sujeta el libro contra sí y la otra tomando la pluma con mayor delicadeza, ambas de apreciable modelado, así como la expresión transportada del rostro y su ejecución revelan con solidez las aptitudes artísticas propias del escultor. La noble cabeza de por sí revela una talla realista y bien



10. Juan Pascual de Mena. *Beato Lorenzo de Brindisi* (destruido). 1784. Madera tallada y policromada. Fotografía conservada en el IPCE, Archivo Moreno [nº inv. 36297_B].

caracterizada que en su leve giro emerge con dignidad de la amplia capucha. Representa a un anciano de respetable aspecto, con la crecida barba capuchina blanca que se ondea hacia un lado, tallada más con efecto de masa que con detalles pintorescos, mientras sus ojos se elevan perdida la mirada en actitud de arrobó.

En conjunto y de forma aparentemente extraña, la imagen adolece de un canon corto, que no se corresponde con la elegante proporción de las figuras más logradas o ennoblecidas de Pascual de Mena. Esto nos induce a pensar en

una fidelidad o aproximación al retrato natural difundido en escritos o grabados y a una huida de la idealización de la figura, en un intento de crear una efigie verosímil o fiel retrato del nuevo santo, en este caso, todavía beato, y cuya imagen habría de servir sin duda de prototipo a otras representaciones.

Juan Pascual de Mena, nacido en Villaseca de la Sagra (Toledo) en 1707, falleció en Madrid en 16 de abril de 1784, por lo que no alcanzó a ver la imagen estrenada en lugar preferente durante la exaltación del santo en julio de ese año, ni por supuesto ya subida al nuevo retablo del altar mayor construido por diseños de Sabatini en 1785. Por tanto, puede considerarse la última obra de carácter religioso, la última talla en madera, que Pascual de Mena labró con sus gubias a la par que estaba ocupado junto a sus ayudantes más cercanos en el cincelado de la escultura en mármol del dios Neptuno de la fuente planteada por Ventura Rodríguez para el Salón del Prado, y que el artista dará por concluida junto a los dos caballos marinos poco antes de su muerte⁵³.

Además, Juan Pascual de Mena estuvo inmerso durante cuarenta años en el mecanismo institucional de la Academia de San Fernando desde su gestación en la junta preparatoria de 1744 y había ostentado desde 1752 los cargos de Teniente de Escultura, Director de Escultura (1762) y últimamente el de Director General (1771-1773), desempeñando un puesto muy destacado dentro de la plástica dieciochesca madrileña fraguada en los talleres reales bajo la dirección de Juan Domingo Olivieri y Felipe de Castro y en el mismo empeño pedagógico de la enseñanza de un nuevo arte escultórico junto a sus correligionarios Juan de Villanueva, Luis Salvador Carmona, Roberto Michel, Manuel Álvarez y Francisco Gutiérrez. A lo largo de su dilatada carrera debida a una longeva vida se convirtió no sólo en testigo del cambio sino también en actor indiscutible y comprometido en la transformación de la escultura cortesana en su afirmación academicista y clasicista, línea de la que fue personalidad determinante para encauzar su continuidad en manos de nuevos escultores como Alfonso Giraldo Bergaz, Isidro Carnicero, Julián de San Martín, Manuel Adeba Pacheco y otros maestros de una generación finisecular ya conceptuada de neoclásica.

IMAGEN DE *SAN FIDEL DE SIGMARINGA*, DE VICENTE RUDIEZ

En tercer lugar, tratamos sobre la imagen de *San Fidel de Sigmaringa*, del escultor Vicente Rudiez, que también estuvo en el coro alto de los Jerónimos, donde la sitúa la fotografía del Archivo Moreno⁵⁴ (fig. 11). Este protomártir capuchino fue canonizado en 29 de junio de 1746 junto a otro importante fraile de la Orden, San José de Leonisa⁵⁵. Pero en el convento de San Antonio del Prado parece no llegó a existir imagen alguna de *San Fidel de Sigmaringa*, pese



11. Vicente Rudiez. *San Fidel de Sigüenza* (destruido). 1784. Madera tallada y policromada. Fotografía conservada en el IPCE, Archivo Moreno [nº inv. 36296_B].

al tiempo transcurrido desde la canonización, hasta que Vicente Rudiez fuera el encargado de tallar expresamente en 1784 la actual con destino, sin duda, a un preconcebido retablo mayor costeado por los duques protectores y ansiado por los mismos frailes.

Sobre una peana tosca se alza la figura con apenas un leve contraposto lo suficientemente elegante, adelantando la pierna izquierda en la que carga su peso mientras la derecha permanece algo retrasada. Contemplamos una imagen estilizada, de serena actitud, buena ejecución y modelado sobrio, y una expresión beatífica de mirada elevada. La figura portaba en su mano derecha una palma del

martirio, que se ve perdida con parte de los dedos, mientras que la izquierda sujeta indolente contra su cadera un gran libro abierto. El hábito modela una figura enjuta bajo pliegues rectos y verticales con algunas líneas de claroscuro. La cabeza concentra la mayor fuerza expresiva representando a un hombre de mediana edad y aire espiritual, rostro idealizado, de ojos profundos y barba corta algo agitada, con formalismos de la escultura de Pascual de Mena, no sólo vistos en la compañera del *Beato Lorenzo de Brindisi*, sino también en otras conocidas de su producción como el paradigmático *San Benito* de la iglesia de San Marcos de Madrid.

De Vicente Rudiez, natural de Cascante (Navarra), donde nace en 1740, tanto pintor como escultor, la historiografía ofrece datos de distinta procedencia que Virginia Albarrán ha tratado de articular⁵⁶. Ya con once años pasó a Zaragoza a aprender a delinear arquitectura y entre 1752 y 1756 se le sitúa en Roma aprendiendo escultura con Filippo Della Valle y asistiendo provechosamente a la Academia de San Lucas, obteniendo dos premios consecutivos, viviendo de la práctica de la pintura como vedutista para los residentes ingleses y habiendo realizado un apostolado de escultura en mármol de Carrara. De vuelta a Madrid en diciembre de 1759 se vinculó de inmediato a la Real Academia de San Fernando que le concedió una pensión de 150 ducados para sus estudios y en 2 de marzo de 1788 fue nombrado académico de mérito.

Sin embargo, habría que matizar las fechas romanas que según datos concretos refieren más exactamente que en 21 de noviembre de 1754 Rudiez obtenía el primer premio de la Segunda Clase con el modelado de un *Buen Pastor* y en 9 de septiembre de 1758 se le otorgaba a la edad de 20 años el segundo premio de la Primera Clase con el asunto o escena del *Arcángel Rafael y Tobías*, todo lo cual declara una gran precocidad y haría adelantar su natalicio a 1738 y alargar la estancia italiana hasta 1758-1759⁵⁷.

Todas las fuentes coinciden en señalar de su mano la imagen de *San Fidel de Sigmaringa*, la que aquí tratamos, y también la del *Resucitado* que, como se dijo, remataba la cupulilla del tabernáculo del propio retablo mayor de los capuchinos, este sí, enteramente desaparecido con ser mueble tan rico. Rudiez siguió al servicio de los duques de Medinaceli al participar en las decoraciones efímeras que embellecieron la fachada palaciega en la entrada y proclamación de Carlos IV y María Luisa de Borbón en Madrid en enero de 1789. Así, las cuentas de la Casa Ducal refieren unas partidas de gastos con pagos al arquitecto don Antonio Aguado, director del adorno, a don José Piquer por dos estatuas de la *Religión* y la *Justicia*, y a don Vicente Rudiez, por dos estatuas en pasta de la *Libertad* y la *Fortaleza*, como asimismo al escultor de Cámara don Celedonio de Arce por la cesión de un busto del monarca para su vaciado⁵⁸. Y según el Conde de la Viñaza, este escultor trabajó las estatuas que adornaban la fachada del palacio de los duques e hizo varios santos para la iglesia de los Mínimos de

Madrid de su convento de la Victoria, que según precisa Serrano Fatigati eran el *Beato Gaspar de Bono* y el *Beato Nicolás Longobardo*, ya desaparecidos, realizando también una *Virgen del Pilar* para el conde de Atarés, y las alegorías de la *Música* y el *Baile* para el Corral de la Cruz⁵⁹.

A su vez, Rudiez habría de trabajar desde 1788 en otro tabernáculo neoclásico en madera para la parroquia de San Ginés de Madrid tras la reforma de su altar mayor, realizando las figuras de los cuatro Doctores, cuatro ángeles, cuatro bajorrelieves de la cúpula y la estatuilla de la Fe por remate, según trazas del arquitecto y tallista José Fernández Piedra, supervisadas en 1797 por la Real Academia de San Fernando y bajo la dirección del maestro mayor de Madrid don Juan de Villanueva⁶⁰. Nuevos datos nos confirman su relación con la Academia de San Fernando y los jóvenes aprendices llegados entonces a Madrid en el último tercio de la centuria pues Vicente Rudiez acogió en su obrador al madrileño Dionisio Sancho en 1776 y del mismo modo en 1779 a un burgalés sin apenas recursos como Julián de San Martín, hasta que más tarde éste se puso en manos del más veterano Manuel Álvarez "el Griego"⁶¹.

Pocos datos personales han trascendido de este académico navarro, excepto uno que aporta indirectamente Serrano Fatigati al hablar del escultor Andrés Adán y un conflicto con la Academia a raíz de la discriminación sufrida en la distribución de un premio de la primera clase de 1802, que le hizo dirigir a la institución un memorial en el que declaraba el perjuicio ocasionado a su situación personal agravada por el hecho de tener que mantener a la familia de su suegro Vicente Rudiez, fallecido ese año en 25 de octubre⁶². Por tanto, Rudiez, artista septuagenario, estuvo casado y tuvo descendencia, al menos una hija que fue la esposa del escultor Andrés Adán, hermano del académico de mérito Juan Adán Morlán. Precisamente, con este escultor de cámara del rey Rudiez trabajó en 1799 como colaborador en el proyecto de la fuente de *Hércules y Anteo*, luego alzada en el parterre del palacio real de Aranjuez, pero muy impedido por su estado de salud ya muy delicado por su edad⁶³.

En conclusión, las tres esculturas de santos venerados por los capuchinos de San Antonio del Prado y expuestas en el dieciochesco altar mayor de su iglesia estrenado en 1785, quedaron descontextualizadas cuando se depositaron en la parroquia de San Jerónimo el Real. Las tres mantienen la prestancia de obras de considerable mérito dentro de la escultura religiosa madrileña de finales del siglo XVIII. La imagen de *San Antonio de Padua*, de la cual queda aquí reforzada su atribución a Juan Porcel, es sin duda la que mejor ha sobrevivido a su destino, al haber seguido recibiendo culto, con lo que ha ocupado un lugar decoroso dentro de esta iglesia y ha podido ser restaurada recientemente y con ello se contempla en su esplendor. En cuanto a las esculturas de los otros dos significados santos capuchinos, ante el desconocimiento de su paradero sería lamentable que con su calidad artística e histórica se hubieran perdido tratándose

de obras de arte con fecha y autor, realizadas en 1784 como obras preciosas de los escultores Pascual de Mena y Rudiez, representantes de dos generaciones de artistas algo distantes por la edad, pero imbuidos del arte academicista implantado por el reformismo borbón. Y con particular motivo considerar la del *Beato Lorenzo de Brindis*, por su rareza iconográfica y su significación para la religión capuchina, al ser la primera representación de este santo vista en Madrid y no menos por el nombre de su autor Juan Pascual de Mena y por tratarse de la última obra de su producción imaginera. Otro tanto, la imagen de *San Fidel de Sigmaringa*, hasta ahora la única talla identificada en Madrid dentro de la muy desconocida obra religiosa del escultor navarro Vicente Rudiez y que nos permite conocer en cierto modo el carácter cortesano de su plástica.

NOTAS

¹ Carrocera (1949), pp. 35-54. Aquí se desvelan las vicisitudes por las que pasó la fundación de este primer convento en Madrid y cómo se determinó el sitio (en la que también tuvo un especial papel el P. Fr. Serafín de Policio, Provincial de Valencia y Comisario General para implantar la religión de capuchinos en los reinos de España). En la villa de Madrid existieron dos comunidades de frailes capuchinos: la de San Antonio del Prado (1609) y la del Cristo de la Paciencia (1639); pero también cercano a la villa, el convento de Capuchinos de Ntra. Sra. de los Ángeles o de El Pardo (1613), el único subsistente hoy día en lo que fue Real Sitio. Pero lejos de desaparecer, la orden de padres capuchinos rige hoy plenamente la madrileña iglesia de Jesús de Medinaceli.

² Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez (1983), p. 201. Palomino dio la noticia sobre Pereda, como el autor de "el célebre Quadro principal del Altar Mayor de la Iglesia de San Antonio de Capuchinos del Prado", Palomino (1988), p. 306; a la vez que señala un cuadro de *La Concepción* en la última capilla del lado de la Epístola de Simón de León Leal (p. 425), un cuadro de la *Cena* de Claudio Coello en el refectorio de este convento (p. 452), algunos lienzos de Alonso del Arco sin detallarlos (p. 479) y dos cuadros grandes a los lados del presbiterio, *La Conversión de la Magdalena* y *El Niño Jesús en la disputa con los Doctores*, de Lucas Jordán (p. 529). Ceán sigue a Palomino, pero ya sin citar a Alonso del Arco y sí, en cambio, a Francisco de Solís, de quien dice tener varios lienzos destacando una *Concepción con el dragón a sus pies*, y a Juan García Miranda, del que anota dos cuadros en las dos primeras capillas de la iglesia representando a *San Joaquín con la Virgen niña de la mano* y un *Santo mártir capuchino*, véanse sus respectivos artículos en Ceán Bermúdez (1965). En el último tercio del siglo XVII algún adorno indeterminado hizo en esta iglesia el ensamblador catalán afincado en Madrid José Ratés Dalmau por cuanto su testamento de 1685 revela tener cuentas pendientes con el convento de capuchinos de San Antonio. Agulló y Cobo (2005), p. 261.

³ Carrocera (1973), pp. 35-36. La primera piedra se colocó solemnemente con la presencia del Vicario Provincial P. Diego de Castrillo. La consagración se hizo bajo el mandato del Provincial P. José de Valderas y con gran pompa la traslación del Santísimo en 22 de noviembre de 1716.

⁴ Ceán Bermúdez (1965), t. I, pp. 50-52; Llaguno y Amirola (1829), pp. 110-113; Tovar Martín (2001), pp. 47-60. Una crónica periodística que da cuenta de la demolición del edificio capuchino se pregunta por el paradero de estos restos mortales y confirma que Ardemans "...estaba sepultado en la bóveda de la primera capilla...", Becerro de Bengoa (1890), p. 1 (Recurso digitalizado en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica). Ciertamente que en 1890 una comisión de arquitectos, entre ellos Enrique M^º Repullés y Vargas, representantes de la congregación establecida en su capilla de San Sebastián, indagaron en la cripta con el objeto de "ver si podían encontrar e identificar los restos mortales del célebre Arquitecto D. Teodoro Ardemans, maestro mayor que fue de las Reales obras, y de Madrid y sus fuentes y autor de unas ordenanzas de Madrid aún vigentes; resultando, desgraciadamente, no haberlos podido encontrar...", dato que aporta Fernández García (1988), pp. 3-4. El testamento está publicado por Marqués del Saltillo (1948), pp. 81-89.

⁵ Bonet Correa (1984), pp. 27-28 y en nota 11.

⁶ Carrocera (1973), p. 37. El *Plano parcelario de Madrid* (1879) publicado por el Instituto Geográfico y Estadístico, hoja nº 11 (Cartoteca del Instituto Geográfico Nacional. Recurso digital consultado el 10 de febrero de 2020 en https://www2.ign.es/MapasAbsysJPG/32-B-1_11.jpg) nos muestra con un atrio delantero una sencilla planta en cruz latina con crucero, dotado con dos capillas laterales a cada lado de la nave y sacristías a ambos lados del presbiterio, tan propia de los planteamientos formularios del agustino Fray Lorenzo de San Nicolás. Poco aporta el resumen del Madoz diciendo: "Esta igl. construida en 1716, es de crucero y muy sencilla, como correspondía a la religión de capuchinos que la poseyó hasta la extinción de los regulares. A expensas de uno de los últimos duques de Medinaceli, se cubrieron con estucos las paredes de la capilla mayor, quedando como al presente existe (...) En la fachada, cuyo ornato consiste en fajas y recuadros, hay una imagen de San Antonio sobre la puerta", Madoz (1848-1850), p. 721. La estatua también era citada por Ponz (1988), p. 173.

⁷ Carrocera (1973), p. 38.

⁸ La aguada tiene como leyenda: "Verdadera imagen del Glorioso Sn. Antonio de Padua que se venera en su Altar maior del mui Religioso Convento de su adbozacion de menores Capuchinos de esta Corte de Madrid. Costeada a expensas y devozion de un gran devoto i bien echor suio. Año de 1722", y está rubricada al pie por "Juan Bicente de Ribera delº.", Pérez Sánchez (1972), p. 120 (nº D000165 del catálogo). El Museo del Prado en su catálogo en línea la etiqueta como "San Antonio de Padua en una hornacina" (recurso digitalizado consultado el 2 de diciembre de 2019 en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-antonio-de-padua-en-una-hornacina/0a0fc8bc-cdf8-497a-8f3c-c01cfl6359f9>). Sobre el pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (1668-1736), discípulo de Francisco Rizi, véase Gutiérrez Pastor (1994), pp. 213-238. Coincidiendo en fechas, algo anterior a la factura de la imagen, se documenta un proyecto de retablo para la iglesia de San Antonio del Prado con traza firmada en junio de 1719 por el maestro de retablos Francisco Ruiz, a lo que se obligan el maestro retablista Antonio Zurita y el dorador Agustín Meléndez en precio de 8.000 reales de vellón. Su alzado estaba articulado con columnas salomónicas y cerrando en cascarón, con el adorno de talla propio de

lo churrigueresco o arte castizo madrileño. Se trataba de un retablo hornacina de un solo cuerpo para colocar una efigie del santo titular al parecer dentro de una pequeña capilla, [Catálogo] (1985), p. 200 y 311 (ficha nº 433). Retablo e imagen de este proyecto en nada coinciden con el citado dibujo de Vicente de Ribera, ni en el ornato de la hornacina ni mucho menos en la escultura del santo.

⁹ Sobre Sabatini arquitecto véase Sabatini (1993).

¹⁰ Archivo de la Villa de Madrid, sign. AVM 1-47-8. Expediente que incluye el diseño de alzado y planta en ficha documental de la Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Recurso digitalizado consultado el 2 de diciembre de 2019 en http://www.memoriademadrid.es/buscar.php?accion=VerFicha&id=248455&num_id=1&num_total=25 Este proyecto de acceso a la lonja no es el que refleja el citado grabado del s. XIX.

¹¹ Ponz (1988), p. 173. El cuadro al estilo de Jordán lo realizó realmente Antonio Palomino y se dispuso en 1742 en un suntuoso retablo dorado y tallado encargado ad hoc por el duque don Pedro de Alcántara Fernández de Córdoba en un brazo del crucero, donde figuraba la citada pintura principal de S. Pedro de Alcántara confesando a Sta. Teresa y una apaisada de Jordán representando el Nacimiento de Cristo, junto a algunas imágenes de talla, según recoge Carrocera (1973), p. 387.

¹² Las sucesivas ediciones del tomo V, el dedicado a Madrid, son de 1776, 1782 y 1793; y el abate Ponz moría a finales de 1792. Casi coetáneo, el manuscrito del escultor gallego Felipe de Castro, de hacia 1750, sólo incide en las pinturas que poseía el templo con estas palabras: "El célebre cuadro principal del altar mayor de la iglesia es pintura de D. Antonio Pereda. Para este convento hizo muchas pinturas D. Francisco Solís, especialmente una Concepción con S. Miguel luchando con Lucifer. En este convento tiene muchos cuadros Alonso del Arco. Dos cuadros grandes a los lados del presbiterio de la iglesia, el uno de la Conversión de la Magdalena, y el otro de la Disputa del Niño en el templo, son de mano de Lucas Jordán. Un cuadro de la Concepción que está en la última capilla de esta iglesia al lado de la epístola es de mano de D. Simón de León Leal. El cuadro de la Cena que está en el refectorio es de mano del famoso Claudio Coello", según la *Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid*, fols. 141-142 (Recurso digitalizado consultado en Galiciana-Biblioteca Dixital de Galicia).

¹³ Memorial literario (1786), pp. 215-218. La relación comienza: "En la iglesia de Reverendos PP. Capuchinos de S. Antonio del Prado de esta Corte habia un retablo mayor, compuesto de varias pinturas de la vida de este Santo, una grande que formaba centro, del famoso Perea (sic); y las laterales de D. Antonio Palomino, el escritor, de tan pesante adorno, que así por su mole y gravedad, como por el transcurso del tiempo se habia cercado en sus trozos, despidiendo algunos pedazos..." (Recurso digital consultado en Biblioteca Digital Hispánica).

¹⁴ Capmany y Montpalau (1858), p. 478; Cavestany (1928), pp. 351-355; Velasco Zazo (1956); Estella (1988), pp. 245-256.

¹⁵ Este retablo de los capuchinos del Prado cumplía con las expectativas oficiales contempladas en la normativa academicista, tanto en el gusto antibarroco como en el material recomendado, al contrario de muchos otros que seguirían realizándose en la tan denostada madera, siempre expuesta a los incendios fortuitos, véase González Martín (1992), pp. 489-496.

¹⁶ Navascués Palacio (1983), pp. 111-130.

¹⁷ Del arquitecto José de la Ballina es el retablo mayor de la iglesia parroquial de Valdemoro (1788), VV.AA. (2002), pp. 380-381; aparte de edificios tan señalados en el Madrid finisecular como la Casa de los Cinco Gremios, Tovar Martín (1985), pp. 127-138. A los maestros Brilli, nombrados luego Adornistas de Cámara por Carlos IV en 1789, se debe la espléndida decoración de estucos del Salón de Espejos del Palacio Real de Madrid bajo el mandato de Carlos III, Niño Más y Junquera de Vega (1985), p. 118, 235. La técnica del estuco fue practicada en la segunda mitad del s. XVIII principalmente por artífices italianos y con su ejemplo el racionero en Ciudad Rodrigo don Ramón Pascual Díez publicó el *Arte de hacer el estuco jaspeado ó de imitar los Jaspes a poca costa, y con la mayor propiedad* (1785) y llegó a dar un curso en la propia Academia de San Fernando, Demerson y Demerson (1982), pp. 35-60. Estos autores apuntan expresamente que la primera obra en estuco fue el retablo del Seminario Conciliar de San Cayetano de Ciudad Rodrigo, realizada en 1785, seguida en febrero de 1786 por el retablo mayor de los PP. Capuchinos de San Antonio en Madrid. Para más información sobre la aplicación de estos procedimientos decorativos en esta época González Yunta y Lasheras Merino (2011), pp. 615-622.

¹⁸ El reputado broncista y adornista José Giardoni junto a Antonio Vendetti y Juan B. Ferroni intervinieron en los adornos del retablo mayor de la catedral de Segovia, en el que también trabajó el tallista Jorge Balce, véase Tárrega Baldó (2002), pp. 66-72. Desde 1766 Balce había realizado los marcos y mesas del Salón del Trono del Palacio Real, Sancho (1993), pp. 17-26. Desde el reinado de Fernando VI el ebanista Dionisio Aguilar desempeñaba el cargo de Maestro Aparejador del Taller de Ensambladores de las Obras del Real Palacio, Sánchez Casado (2019), pp. 65-92. A Antonio del Peral habrá que relacionarlo con Andrés del Peral, dorador del mobiliario del Gabinete de la Princesa de Asturias en el Real Palacio del Pardo, a las órdenes de Sabatini entre 1775-1776, y del Gabinete de la Reina María Luisa de Parma en el Real Palacio de Aranjuez, ya en 1795 bajo la dirección de Juan de Villanueva, López Castán (2005), pp. 93-114. En el entorno palatino Sabatini, es el autor de la capilla del palacio de Aranjuez entre 1771 y 1780, quien proyectó el retablo principal para un lienzo de Francisco Bayeu y quien dirigió las decoraciones en las que participaron el platero y broncista Giardoni y el estuquista Domingo Brilli entre otros varios artistas como los escultores Roberto y Pedro Michel y Joaquín Aralí, Tovar Martín (1993), pp. 45-54.

¹⁹ Villalpando (1786). El predicador en su énfasis retórico y llevado de la personal devoción por el Beato Lorenzo no reprime su impulso piadoso y llega a decir: "Dichosa ruina la del Altar mayor de esta Iglesia, que nos ha proporcionado tantos bienes, tantas ventajas y utilidades, como las que hemos visto nos ha causado su restauración. Ruina necesaria pues sin ella careceríamos de la gloria de ver colocado en el nuevo Altar al insigne B. Lorenzo de Brindis, puesto nuevamente en el catálogo de los Santos" (Recurso digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica).

²⁰ Martínez Molina (2014), pp. 117-184.

²¹ Tárrega Baldó (2002), pp. 66-72.

²² Cano Sanz (2004), pp. 171-201. Efectivamente, con el ajuste de parroquias en el s. XIX la iglesia de los exclaustros teatinos se benefició del retablo mayor trasladado desde la iglesia de San Millán, al derribo de ésta en 1869. Magnífico retablo dieciochesco con esculturas de Juan Pascual de Mena y Roberto Michel según Tormo y Monzó (1972), p. 50, y que pereció en 1936.

²³ Plaza (2013), pp. 85-103. Son retablos realizados en estuco y jaspeados, con elementos escultóricos imitando el mármol blanco.

²⁴ Don Pedro de Alcántara (1730-1789) ostentó, entre honores y otros relevantes cargos palatinos, el de la mayordomía mayor del rey entre 1781 y 1787, lo que le permitía participar en el trato directo con cualquier artista al servicio de Carlos III.

²⁵ Cavestany (1928), p. 355. Las dimensiones del lienzo son 280 x 177 cm. En contra de lo que supone este autor al considerar la pintura de Goya como parte principal del retablo mayor ordenado por Sabatini, el citado *Memorial literario* de 1786 es bastante explícito en cuanto a señalar la verdadera colocación del lienzo dentro de un marco estucado en la bóveda del presbiterio de la iglesia. Goya sería nombrado pintor del rey en junio de 1786 por intermediación del XII duque de Medinaceli. Véase Gómiz León (2009), pp. 149-151.

²⁶ Cano Sanz (2016), pp. 45-63. Esta imagen fue trasladada desde la iglesia de Jesús de Medinaceli, de padres capuchinos, donde estaba depositada, a los capuchinos de Salamanca después de 1973. Este autor pretende atribuirle la estatua de *San Antonio* que estaba en la portada de entrada al templo. Silenciada la obra neoclásica del retablo mayor y la participación de sus escultores, Ceán sólo cita un trabajo escultórico en esta iglesia del Prado, relacionando precisamente con "D. Juan Ron" un grupo de figuras de *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña* "más pequeñas que el natural", Ceán Bermúdez (1965), t. IV, p. 250. Sobre la suerte de este grupo, conservado parcialmente en las Trinitarias de Madrid, Cano Sanz (2015), pp. 143-175.

²⁷ Cano Sanz (2016), p. 61. Es el documento nº 4 (de fecha 31-12-1838. ARABASF, expte. 7-130-2). Además de las tres que nos ocupan se relacionan asimismo *La Divina Pastora con el Niño Dios* de tamaño natural, el *beato Ángel de Acre* y el *beato Crispín de Viterbo* (ambas de 4 pies de alto), *San Serafín de Monte Granario* con un crucifijo en la mano y *San José de Leonisa* con un crucifijo en la mano (ambas de 3,5 pies de alto), *San Félix Cantalicio* (la de Villabrille y Ron) y *San Francisco de Asís* con una calavera en la mano (de tamaño natural), a la que tal vez se refiere Sánchez Cantón como escultura "de escaso valor artístico", Sánchez Cantón (1926), p. 9.

²⁸ Tormo y Monzó (1972), p. 204. El autor no alcanzó a identificar a esos dos santos capuchinos, y quizás fueran los ya conocidos San Félix de Cantalicio y el Beato Lorenzo de Brindisi.

²⁹ Memorial literario (1784), pp. 100-113. Páginas de la *Relacion de los solemnes cultos que al Beato Lorenzo de Brindis consagró la Comunidad de Religiosos Capuchinos de San Antonio del Prado de esta Corte en el mes próximo pasado* (Recurso digitalizado consultado en Biblioteca Digital Hispánica).

³⁰ Aquí se asigna a cada estatua el nombre de su autor, si bien que para la de *San Félix de Cantalicio* se cita a "Juan Roldán" (cuando se quiso decir Juan Ron), puntualización que en cualquier caso ratificaría irrefutablemente la autoría del *San Félix* como obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, aunque no haya

acierto en la datación ya que el escultor habría fallecido mucho antes de mediado el siglo, en concreto, en septiembre de 1732, véase Urrea Fernández (2013), pp. 81-104. Así mismo, el *San Antonio de Padua* aquí mencionado queda inequívocamente asignado al escultor Juan de Villanueva y coincide con el dato aportado por el dibujo de Vicente de Ribera, de 1722, ya citado. En cuanto a la *Inmaculada*, es la que se podría identificar con la imagen que hoy se venera en la iglesia de Jesús de Medinaceli, y el *San Francisco* puede ser una de las también recaladas en los Jerónimos después de 1890.

³¹ Este curso de Filosofía fue publicado en tres tomos. En 1795 era Lector de Teología, Custodio, Definidor y Cronista de la Orden de Capuchinos en la provincia de la Encarnación de las dos Castillas, cuando traduce del italiano *Vida del beato Bernardo de Ofida, religioso lego del Orden de Capuchinos de la Provincia de la Marca*.

³² Vaya por delante el agradecimiento a mi muy admirado y querido amigo D. Juan Nicolau Castro por haber sido él quien me comunicó la existencia de estas imágenes realmente interesantes. Hoy día la parroquia nos informa de que las imágenes retiradas en el coro no se conservan allí desde hace bastantes años y se desconoce por tanto el paradero de las mismas.

³³ Este silencio que se guarda en el impreso de 1786 sobre el autor de la imagen titular colocada en el nuevo retablo no se explica si no es por un desconocimiento del informante o una demora en la información no obtenida a tiempo de la impresión. Si no se vuelve a relacionar a Juan de Villanueva con esta imagen tampoco se nombra a otro escultor del momento, lo que dificulta en principio la atribución de la talla. También el Archivo Moreno registra su fotografía (nº 36291_B), identificada como "San Antonio" y "s. XVIII (finales)" (Recurso digitalizado consultado en Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)).

³⁴ Desconocemos si Bárbara García Menéndez la menciona en su tesis inédita *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales* (2006). Totalmente distinta a la aquí considerada a través del dibujo, de Juan de Villanueva se conoce la imagen de *San Antonio de Padua* de la iglesia de San Marcos de Madrid, Fernández Talaya (1999).

³⁵ Tormo y Monzó (1972), p. 202.

³⁶ Sánchez Cantón es el primero en dar el nombre de Juan Pascual de Mena como posible autor de la "preciosa imagen de San Francisco que se venera en San Jerónimo el Real como San Antonio de Padua" y que califica como "grupo compuesto con equilibrio y variedad", véase Sánchez Cantón (1926), pp. 6-12. El propio historiador rectificará luego esta primera atribución.

³⁷ Páez Ríos (1981), nº 827-23. Signatura INVENT/14213 (BNE). Pérez de Domingo (2007), pp. 166-167.

³⁸ Pérez de Domingo atribuye a Pascual de Mena el de la iglesia del Sacramento, con desacierto, véase Pérez de Domingo (2007), pp. 186-187. Otro autor da a Juan Porcel el de la iglesia de San Nicolás de los Servitas, véase Sánchez Guzmán (2016). Sobre otra bella imagen dieciochesca de este santo portugués en las Calatravas, Díaz Fernández (2013), pp. 277-2.

³⁹ Tabar Anitua (2013), pp. 167-178. También en la pintura, Murillo representa al santo franciscano barbado en su famoso cuadro de los capuchinos de Sevilla, hoy en el Museo del Prado. No bien informado, un periódico burgalés de principios del s. XX daba por perdida con la desaparición de la iglesia años atrás toda la imaginería estatuaria y pictórica del convento capuchino madrileño y recalca que en ella "figuraba el único San Antonio de Padua con barba que se conoció en Madrid", *El Papa-Moscas, Periódico Satírico* (1913), p. 4 (Recurso digitalizado consultado en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica).

⁴⁰ En estas relaciones de patrocinio o valimiento de artistas se da el caso de Alfonso Giraldo Bergaz (1745-1812), discípulo de Felipe de Castro, con encargos en las Escuelas Pías de San Fernando de Madrid debidos a los sucesores en la casa de Medinaceli, pues la duquesa doña Joaquina María de Benavides y Pacheco habría de costear el altar de *San José de Calasanz*, y su esposo el XIII duque don Luis María Fernández de Córdoba y Gonzaga el de *Ntra. Sra. de las Escuelas Pías*, solicitando ambas tallas principales al citado escultor en torno a 1790, Ferrándiz (1926), pp. 366-371.

⁴¹ Tormo y Monzó (1972), p. 155. El autor no data la imagen sino el retablo como del promedio del s. XVIII. La ficha catalográfica del Archivo Moreno (nº 36077_B) da su localización, imprecisa, en mercedarias descalzas de Alarcón o Góngoras pero da como autor de la obra a Juan Porcel (Recurso digitalizado consultado en Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)).

⁴² Sánchez Cantón (1943), pp. 264-265. Este notable historiador advirtió, ya en 1926, la relación entre una obra suya reconocida, como era el *San Francisco de Asís* procedente del convento de San Gil, con este *San Antonio* de los Jerónimos, pero lo quiso ver como un San Francisco en Greccio, en razón de la barba. Quedaba así sugerida una atribución en la que no se habría reparado posteriormente.

⁴³ Melendreras Gimeno (2005), pp. 649-653. Algunos datos de su etapa murciana nos dan su nacimiento hacia 1720 y trabajos constatados a partir de 1743 para Murcia y Cartagena, como la atribución de la *Santa Ana y la Virgen niña* del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, Morales y Marín (1978), pp. 51-53.

⁴⁴ Albarrán Martín (2008), pp. 203-218. El mismo Jaime Bort fue solicitado por el marqués de la Ensenada para realizar ciertos proyectos urbanísticos en Madrid a partir de 1748.

⁴⁵ La vinculación de Juan Porcel con la Academia de San Fernando pudo ser esporádica o accidental, pues no se le reconoce otro acercamiento que su intención de presentarse a los premios de 1753, no acudiendo a la prueba después de inscribirse para la Primera Clase de escultura a la vez que otros aspirantes como Fernando del Cid, Antonio V. Moyano, Manuel Álvarez, Juan de León y Pedro Michel, véase Sánchez Rivera (2010), p. 250.

⁴⁶ Sánchez Cantón (1943), pp. 264-267. Ponz cita en San Gil dos imágenes de interés del mismo santo: "una estatua de S. Francisco en la Sacristía es de D. Juan de Mena, la del altar de un tal Porcel". Ponz (1988) p. 105. Ceán asigna a Juan Porcel "la de S. Francisco en el altar principal de la capilla de la tercer

orden en el convento de S. Gil". Ceán Bermúdez (1965), t. IV, p. 115. Curiosamente, un grabado de 1758 reproduce esta imagen tal cual nos la muestra la fotografía del Archivo Moreno (nº 35827_B) antes de su desaparición (Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), y en los créditos del mismo se señala a Isidro Carnicero como el delineador de la misma y a Juan B. Palomino como su grabador, VV.AA. (1990), p. 101.

⁴⁷ Tormo y Monzó (1972), p. 101 y 63; Nicolau Castro (1999), pp. 133-144. La obra destinada a palacio es descrita así: "El santo sentado en su celda, dormido, apoyado sobre una mesa, en la que se le aparece el Niño Jesús. Escultura en madera pintada que recuerda un milagro del santo. Atribuida a Porcel. Alt., 0,64 ms.; an., 0,58 ms.", véase [Catálogo] (1927), p. 147.

⁴⁸ Melendreras Gimeno (1985), pp. 11-16.

⁴⁹ Barrio Moya (1988), pp. 255-268.

⁵⁰ Agulló y Cobo (2005), p. 249. En su ciudad de origen, un documento testamentario muy anterior otorgado en septiembre de 1744 por Juan Porzel, marido de Josefa Tomás y con cuatro hijos, nos confirmaría que los progenitores del escultor fueron efectivamente Juan Porcel y Josefa Tomás. Véase Sánchez Moreno (1983), pp. 186-187.

⁵¹ Nos servimos de la fotografía del Archivo Moreno (nº 36297_B), identificada como "santo capuchino" (Recurso digitalizado consultado en Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). Así lo refiere la *Relacion de los solemnes cultos que al Beato Lorenzo de Brindis consagró la Comunidad de Religiosos Capuchinos de San Antonio del Prado de esta Corte en el mes próximo pasado*, en el Memorial Literario (1784), pp. 100-108. Fray Lorenzo nació en 1559 en Brindisi, Virreinato de Nápoles. Ordenado sacerdote franciscano-capuchino ya en 1608 era Comisario General al servicio de los príncipes católicos que trataban de contener la oleada protestante en Alemania. Para este efecto, en 1609 era enviado por Maximiliano de Baviera como embajador a la corte de Felipe III y aquí en Madrid diligenció con éxito la fundación capuchina en España. En 1617 acudió de nuevo como embajador a Portugal donde se encontraba el rey español para tratar de resolver los conflictos internos en el reino de Nápoles. En Lisboa enfermó y murió en 22 de julio de 1629 con 60 años de edad. El cuerpo fue trasladado a Villafranca del Bierzo (León) por el marqués de este título, don Pedro Álvarez de Toledo y Osorio, y depositado en el convento de franciscanas de la Anunciata, donde al presente se venera. Si la beatificación fue en 1783, la canonización se haría por León XIII en 1881. También se imprimía en Madrid, en 1784, *Compendio de la Vida del B. Lorenzo de Brindis, General que fue de los Capuchinos*, escrita por el R. P. Fr. Francisco de Ajofrín, cronista de la Provincia de Capuchinos de Castilla, que incluía un sobrio retrato en busto del beato en actitud de recogimiento (Recurso digitalizado consultado en Biblioteca Digital Hispánica).

⁵² Morillas Alcázar (2001), pp. 211-225. El grabado inserto en el libro del R.P.Fr. Francisco de Ajofrín, cronista de su provincia, *Vida, virtudes, y milagros del beato Lorenzo de Brindis, General que fue de los PP. Capuchinos, Fundador de esta Santa Provincia de Castilla, y embaxador dos veces de nuestro católico monarca Felipe Tercero. Beatificado por nuestro SSmº. Padre Pio VI* (impreso por Joaquín

Ibarra en Madrid en 1784) está basado en el dibujo de J. Barcelón Abellán y grabado por J. Moreno Tejada. El grabado de Carmona se titula *Verdadero retrato del Beato Lorenzo de Brindis XIX General del Orden de Padres Capuchinos*. No obstante, un retrato pintado por José del Pozo en 1783 para celebrar la beatificación copiaba uno ya hecho poco antes de la muerte del santo en Lisboa, y que se conserva en la iglesia de Jesús de Madrid, véase Carrocera (1975), pp. 133-195. Sobre el dibujo de Maella, conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y la estampa de Carmona véase De la Mano (2011), vol. II, pp. 754-755, n.º cat. VIII.17.

⁵³ Se puede captar una misma actitud en las cabezas y rostros del Beato y de Neptuno, con resultado de sorprendente semejanza en la expresión, lo que parece una misma intención interpretativa por parte del escultor ya en los últimos meses de su vida y enfrentado a dos obras de distinta índole. Para la secuencia de los trabajos de Pascual de Mena en sus últimos años de vida respecto a la ejecución en piedra de la fuente de Neptuno, Pérez de Domingo (2007), pp. 124-141. Hay fechas aproximadas para algunas de sus imágenes religiosas realizadas ya en la década de los ochenta probablemente (*San José con el Niño* en la catedral de Burgos, *Santa Catalina de Sena* para los dominicos de Atocha en Madrid y *San Antonio de Padua* de la Nunciatura) pero la mejor documentada es la de *Ntra. Sra. de la Asunción* (en el presbiterio de la catedral nueva de Salamanca) que el escultor envió en diciembre de 1781 desde Madrid al convento premonstratense de la Caridad de aquella ciudad, véase Hernández Vega (2012), p. 183. Siendo también realizado en ese año el *San Martín Obispo* en Torrecilla en Cameros (La Rioja), véase Díaz Fernández (2018), pp. 110-111.

⁵⁴ Nos servimos de la fotografía del Archivo Moreno (n.º 36296-B), identificada como "San Fidel de Sigmaringa" (Recurso digitalizado consultado en Fototeca del Patrimonio Histórico, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)).

⁵⁵ Antes que la canonización, la beatificación se celebró y publicó como *Oracion panegyrica en la solemne fiesta de la Beatificacion y Declaracion de el Martyrio de el B. Fidel de Sigmaringa, celebrada en la Iglesia de San Antonio de Reverendos Padres Capuchinos de San Francisco en la Corte de Madrid los dias 3, 4, 5 y 6 de Septiembre de 1729*, escrita por Matías de Marquina (O.F.M. Cap.). Igualmente, la beatificación del compañero franciscano se celebró y describió en la *Relación en prosa y verso de las fiestas que en el Convento de Capuchinos de San Antonio del Prado se celebraron los dias 2, 3 y 4 de Febrero por la Beatificacion del Beato San Joseph de Leonisa de la misma Orden* (1738). San Fidel (1577-1622) ingresó en 1612 como sacerdote en la Orden de Frailes Menores de la Reforma Capuchina en Friburgo (Alemania) en cuya universidad realizó sus estudios y cursó los de Teología en Constanza. Combatió en sus escritos el Protestantismo. En 1621 fue destinado a las misiones al cantón suizo de los Grisones, convertidos al Calvinismo, donde se entregó a la predicación y catequización de los herejes hasta que durante una misa fue acometido y asesinado por la turba. Fue considerado el primer mártir de la Congregación de la Propaganda.

⁵⁶ Albarrán Martín (2005), pp. 397-412.

⁵⁷ Cánovas del Castillo (1989), p. 171. Las actas de sesiones de la Real Academia de 18 de diciembre de 1759 dan cuenta de la petición de admisión donde el aspirante alega sus estudios en Roma y la obtención "á la edad de 17 años el primer premio de la segunda clase, y en la de 20 el primero (sic) de

la primera" (Libro de Actas de Sesiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Año 1759, fol. 69r. Recurso digitalizado consultado el 9 de marzo de 2020 en http://www.cervantesvirtual.com/portales/bellas_arte_san_fernando/obra-visor/actas-del-ano-1759-0/html/02fe6baa-82b2-11df-acc7-002185ce6064_29.htm).

⁵⁸ Pérez Arribas (1915), pp. 88-89. Incluyendo una breve relación de este acontecimiento (pp. 78-85). Existen dos grabados de la fachada y se menciona a Aguado, Piquer y Rudiez como artistas de su adorno en la *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exáltación al trono de los Reyes nuestros señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbon, y la jura del serenísimo Señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*. Madrid, Imprenta Real, 1789, p. 44). De Rudiez "Escultor Académico de mérito de la Real Academia de las tres nobles Artes de la Corte" se dice son las estatuas de la Fortaleza y la Liberalidad (sic).

⁵⁹ Viñaza (1894), p. 327; Serrano Fatigati (1912), p. 284. Parece algo confusa la alusión a las estatuas de la fachada del palacio de Medinaceli y no serían otras que las del aparato efímero de 1789, no las pétreas del frontispicio de obra con el gran escudo ducal alzado muy posteriormente y reconocido aún en viejas fotografías antes de su demolición a principios del s. XX.

⁶⁰ Albarrán Martín (2005), p. 407; Basanta Reyes (2000), pp. 169-174. Los escultores que trabajaron en la obra del retablo mayor fueron Alfonso G. Bergaz y José Guerra repartiéndose las esculturas de *San Ildefonso* y *San Eugenio* y dos ángeles mancebos, entregadas con anterioridad a la finalización del retablo, todo lo cual se perdió con el incendio de 1824. Rudiez, en su faceta de pintor, también se obligó a vestir las propias efigies del tabernáculo de blanco imitando mármol, como las del propio retablo y otros adornos varios.

⁶¹ Cruz Yábar (2018), pp. 431-432. Más información de interés sobre los escultores académicos Julián de San Martín y Dionisio Sancho aportada por Albarrán Martín (2005), pp. 408-412.

⁶² Serrano Fatigati (1912), p. 268; Ossorio y Bernard (1868-1869), p. 602. La mediación de su hermano Juan en la disputa con la Academia hizo que en desagravio se nombrara a Andrés Adán académico supernumerario al año siguiente, quedando para la Academia el relieve del Combate de Horacios y Curiacios.

⁶³ Martínez Leiva (2018), p. 16. Vicente tuvo un hermano de nombre Pedro también escultor, con quien compartió pensionado en Roma y participó en algunos de los premios del concurso clementino. Así, se presentaba en mayo de 1750 a la Primera Clase junto a Manuel Adeba Pacheco, obteniendo un tercer premio, y en noviembre de 1754 lo hacía por la Primera Clase, no siendo premiado y sí su hermano Vicente que también concursaba, véase Cánovas del Castillo (1989), pp. 170-171.

BIBLIOGRAFÍA

Agulló y Cobo (2005)

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: *Documentos para la historia de la escultura española*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

Albarrán Martín (2005)

ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: "Escultores académicos del siglo XVIII en el Diccionario de Ceán Bermúdez. Nuevas adiciones (II)". *Archivo Español de Arte*, 312, 2005, pp. 397-412.

Albarrán Martín (2008)

- "Se buscan escultores para el nuevo palacio real de Madrid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: arte*, 74, 2008, pp. 203-218.

Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez (1983)

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *La pintura madrileña del segundo tercio del s. XVII*. Madrid, 1983.

Barrio Moya (1988)

BARRIO MOYA, José L.: "El inventario de los bienes de doña Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hija de los duques del Infantado". *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 15, 1988, pp. 255-268.

Basanta Reyes (2000)

BASANTA REYES, M^a Belén: "La parroquia de San Ginés de Madrid".

Cuadernos de Arte e Iconografía, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Madrid, IX, 17-18, 2000.

Becerro de Bengoa (1890)

BECERRO DE BENGEOA, R.: "El Madrid que se va", en *La Correspondencia de España. Suplemento de Ciencias, Literatura y Artes*, de 9 de noviembre de 1890.

Bonet Correa (1984)

BONET CORREA, Antonio: *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1984.

Cano Sanz (2004)

CANO SANZ, Pablo: "Un proyecto no realizado de Francisco Sabatini para el retablo mayor en la iglesia de San Cayetano de Madrid". *Archivo Español de Arte*, 306, 2004, pp. 171-201.

Cano Sanz (2015)

- "Esculturas de Villabrille y Ron para los condes de Torrehermosa: la capilla del palacio de Essedo (Cantabria)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M.*, vol. 27, 2015, pp. 143-175.

Cano Sanz (2016)

- "Una escultura de Juan Alonso Villabrille y Ron para los capuchinos de Madrid: San Félix de Cantalicio". *PÁTINA*, 19, 2016, pp. 45-63.

- Cánovas del Castillo (1989)
CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad:
"Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma 1740-1808". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, 1989, pp. 153-209.
- Capmany y Montpalau (1858)
CAPMANY Y MONTPALAU, Antonio:
Museo Histórico. T. II, Madrid, 1858.
- Carrocera (1949)
CARROCERA, (O.F.M. Cap.), Buenaventura de: *La Provincia de Frailes Menores Capuchinos de Castilla (1575-1701)*. Vol. 1, Madrid, 1949.
- Carrocera (1973)
- *La Provincia de Frailes Menores Capuchinos de Castilla (1701-1836)*. Vol. 2, Madrid, 1973.
- Carrocera (1975)
- "San Lorenzo de Brindis, España y los capuchinos españoles". *Naturaleza y Gracia (NyG)*, 7, 1975, pp. 133-195.
- Castro (1750?)
CASTRO, Felipe de: *Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid* (manuscrito), [1750?].
- [Catálogo] (1927)
Catálogo de la Exposición Franciscana. Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1927.
- [Catálogo] (1985)
Catálogo Domenico Scarlatti en España. Catálogo General de las Exposiciones "Utopía y Realidad en la Arquitectura", "Iconografía Musical" y "Salón y Corte" (Serrano Marzo, Manuel Dir.), Madrid, 1985.
- Cavestany (1928)
CAVESTANY, Julio: "La Anunciación (cuadro inédito de Goya)". *Arte Español: Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, Madrid, IX, 2, 1928 (2º tr.), pp. 351-355.
- Ceán Bermúdez (1965)
CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*. 6 vols., Madrid, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965 (ed. facs. 1800).
- Cruz Yábar (2018)
CRUZ YÁBAR, M^a Teresa: "Ceán Bermúdez y la formación de los artistas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su diccionario histórico", en *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, (coord. por Fernando Villaseñor Sebastián et alii), II Congreso Nacional de Historia del Arte (21º, 2016, Santander), Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, vol. 1, t. 1, 2018, pp. 421-434.
- De la Mano (2011)
De la Mano, José Manuel: *Mariano Salvador Maella (1739-1819)*. *Dibujos. Catálogo razonado*. Santander, Fundación Botín, 2011.
- Demerson y Demerson (1982)
DEMERSON, Paula de y DEMERSON, Jorge: "La Sociedad Económica de

Amigos del País de Ciudad Rodrigo". *Cuadernos de historia moderna y contemporánea*, 3, 1982, pp. 35-60.

Descripción de los ornatos (1789)
Descripcion de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exáltacion al trono de los Reyes nuestros señores Don Carlos III y Doña Luisa de Borbon, y la jura del serenísimo Señor Don Fernando, Principe de Asturias. Madrid, Imprenta Real, 1789.

Díaz Fernández (2013)
DÍAZ FERNÁNDEZ, Antonio J.: "El San Antonio de Padua Calatravas de Madrid, obra del escultor académico Juan Pascual de Mena". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 53, 2013, pp. 277-289.

Díaz Fernández (2018)
- "La obra de Juan Pascual de Mena y el singular conjunto escultórico de Torrecilla en Cameros (La Rioja)". *De Arte: Revista de Hª del Arte*, 17, 2018, pp. 95-114.

El Papa-Moscas (1913)
El Papa-Moscas, Periódico satírico. Burgos, Año XXXVI, 24 de agosto de 1913, nº 1890.

Estella (1988)
ESTELLA, Margarita: "Miscelánea de escultura del siglo XVIII", en *El arte en tiempo de Carlos III*, IV Jornadas de Arte. Madrid, CSIC, 1988, pp. 245-256.

Fernández García (1988)
FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías:

Parroquia madrileña de San Sebastián. V. Algunos arquitectos que fueron feligreses de esta parroquia. Madrid, Tierra de Fuego, 1988.

Fernández Talaya (1999)
FERNÁNDEZ TALAYA, Mª Teresa: *El Real Sitio de la Florida y la Moncloa*. Madrid, Caja Madrid, 1999.

Ferrándiz (1926)
FERRÁNDIZ, José: "El templo de San Fernando y su olvidado tesoro artístico". *Revista de Bibliotecas, Archivo y Museo Madrid*, julio 1926, pp. 366-371.

Gómiz León (2009)
GÓMIZ LEÓN, Juan J.: *Goya (1746-1828)*. Madrid, 2009.

González Martín (1992)
GONZÁLEZ MARTÍN, Juan J.: "Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo relativo al mobiliario de los templos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58, 1992, pp. 489-496.

González Yunta y Lasheras Merino (2011)
GONZÁLEZ YUNTA, Francisco y LASHERAS MERINO, Félix: "La técnica tradicional del estuco de yeso y su aprendizaje en España a finales del s. XVIII", en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011*, vol. 1, 2011, pp. 615-622.

Gutiérrez Pastor (1994)
GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael: "Juan

Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M.*, vol. VI, 1994, pp. 213-238.

Hernández Vega (2012)
HERNÁNDEZ VEGA, Mateo: *Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad*. Tomo I, Valladolid, 2012.

López Castán (2005)
LÓPEZ CASTÁN, Ángel: "La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (II)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, U.A.M.*, vol. XVII, 2005, pp. 93-114.

Llaguno y Amirola (1829)
LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Tomo IV, Madrid, 1829.

Madoz (1848-1850)
MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Tomo X, Madrid, 1848-1850.

Martínez Leiva (2018)
MARTÍNEZ LEIVA, Gloria: "La fuente de Hércules y Anteo en Aranjuez. La intervención del escultor Juan Adán". *Philostrato, Revista de Historia y Arte*, 3, 2018, pp. 5-38.

Martínez Molina (2014)
MARTÍNEZ MOLINA, Javier: "Los retablos de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, obra de Francisco Sabatini,

Joaquín Arali y Ramón Bayeu (1769-1771)". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 112, 2014, pp. 117-184.

Marqués del Saltillo (1948)
MARQUES DEL SALTILLO, Miguel Lasso de la Vega y López de Tejada: "Efemérides artísticas madrileñas (1603-1811)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 52, 1948, pp. 81-120.

Melendreras Gimeno (1985)
MELENDRERAS GIMENO, José L.: "Dos estatuas de Juan Porcel para el Palacio Real de Madrid". *Reales Sitios*, 85, 1985, pp. 11-16.

Melendreras Gimeno (2005)
- "Los discípulos de Francisco Salzillo", en *Amica Verba: in honorem prof. Antonio Rodán Pérez*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, vol. II, 2005, pp. 649-653.

Memorial literario (1784)
Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid, correspondiente al mes de agosto de 1784. Imprenta Real, 1784.

Memorial literario (1786)
Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid. Febrero de 1786, Número XXVI, Imprenta Real. 1786.

Morales y Marín (1978)
MORALES Y MARÍN, José L.: "Artistas murcianos de los siglos XVII y XVIII en la Corte". *Murgetana*, 50, 1978, pp. 42-112.

Morillas Alcázar (2001)

MORILLAS ALCÁZAR, José M^a: "San Lorenzo de Brindisi. Un puente iconográfico entre España e Italia". *Rivista Storica del Sannio/Le ragioni dell'arte*, Arte Tipográfica, 15, 2001, pp. 211-225.

Navascués Palacio (1983)

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclasicismo", en *El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, Museo Municipal, 1983, pp. 111-130.

Nicolau Castro (1999)

NICOLAU CASTRO, Juan: "Las esculturas del retablo mayor de la capilla de la enfermería de la V.O.T. de Madrid". *Archivo Español de Arte*, 286, 1999, pp. 133-144.

Niño Más y Junquera de Vega (1985)

NIÑO MAS, Felipa y JUNQUERA DE VEGA, Paulina: *Palacio Real de Madrid*. Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1985.

Ossorio y Bernard (1868-1869)

OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, Imprenta de Ramón Moreno, 1868-1869.

Palomino (1988)

PALOMINO DE CASTRO, Antonio: *Museo Pictórico y Escala Óptica, El Parnaso Español*. Tomo III, Madrid, Aguilar, 1988 (ed. facs. 1795).

Páez Ríos (1981)

PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca*

Nacional. Tomo I, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1981.

Pérez Arribas (1915)

PÉREZ ARRIBAS, José Luis: *Documentos de interés relacionados con la Casa Ducal de Medinaceli*. Tomo I, Madrid, 1915.

Pérez de Domingo (2007)

PÉREZ DE DOMINGO, Lorenzo: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2007.

Pérez Sánchez (1972)

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Catálogo de dibujos. I Dibujos españoles de los siglos XV-XVI-XVII*. Madrid, Museo del Prado, 1972.

Plaza (2013)

PLAZA, Francisco J. de la: "El monasterio de San Joaquín y Santa Ana", en *Conocer Valladolid 2012. VI Curso de patrimonio cultural*. Valladolid, Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, 2013, pp. 85-103.

Ponz (1988)

PONZ, Antonio: *Viaje de España*. 2 (tomos V-VIII), Madrid, Aguilar, 1988 (ed. facs. 1793).

Sabatini (1993)

Francisco Sabatini. 1721-1791. Cat. exp. (Delfín Rodríguez, dir.). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.

Sánchez Cantón (1926)

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J.: "San Francisco de Asís en la escultura española (conclusión)". *VERBA: Revista mensual*, Gijón, 9, septiembre de 1926, pp. 6-12.

Sánchez Cantón (1943)

- *Escultura y pintura del siglo XVIII*. Ars Hispaniae, vol. XVII, Madrid, 1943.

Sánchez Casado (2019)

SÁNCHEZ CASADO, Antonio: "El oficio de la madera en la Casa Real de España del siglo XVI al XVIII. Nomenclatura y entresijos". *Res Mobilis*, vol. 8 y 9, 2019, pp. 65-92.

Sánchez Guzmán (2016)

SÁNCHEZ GUZMÁN, Rubén: "La corte: la conjunción de los barrocos áulicos y castizos", en *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de Oro a la sociedad del conocimiento. Las historias de la Escultura Barroca Española* (Antonio R. Fernández Paradas, coord.), Antequera, ExLibric, vol. 3, 2016.

Sánchez Moreno (1983)

SÁNCHEZ MORENO, José: *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Colección Arte/ 3, 2ª ed., Murcia, Editora Regional de Murcia, 1983.

Sánchez Rivera (2010)

SÁNCHEZ RIVERA, Jesús Á.: "El escultor Fernando del Cid. Algunos datos sobre su vida y su actividad artística". *Archivo Español de Arte*, 331, 2010, pp. 249-266.

Sancho (1993)

SANCHO, José L.: "Francisco Sabatini y el Conde Gazzola: Rococó y motivos chinescos en los palacios reales". *Reales Sitios*, 117, 1993, pp.17-26.

Serrano Fatigati (1912)

SERRANO FATIGATI, Enrique: *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*. Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912.

Tabar Anitua (2013)

TABAR ANITUA, Fernando: "En las Calatravas de Madrid. Un maestro, Villabrille; un discípulo, Salvador Carmona y un rival, Pascual de Mena". *Serie Cuadernos de Estepa (edición digital), Actas del IV Coloquio Nacional sobre la Cultura en Andalucía, El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)*, Estepa, 2, 2013, pp. 167-178.

Tárraga Baldó (2002)

TÁRRAGA BALDÓ, Mª Luisa: "Rocas ornamentales para el retablo mayor de la Catedral de Segovia". *ROC Maquina*, 74, 2002, pp. 66-72.

Tormo y Monzó (1972)

TORMO Y MONZÓ, Elías: *Las iglesias de Madrid*. Madrid. Instituto de España, 1972 (Reed. de 1927).

Tovar Martín (1985)

TOVAR MARTÍN, Virginia: "La arquitectura de José y Manuel de la Ballina: entre el Barroco y el Neoclasicismo". *Archivo Español de Arte*, 230, 1985, pp. 127-138.

Tovar Martín (1993)

- "La Capilla Real del Palacio de Aranjuez: la distinción de un espacio oculto al exterior". *Reales Sitios*, 117, 1993, pp. 45-54.

Tovar Martín (2001)

- "1700: Arquitectura de transición en la corte española". *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, 4, 2001, pp. 47-60.

Urrea Fernández (2013)

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "Entre Juan Alonso Villabrille y Ron y José Galbán. Notas sobre escultura madrileña del siglo XVIII". *Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción*, 48, 2013, pp. 81-104.

Velasco Zazo (1956)

VELASCO ZAZO, Antonio: *Recintos Sagrados de Madrid*. Madrid, 1956.

Villalpando (1786)

VILLALPANDO, Fr. Francisco de: *Sermon que con motivo del nuevo altar mayor construido en la iglesia de S. Antonio*

del Prado de Padres Capuchinos de Madrid, por la devoción de los Excmos. Ss. Duques de Medina-Celi, predicó día de la Concepcion de N. Señora. Madrid, Imprenta y Librería de Alfonso López, Año de 1786.

Viñaza (1894)

VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imprenta y Litografía de los Huérfanos, Tomo III, 1894.

VV.AA. (1990)

VV.AA.: *Arte y Devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*. Madrid, 1990.

VV.AA. (2002)

VV.AA.: *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Guías de Patrimonio Histórico, Comunidad de Madrid, (2ª ed.) 2002.

FRAY PLÁCIDO IGLESIAS: BIOGRAFÍA ARTÍSTICA DEL ÚLTIMO ARQUITECTO BARROCO DE GALICIA

Paula Pita Galán
Investigadora independiente

Resumen

El presente artículo se propone analizar la trayectoria artística de uno de los arquitectos señeros del barroco gallego: fray Plácido Iglesias. Iglesias ejerció como maestro de obras del monasterio benedictino de San Salvador de Celanova (Ourense) durante la segunda mitad del XVIII. Como arquitecto constituye un perfecto exponente del perfil profesional desarrollado por los maestros de obras de las órdenes regulares: responsabilizándose de las obras de su monasterio pero atendiendo también encargos de otras instituciones religiosas y civiles, así como comisiones de particulares.

Durante sus casi cuarenta años de vida profesional, desde su llegada a Celanova, fray Plácido se mantuvo fiel al estilo barroco que asimilaría durante sus años de formación en el entorno de Santiago de Compostela. Mediante los datos aportados por el análisis documental reconstruiremos su catálogo, al tiempo que el análisis formal de sus proyectos y obra construida nos permitirá aproximarnos a la formación e influencias de quien fue el último arquitecto barroco de Galicia.

Palabras clave: Barroco, Galicia, Arquitectura, Orden de San Benito, maestro de obras.

Abstract

The present article analyzes the artistic career of friar Plácido Iglesias who was one of the main architects of the Galician Baroque. Iglesias was the master mason of the Benedictine abbey of San Salvador de Celanova (Ourense) during the second half of the 18th century. His work extended the Baroque taste in Architecture until the last decades of that century. As an architect he is a perfect example of the professional profile of the masters of architecture of the regular orders: as responsible of the workshop of their monasteries but also projecting and directing works for other religious or civil institutions.

After arriving to Celanova, friar Plácido kept loyal to Baroque Style that he probably learned in the nearby of Santiago de Compostela for almost forty years. Thanks to the analysis of the documents we will reconstruct his catalogue, while the formal analysis of his projects and Works will let us know about his first years and the influences of the last Baroque architect of Galicia.

Key words: Baroque, Galicia, Architecture, Order of Saint Benedict, master mason.

INTRODUCCIÓN

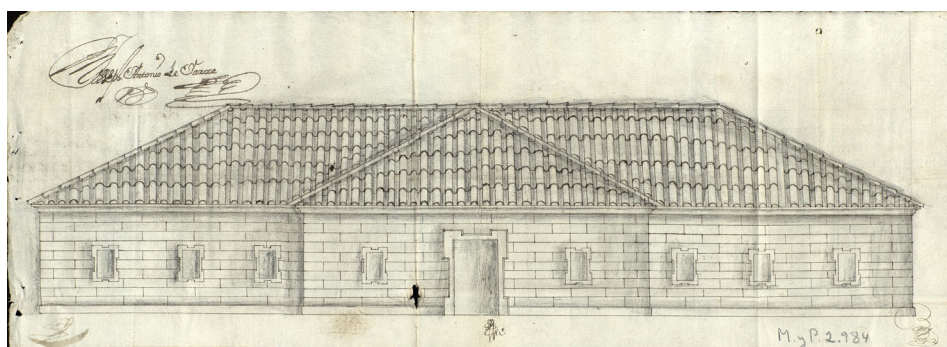
Fray Plácido Iglesias forma parte de los nombres imprescindibles de la arquitectura barroca gallega. Este hermano lego del monasterio orensano de San Salvador de Celanova diseñó y se responsabilizó de algunas de las obras arquitectónicas más interesantes de la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, el carácter periférico del foco orensano (una suerte de periferia dentro de la periferia que constituye la propia Galicia) en el cual desarrolló su carrera, ha desdibujado su figura. Algunas de sus obras destacadas, como el claustro regular del citado monasterio, o el remate de la fachada monástica de Santa María de Oseira (Ourense), han sido objeto de estudio por parte de diversos historiadores del arte, pero carecemos de un trabajo que reúna su catálogo de obras, analice su estilo y evalúe su actividad. Para paliar este vacío, el presente artículo propone una aproximación a su biografía artística, reconstruida en base a la recopilación de datos dispersos en diversos archivos (algunos publicados y otros inéditos), y a su estilo arquitectónico: un barroco de líneas puras que mantuvo a lo largo de su carrera.

BIOGRAFÍA ARTÍSTICA

La pérdida de buena parte de los fondos del monasterio de San Salvador de Celanova nos impide conocer con precisión sus orígenes y formación profesional, que habrían quedado registrados en las informaciones previas a su profesión. Gracias a una noticia recogida en los Libros de acuerdos del ayuntamiento de Ourense con motivo de la construcción de un cuartel de infantería, sabemos que su apellido completo era de la Iglesia y Pazo, o Iglesias y Pazo, ya que consta en la documentación con ligeras variantes¹. Desconocemos su nombre de bautismo puesto que el de Plácido posiblemente lo adoptó al tomar los hábitos de fraile lego en honor al santo benedictino, tal y como hicieron otros tantos religiosos de la Orden de San Benito. Un libro de gradas de Celanova nos informa de su profesión en el monasterio leonés de Sahagún, prohijándose posteriormente

en la citada abadía orensana, en la cual pasaría el resto de su vida². En los libros de la casa leonesa se le inscribe como natural del arzobispado de Santiago pero sin concretar la feligresía³. González García lo da como natural de Terra de Montes⁴, una comarca con tradición en el mundo de la cantería de la cual salieron varios frailes arquitectos⁵, y considera también que habría sido monje de San Martiño Pinario (Santiago de Compostela) antes de pasar a Celanova. Sin embargo, la documentación de la abadía santiaguesa –abundante en cuanto se refiere a los libros de tomas de hábitos, actas de consejo, y otras fuentes que aportan información sobre sus religiosos– no confirma tal afirmación. Como veremos más adelante, los vínculos compostelanos llegan a través de la filiación estilística de sus obras, que permite plantear la posibilidad de que fray Plácido se formase como arquitecto en el entorno de la capital gallega. Siendo así, ¿qué llevó a Iglesias a profesar en la casa leonesa de Sahagún? La respuesta a esta cuestión podemos hallarla en el funcionamiento de la Congregación de San Benito de Valladolid. Como hemos apuntado, nuestro arquitecto era lego y no monje de coro. Las abadías tenían asignado un número máximo de habitantes de los cuales únicamente un diez por ciento del total podían profesar como hermanos legos. Además, debían cumplir con un importante requisito: contar con un oficio que resultara útil para el monasterio, una condición sobradamente cumplida por Iglesias. Con esta información cabe suponer que su profesión en León se habría debido a la falta de plazas para legos en los monasterios gallegos; y de ahí que, en cuanto hubo una vacante, se prohijase en Celanova.

El cambio de casa debió de suceder hacia finales de la década de 1740 o inicio de la siguiente, pues la primera noticia profesional que hemos hallado de este benedictino se remonta a 1754, cuando la corporación municipal de Ourense decide encargarle los planos para el nuevo Cuartel de Milicias (fig. 1)⁶. En el verano de dicho año los regidores orensanos abordaron la necesidad de procurar a los militares y sus familias un alojamiento adecuado a sus necesidades. Tras valorar la posibilidad de reacondicionar distintos inmuebles de la ciudad, como el hospital de San Roque o unos mesones propiedad de José de Zúñiga, optaron por levantar un edificio de nueva planta⁷. Para ello eligieron el *Campo del Outeiro*, un *rouçio* o pastizal de 8 ferrados de extensión localizado extramuros, hacia el suroeste de la localidad, entre el río Barbaña, el Camino Real y la ciudad, próximo al Posío⁸. Sin dilación, se comisionó a Ignacio López la gestión de la obra, instándole a que fijara cédulas para, durante un mes, aceptar posturas a la fábrica del nuevo cuartel, e incluyendo en la toma de decisiones al sargento mayor. También se decidió que hasta que el edificio estuviera listo, los milicianos permaneciesen en las viviendas que ocupaban, reconvertidas en improvisados cuarteles⁹. El 1 de octubre los regidores recibieron el primer plano realizado por fray Plácido Iglesias, presentado como "*Maestro de Obras de la religión de San Benito*"¹⁰. El diseño se envió al Inspector General de Milicias para su revisión y visto bueno; y en esta



1. Fray Plácido Iglesias. *Proyecto para el Cuartel de Milicias*. 1754. Madrid, Archivo Histórico Nacional [Consejos, MPyD 2984].

misma sesión se mencionó la cuestión que acabaría por comprometer la construcción de este edificio: su financiación. Aunque apenas había diferencia en el coste de reacondicionar un edificio nuevo o fabricar uno *ex novo*, como finalmente se decidió, el elevado precio del proyecto llevó a los concejales a solicitar ayuda económica al rey y al Real Consejo, pidiendo que la contribución se repartiera entre los habitantes de la ciudad de Ourense y los de la Provincia. Un asunto para el cual, a pesar de sus muchos intentos, no lograron aprobación¹¹. El inspector general, Francisco Tineo, tuvo oportunidad de estudiar los diseños antes que el consistorio, y el 23 de septiembre escribió a los regidores orensanos (que leyeron la misiva el 4 de octubre) notificándoles que había visto los planos de los nuevos cuarteles e indicando la falta de un patio donde las milicias pudieran realizar sus ejercicios; un espacio para tendal de ropa; seis habitaciones más para los casados, y otras para el ayudante¹². Ante estas apreciaciones, los regidores determinaron que se realizasen nuevas plantas y se enviaran al Real Consejo¹³. Ignacio López escribió a fray Plácido Iglesias, que en el otoño de 1754 se hallaba en Pontevedra¹⁴, explicándole los cambios que debían introducirse y solicitándole los nuevos diseños; pero a comienzos de 1755 los planos aún no habían sido realizados¹⁵.

El benedictino diseñó los mapas en el mes de febrero y López los entregó al consistorio el día 25 de marzo¹⁶. Por los cuatro dibujos que había presentado (dos juegos de planos con dos mapas cada uno) recibió tres onzas de oro¹⁷. Ese mismo día se ordenó la publicación de los edictos informando de la obra, aunque por el acuerdo del 5 de junio sabemos que la única postura presentada fue la del maestro de obras de Celanova, con lo que se ordenó a Ignacio López que solicitara a Iglesias "que con toda claridad exprese y ponga dicha postura y el total a que deszenderá el coste de la citada nueva obra"¹⁸.

Fray Plácido entregó una relación el 8 de junio donde estimaba que los gastos ascenderían a 124.254 reales¹⁹. En el consistorio del 27 de junio se decidió enviar a Esteban Berricano, agente de la ciudad en la Corte, una copia de los

planos junto con la relación del arquitecto y las publicaciones previas para que los presentara ante el Real Consejo, al tiempo que solicitaba el reparto de los gastos al cincuenta por ciento entre los ciudadanos de Ourense y los demás habitantes de la provincia²⁰. Sin embargo, y tras mucho insistir, los regidores no lograron que el monarca y el Consejo consintieran en semejante modelo de financiación, y el proyecto para el cuartel de milicias de Ourense nunca llegó a materializarse²¹.

Hacia 1754 fray Plácido Iglesias también habría dado las trazas del templo parroquial de Santa María de Melias (O Pereiro de Aguiar, Ourense), que constituye su obra más temprana conservada (fig. 2). Ese año el párroco de Melias, Bernardo Romero, obtuvo permiso para reconstruir el templo que, según sus alegaciones, amenazaba ruina y resultaba demasiado pequeño para el número de feligreses que debía albergar²². La obra se financió, principalmente, con 26.000 reales aportados por el obispo de Calahorra José Andrés de Porras y Themes²³, que había sido bautizado en esta iglesia, y a expensas del propio párroco, fallecido en 1757, quien legó todos sus bienes a la Fábrica²⁴. No obstante, dichos fondos resultaron insuficientes y en 1761 el nuevo abad, Santos Fernández Caballero, solicitó permiso al obispo de Ourense para poder emplear 3.200 reales de los fondos parroquiales para la finalización de la obra²⁵. Según una de las referencias documentales localizadas, la obra habría sobrepasado los 150.000 reales y debió de concluirse hacia 1765²⁶. En un primer momento las características estilísticas de la fachada del templo llevaron a vincular la obra con Iglesias. Una atribución que se consolidó en el momento en que Hervella Vázquez localizó una reclamación de honorarios de dicho maestro de obras al párroco, Santos Fernández Caballero².

Por nuestra parte, hemos hallado nueva información documental que refuerza la citada por Hervella. Según hemos podido saber, el benedictino solicitaba el pago de las visitas llevadas a cabo durante los 1761 y 1762, reclamando por ambas 1.800 reales. En una de las noticias que hemos localizado, su presencia se justificaba por acudir en "los casos prezisos a dar las Direcciones a la fábrica de la obra de aquella Yglesia parroquial"²⁸, a cuyo pie se encontraba el aparejador Lucas Gamallo, feligrés de Melias²⁹. La documentación conservada parece indicar que el benedictino lograría ver saldada su deuda, aunque para ello hubo de esperar al año 1769³⁰. Por otro lado, en uno de los recibos, el modo en que se expresa el benedictino no deja dudas acerca de la paternidad del edificio, pues recalca: "que como tal maestro [de obras] corrí con la fábrica de la Yglesia de dicha feligresía de Melias"³¹. De sus palabras se desprende que, además de dar la traza del templo, se habría hecho cargo de su dirección, un trabajo que compaginó con otras obligaciones, de ahí la presencia del aparejador y sobrestante Lucas Gamallo (verdadero responsable de los trabajos de edificación) y las visitas esporádicas a la fábrica³². En este proyecto, el benedictino se vio obligado a mantener la capilla mayor, construida en 1586-1587, añadiendo un cuerpo de tres naves cerrado por una fachada monumental. Que en 1754 se le encarguen dos proyectos de envergadura



2. Fray Plácido Iglesias. *Iglesia parroquial de Santa María de Melias*. 1754-1765. O Pereiro de Aguiar. O Pereiro de Aguiar (Orense).



3. Fray Plácido Iglesias. *Claustro regular*. 1755-1761. Monasterio de San Salvador de Celanova (Ourense).

como eran el cuartel de milicias de Ourense y este importante templo parroquial nos indica que el benedictino ya gozaba de buena reputación en el obispado.

Como maestro de obras de la abadía de San Salvador de Celanova se habría encargado de diseñar todas las intervenciones arquitectónicas emprendidas en ella hasta el final de su vida. En la década que nos ocupa, entre 1755 y 1761, se hizo cargo de la remodelación de las fachadas del claustro regular del monasterio de Celanova, en palabras de Folgar de la Calle: "uno de los trabajos más armoniosos y cuidadosamente diseñados del barroco gallego final" (fig. 3)³³. Se trata de una intervención compleja en la que, respetando la arquitectura previa, diseñada por Juan de Badajoz el Mozo y con detalles ornamentales de Rodrigo Gil de Hontañón, Iglesias debía actualizar el aspecto del claustro en clave barroca³⁴. Para ello concentró su intervención en el piso alto, apenas tocando la planta baja donde sólo cabe atribuirle la decoración de placas de las columnas. Esta obra es una de las muestras de la habilidad de Iglesias para remodelar e intervenir de manera armónica arquitecturas precedentes. En este caso respetando el piso terreno, los ritmos originales y el primitivo sistema de contrarresto de las fachadas a las que superpone una ornamentación barroca lineal y contenida, consiguiendo una perfecta convivencia de dos estilos a priori antagónicos.

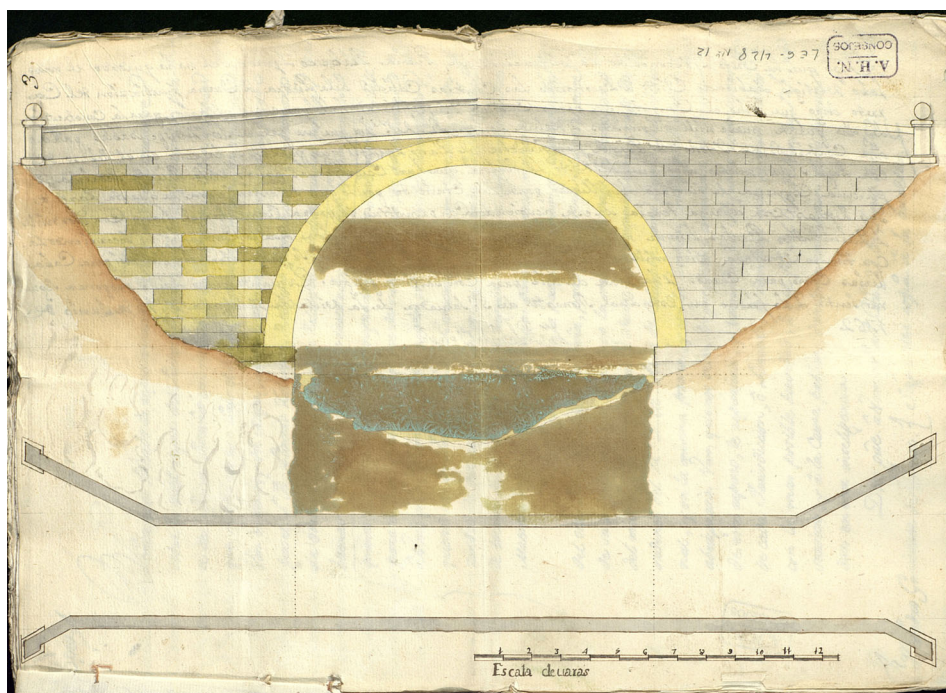
Además de trabajar para su orden, Iglesias gozó de la confianza de la comunidad cisterciense de Santa María de Oseira (San Cristovo de Cea, Ourense). Sabemos que en 1757 se registró un pago "al maestro de obras del Monasterio de Celanova que vino por Orden de la Santa Comunidad a registrar

el Claustro reglar deste monasterio y informar del estado en que se halla"³⁵. El benedictino recibió por esta visita "un doblón de a ocho en especie"³⁶. Por entonces, el claustro reglar debía de amenazar ruina, de ahí que el abad fray Nicolás Cano se decidiera a solicitar una evaluación de su estructura. Su mal estado del claustro se agravó y, tras la caída de un sillar de una de las bóvedas, su sucesor al frente de la abadía cisterciense, fray Ambrosio Manero, se decidió a emprender la necesaria restauración de este espacio, según Limia Gardón, a partir de los diseños del maestro de obras de Oseira: fray Cayetano Cornide³⁷. Tras este primer contacto, los cistercienses volverían a contar con sus servicios años más tarde.

Según Rivera Vázquez, entre finales de la década de 1750 y con anterioridad a 1761, fray Plácido Iglesias se encontraba trabajando en las obras de la iglesia del convento de la Compañía de Jesús de la ciudad de Ourense, hoy parroquial de Santa Eufemia³⁸. Las noticias acerca de su participación en la obra resultan sesgadas, imprecisas y de fecha posterior a la expulsión de los jesuitas de los dominios españoles, cuando el benedictino reclamó el pago de una parte no percibida de sus honorarios. Entre ellos 2.000 reales que afirmaba le adeudaban "por su asistencia a la dirección de la obra de su iglesia el año 1765"³⁹. Según testigos, se habría encargado de la dirección de la bóveda de la iglesia, ajustada en 4.000 reales⁴⁰. Como veremos en el apartado dedicado a las atribuciones, la fachada del templo jesuita presenta ciertos rasgos estilísticos que permiten relacionarla con fray Plácido.

En 1761 dio trazas para las obras que debían llevarse a cabo en el santuario de Nuestra Señora de los Milagros en el Monte Medo (Baños de Molgas, Ourense)⁴¹, y meses después, en junio de 1762, una crecida provocó daños en los puentes del Ribeiro y Pedriña, en las inmediaciones de la villa de Allariz. Para evaluar la situación de dichas infraestructuras, se llamó a Iglesias, que elaboró un informe de los daños y un diseño del puente del Ribeiro, que debía reconstruirse por completo (fig. 4)⁴². Los maestros a quienes se encomendó la obra fueron Diego Mosquera y Santos, en calidad de sobrestante, y los peones José Heredia y Francisco de Portos. Durante esta década se encargaría de otros trabajos para la abadía de Celanova, concretamente los emprendidos durante el gobierno de fray Fulgencio Boiles (1765-1767): la construcción del segundo cuerpo de la torre de las campanas y la renovación de la escalera que comunicaba el noviciado y la sacristía⁴³. En 1769 trabajó 39 días para el cabildo de Ourense reconociendo la iglesia, dando planos y un dictamen contra el Rector⁴⁴.

En la década de 1770 se estrechó su relación profesional con la comunidad cisterciense de Santa María de Oseira. Durante el abadiato de fray Andrés Escuredo (1769-1770) acudió para evaluar la obra que se pensaba emprender en el claustro del dormitorio, la construcción de: "siete celdas nuevas, devaxo de las antiguas... dándoles la entrada por la escalera de el noviciado para un cañón por el que tienen la entrada las dichas celdas, haciendo los estribos



4. Fray Plácido Iglesias. *Puente del Ribeiro*. 1762. Madrid, Archivo Histórico Nacional. [Consejos 428, exp. 12 fol. 3r].

correspondientes en el huerto de el orno para maior seguridad... hasta el piso de dichas zeldas nuevas, rompiéndoles ventanas para dicho huerto, y las puertas hacia el interior de dicho claustro, y arcos de sobre la panera para hacer las bóvedas de dicho piso, y otros arcos de cepa a cepa de lo interior de el claustro con su perpiaño de cantería sobre ellos... para formar el cañón por donde tienen entrada dichas celdas"⁴⁵. El registro de las obras indica que: "Para dirección de la obra y consultar si, sin peligro, se podían romper las paredes vino el lego maestro de obras de Celanova"⁴⁶. Según la retribución recibida por el benedictino –la misma cantidad percibida años antes por una visita pericial: 301 reales y 6 maravedís–, su presencia a pie de obra no se dilató en el tiempo y la dirección de los trabajos recayó sobre otro maestro, acaso fray Cayetano Cornide, como sugiere Limia⁴⁷.

Por el contrario, a finales de esta década recibió de la comunidad de Oseira un encargo de gran envergadura: el diseño del último cuerpo de la fachada monástica, cuya construcción tuvo lugar durante el cuatrienio de fray Hermenegildo Pardo (1775-1779) (fig. 5). La documentación ursariense recoge que la intervención la "dirigió un lego zurdo del monasterio de Celanova que asistió a ella hasta acabarse"⁴⁸. Iglesias intervino sobre el frente que había sido proyectado en 1704, y cuya construcción se había contratado con Francisco Castro Canseco. El edificio se componía de los actuales registros inferiores, caracterizadas por



5. Fray Plácido Iglesias. *Último cuerpo de la fachada*. 1775-1779. Monasterio de Santa María de Oseira, San Cristivo de Cea (Orense).

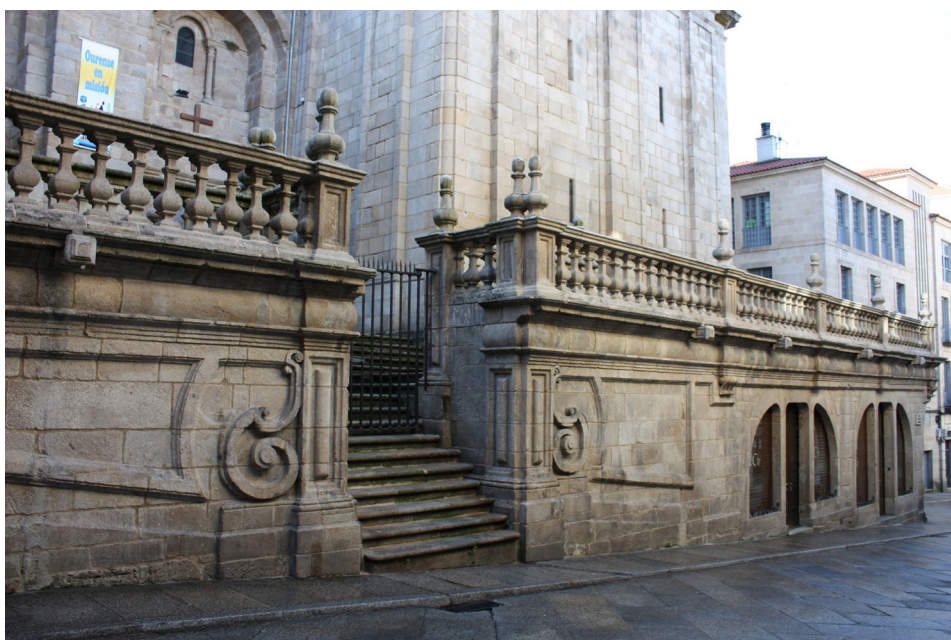
sus paramentos almohadillados, en consonancia con los de la fachada de la iglesia⁴⁹. Los muros se animan en el segundo cuerpo mediante la apertura de vanos, en una sucesión de puertas-ventanas con montantes, cada una con un balcón poco volado sostenido por ménsulas ricamente ornamentadas que, como señaló Folgar de la Calle, delatan la vinculación de Castro Canseco con Compostela⁵⁰. La riqueza ornamental del lienzo se concentra en la portada, diseñada como una fachada-retablo descrita en el documento que Castro Canseco firma con los cistercienses⁵¹. La intervención de fray Plácido comenzó desarmando el tejado y demoliendo la cornisa original para, seguidamente, proceder a levantar las nuevas celdas del tercer piso, comunicadas con la planta inferior mediante una escalera sencilla con pasamanos de hierro⁵². Aunque la obra estaba motivada por necesidades funcionales del monasterio, su construcción tuvo un importante impacto estético en el conjunto. Como apuntó Limia Gardón, no sólo modificó la fachada de Castro Canseco, sino que eliminó el orden jerárquico que se establecía en origen entre la fachada de la iglesia y la del monasterio, que ahora quedaba equiparada a la del templo. Además, se transformó el equilibrio entre los volúmenes y modificó la iconografía del frente monástico.

Al igual que en el claustro de Celanova, el benedictino tuvo la sensibilidad de integrar el cuerpo añadido con el edificio preexistente. Para ello imitó el paramento almohadillado y las puertas-ventanas guarnecidas con boceles, y continuó la composición de la portada en su eje central, disponiendo sobre el escudo imperial una hornacina, decorada con placas menudas, y ocupada con

una representación de la Lactación de San Bernardo. Como remate dispuso una peineta de dos cuerpos ornada con uno de los motivos predilectos de este maestro, los aletones, presidida por el escudo de la Congregación de Castilla de la Orden del Císter, a la cual pertenecía la casa de Oseira, y coronada por una imagen de la Esperanza portando su atributo como ancla del alma. La fachada culmina con un antepecho animado mediante una alternancia de almohadillas planas y placas mixtilíneas, y articulado en tramos a partir de pedestales sobre los que descansan cuatro figuras de monjes bernardos que, al parecer de Limia, son las que ornaban la escalera de honor del monasterio desde el trienio del abad Bravo hasta su sustitución durante la prelatura de fray Plácido Morrondo, entre 1754 y 1755. Dicho investigador ha conseguido identificarlas a partir de los epígrafes de sus peanas. Se trata de San Alberico y San Benito –en la mitad oriental–, y San Roberto y San Esteban–en la occidental; esto es, el patriarca San Benito acompañado por los tres primeros abades de la Orden del Císter. Las estatuas se colocan en alternancia con cinco pináculos dispuestos a eje con las columnas salomónicas y las pilastras de los cuerpos inferiores⁵³.

La actividad de Iglesias continuó siendo intensa en la década de 1780. Entre 1783 y 1785 se afanó en la reparación de la linterna de la cúpula de la iglesia monástica de Celanova, obra del arquitecto Pedro Monteagudo, destruida tras la caída de un rayo⁵⁴. Las noticias sobre esta intervención las proporciona un documento manuscrito conservado en el monasterio de Silos: el "Estado en que su paternidad el Padre Maestro Montenegro deja el Real Monasterio de San Salvador de Celanova"⁵⁵. Mientras, en el monasterio de Oseira, durante el cuatrienio de fray Adriano Huerta (1783-1787), se construyó en el espacio que originalmente ocupaba la sacristía alta una nueva aula para el Capítulo: "para los ejercicios de la comunidad, añadiéndosele el hueco que ocupaba la sacristía alta, lebantándose las paredes de ambos costados par darle la altura correspondiente a fin de darle luces, y lebantando asimismo las paredes que corresponden a oriente y poniente, y para su mejor disposición vino el maestro de Celanova a reconocer y hacer la planta"⁵⁶. El Libro de obras del monasterio informa, además, de la gratificación de 320 reales recibida por el benedictino. La obra no sólo supuso la composición de una nueva sala –con los pertinentes trabajos de arquitectura y carpintería– también fue preciso adornarla con el preceptivo retablo y demás alhajas⁵⁷. Por último, los cistercienses aprovecharon la presencia del benedictino para dar mayor altura a la bóveda inferior de la escalera principal del monasterio⁵⁸.

Pero la obra más destacada de esta década, su última intervención de entidad, consistió en la construcción del Patín nuevo o Patín Norte de la catedral de Orense. En 1785 el cabildo orensano se puso en contacto con él para que diera un diseño para la escalera del *patio viejo*, una intervención que culminó en 1788 con una importante remodelación del costado septentrional de la catedral cuyo resultado fue el elegante patín que corre paralelo a la actual Rúa Juan de Austria (fig. 6)⁵⁹.



6. Fray Plácido Iglesias. *Patín Norte*. 1785-1788. Catedral de Orense.

El proyecto llevado a cabo se corresponde en lo esencial con una de las dos propuestas que Iglesias presentó al cabildo en agosto de 1786; aunque la elección del diseño se demoró hasta 1787. Se trata de un amplio patio elevado al que se accede a través de una escalera con planta en U cuyas rampas confluyen en un primer tramo recto. La escalera se decora con una bella puerta de acceso decorada con aletones y con una rica balaustrada barroca. Aprovechando la diferencia de cota entre el patín y la calle se abrieron dos tiendas, hoy muy transformadas en sus vanos. La obra del Patín Norte muestra la inteligencia de fray Plácido Iglesias quien, yendo más allá de las necesidades inmediatas del Cabildo (una escalera y algunas estancias para uso capitular), aprovechó para urbanizar un área hasta entonces desorganizada, dotándola de un uso nuevo como acceso doble a las puertas norte y occidental, y como espacio ceremonial; aportando un acceso digno a la Catedral desde el sector norte de la ciudad; y dignificando urbanísticamente el entorno de la rúa da obra, vía sacra y la desaparecida plaza del Pantrigo

Junto a estas obras, fray Plácido habría afrontado aquellas impulsadas por los abades de Celanova. Entre 1785 y 1789, en tiempos de fray José Lanza, se entalló el monumento de Jueves Santo; su sucesor, fray José Albareda (1789-1793) impulsó la construcción *a fundamentis* de la cocina; y fray Manuel Caballero (1793-1797) inició la obra de la botica y de la cámara. Pero estas últimas ya no corresponderían al benedictino que, según se indica en una anotación del Libro de Fábrica de Melias, falleció en 1793⁶⁰.

ESTILO ARTÍSTICO

Las obras de Iglesias presentan las características estilísticas de la arquitectura barroca dieciochesca del foco de Santiago de Compostela. Como sucedió a la generación de arquitectos que trabajó entre el segundo y el tercer tercio del siglo –a la que pertenecen, entre otros, Clemente Fernández Sarela, Lucas Ferro Caaveiro, fray Manuel de los Mártires o el propio fray Plácido Iglesias– su obra denota influencias de los trabajos de Simón Rodríguez y Fernando de Casas y Novoa, principales maestros santiagueses de la primera mitad del XVIII. En el caso de nuestro benedictino, la elegancia de sus formas, el gusto por los aletones con volutas, las placas recortadas de pequeño tamaño, y la decoración de rocalla, sartas menudas y sutiles hojas de acanto nos presentan a un maestro más próximo al hacer de Casas y Novoa (figs. 7 y 8).

El influjo de Rodríguez aflora en detalles puntuales, como las grandes placas de perfil mixtilíneo que flanquean los contrafuertes de la nave de la parroquial de Melias, que recuerdan a los apliques empleados por Simón Rodríguez para decorar las cornisas de la Casa de Ejercitantes de los Jesuitas de Santiago (1734-1739) o del convento de Santa Clara de dicha ciudad (1739-1745)⁶¹. En este templo, los motivos ornamentales, remiten a la fachada del monasterio de San Salvador de Vilanova de Lourenzá (Lugo), mientras que el diseño de la puerta recuerda más a la diseñada por Casas para el Colegio de Huérfanas de Santiago, aunque la hornacina y la decoración de placas mixtilíneas bajo ella nos llevan de nuevo a la fachada de Lourenzá (fig. 10). Esta decoración aflora también en el claustro reglar de Celanova, donde Folgar de la Calle ha apuntado otras citas que remiten a obras compostelanas⁶²; por ejemplo, la apertura de balcones en cada tramo del piso alto recuerda a la propuesta de Bartolomé Fernández Lechuga para San Martiño Pinario, aunque la sobriedad clasicista de este claustro se sustituye en Celanova por el aire relajado que aportan los motivos ornamentales de la decoración barroca: las guirnaldas vegetales y pináculos; los juegos serpenteantes de líneas curvas; o los de luces y sombras (fig. 9).

Por otro lado, la presencia de gárgolas figuradas que remiten a las que decoran la cornisa del cuarto nuevo de Pinario hacia la rúa de Valdediós y a las diseñadas por fray Tomás Alonso para el Hospital Real, reafirman la filiación compostelana. Tradicionalmente se ha considerado que fray Plácido Iglesias fue el maestro encargado de viajar hasta Santiago en 1766 por encargo de la comunidad de Santa María de Oseira para recoger al arquitecto de la catedral, Lucas Ferro Caaveiro, elegido por los cistercienses para completar una visita ocular a su fábrica e informar acerca del estado de los trabajos. Sin embargo, la renovación del claustro reglar es anterior a esta fecha, lo que indica que el benedictino ya debía de haber visitado la ciudad antes de dicho viaje. Así nos los



7. Fray Plácido Iglesias. *Detalle de un balcón. Claustro reglar*. 1755-1761. Monasterio de San Salvador de Celanova (Orense).

hacen creer la naturalidad y fidelidad con que emplea, no sólo las soluciones arquitectónicas del claustro reglar de Pinario, sino los repertorios ornamentales compostelanos del siglo XVIII. Pero no se trata de unos motivos y formas "*a la manera de*", vistos e imitados, si no plenamente asumidos y personalizados. Como señaló Folgar: las guarniciones de los vanos a base de molduras voluminosas, claramente diferenciadas, y acompañadas por volutas abultadas responden al conocimiento de los trabajos de Simón Rodríguez y su círculo; mientras que las placas menudas y las sartas de frutas, las gárgolas y los elementos que componen el coronamiento del claustro remiten a Casas⁶³.



8. Fray Plácido Iglesias. *Detalle de la hornacina de la fachada*. Iglesia parroquial de Santa María de Melias. 1754-1765. O Pereiro de Aguiar (Ourense).

Como diseñador, Iglesias traza siempre obras muy equilibradas en sus proporciones; correctamente adaptadas a su función (con medida ornamental según su función y ubicación); y perfectamente integradas a las construcciones precedentes cuando se trata de una remodelación o intervención sobre obra ya levantada. Un perfecto ejemplo de esto último lo hallamos en el claustro regular de Celanova, en el Patín Norte de la Catedral de Ourense, o en la fachada monástica de Oseira. A pesar de verse obligadas a dialogar con obras de estilos diversos, sus reformas no generan en ningún caso una ruptura brusca, adecuándose a ellas con naturalidad y elegancia. Esto lo consigue introduciendo elementos comunes entre la obra previa y el nuevo añadido: en el claustro de su monasterio extendiendo la decoración de pequeñas placas con pinjantes en las columnas del cuerpo inferior; mientras que en Oseira conservó el paramento almohadillado y las puertas-ventanas guarnecidas con boceles, y continuó la composición de la portada en su eje central, disponiendo sobre el escudo imperial una hornacina, decorada con placas menudas, ocupada con una representación de la *Lactación de San Bernardo* (fig. 11).



9. Fray Plácido Iglesias. *Claustro regular*. 1755-1761. Monasterio de San Salvador de Celanova (Ourense).



10. Fernando de Casas y Novoa. *Fachada de la iglesia*. Hacia 1735. Monasterio de San Salvador de Vilanova de Lourenzá (Lugo).



11. Castro Canseco y fray Plácido Iglesias. *Detalle de la portada. Fachada monástica*. 1704, 1775-1779. Monasterio de Santa María de Oseira. San Cristovo de Cea (Ourense).

ATRIBUCIONES

Tradicionalmente, se le ha atribuido el diseño de la fachada de la iglesia de Santa Eufemia la Real del Centro, antigua iglesia de los jesuitas en la ciudad de Ourense, construida en la segunda mitad del XVIII (fig. 12)⁶⁴. Para Bonet Correa, el benedictino habría copiado la fachada monástica de San Salvador de Lourenzá, que también inspira el frente de la parroquial de Melias. Las citas se hacen especialmente evidentes en la decoración de base de las torres, el empleo del orden jónico en las columnas que articulan ambas portadas, así como los juegos de placas, volutas, aletones y guirnaldas de flores y acantos. Unos motivos que, como hemos visto, Iglesias empleó en sus trabajos. La particularidad de esta fachada la encontramos en su disposición ligeramente rehundida respecto al volumen de las torres, consiguiendo un efecto dinámico que incrementa el carácter barroco del conjunto; una solución inédita en sus trabajos.

García Iglesias ha puesto en relación con el hacer del benedictino la iglesia de Santa María de Castrelo de Miño, en la comarca de O Ribeiro⁶⁵. Su maestro de obras, Francisco da Costa, había trabajado siguiendo las trazas de nuestro arquitecto en el puente de O Ribeiro sobre el río Sarga (1764), pudiendo extraer de este contacto profesional algunos rasgos de su estilo. Da Costa trabajó junto a Andrés Rodríguez en el santuario de los Milagros del Monte Medo (entre 1731 y 1768), donde de nuevo se ha visto el influjo de fray Plácido en algunos elementos decorativos, aunque sin poder probarse ningún vínculo directo con la fábrica⁶⁶. Más recientemente, González García le atribuyó un diseño de la fuente de la Plaza de las Ollas, en Ourense, localizado en el Archivo Histórico Provincial de Ourense y datado hacia 1760 o 1761 (fig. 13)⁶⁷; fecha estimada en base a una noticia de febrero de este último año, recogida en los libros de acuerdos del concejo, que informa sobre la finalización de la fuente de la citada plaza.

Por su parte, Coteló Felípez relacionó las columnas del retablo de Santa Catalina, en la iglesia monástica de Celanova, con las del retablo mayor del templo del monasterio Acibeiro, vinculado por Folgar con las de los retablos del crucero de la iglesia de Santa María de Oseira (fig. 14), entallados en tiempos de abad fray Plácido Morriondo (1753-1756), cuando Iglesias ya habría establecido contacto con la comunidad ursariense⁶⁸. Siguiendo esta línea estilística y atendiendo a sus fechas, todos estos retablos pudieron llevarse a cabo a partir de trazas suyas; una propuesta muy sugerente, de buena base formal pero que requiere de una investigación minuciosa para llegar a una atribución concluyente, pues no se le conocen obras en madera que permitan establecer una filiación más clara.



12. Fray Plácido Iglesias (aquí atribuido): *Fachada*. Hacia 1765. Iglesia parroquial de Santa Eufemia (Orense).



13. Fray Plácido Iglesias (atribuido): *Fuente de la Plaza de las Ollas*. 1760-1761. Archivo Histórico Provincial de Orense. [AHPO. Concello de Ourense. C-24432/02, Fol. 8.]

CONCLUSIONES

El repaso a la biografía artística de fray Plácido Iglesias nos aproxima a la figura de un arquitecto que, a pesar de su condición religiosa, consiguió labrarse una sólida carrera profesional. Como otros maestros de obras miembros de órdenes regulares, el prestigio que alcanzó le facilitó el trabajar no sólo para su orden, sino para importantes patronos del área ourensana: desde el cabildo de Ourense a su ayuntamiento, pasando por importantes particulares como el obispo de Calahorra Porras y Themes, y órdenes religiosas como las de San Bernardo y la Compañía de Jesús.

El análisis de sus trabajos evidencian su filiación compostelana que, dado su periplo vital, derivó de su formación temprana en algún taller del área de Santiago; con especial similitud con la obra de Casas y Novoa. A pesar de trabajar en un foco artístico con unas características estilísticas propias, los trabajos de Iglesias muestran plena continuidad respecto a lo construido en la capital gallega. Y la calidad de sus obras supera la de maestros de éxito asentados en Compostela,



14. ¿Fray Plácido Iglesias?: *Retablo del crucero*. 1753-1756. Monasterio de Santa María de Oseira. San Cristovo de Cea (Ourense).

como fray Manuel de los Mártires. Su buen hacer le permitió desarrollar una larga carrera de casi cuarenta años, a lo largo de los cuales nunca modificó su personal estilo. Mientras en el foco santiagués la presión de la Real Academia obligó a los maestros de su generación a virar su lenguaje hacia modelos mucho más sobrios en lo ornamental, fray Plácido debió de sentirse libre de acatar modelos más próximos al clasicismo, llevando el Barroco hasta las postrimerías del siglo XVIII y convirtiéndose en el último representante de dicho estilo en Galicia.

NOTAS

¹ Archivo Histórico Provincial de Ourense (en adelante AHPO), Fondo municipal, Ourense, Libros de acuerdos 107 (1754), fol. 73v.

² Así se identifica en el libro de gradas de Celanova. Zaragoza Pascual (1992), p. 557. En las gradas de Sahagún entre 1733 y 1833 se recoge el nombre del lego Plácido de la Iglesia que podría ser nuestro hombre, dada su procedencia, que es lo único que se indica. Zaragoza Pascual (1986), p. 296. Los legos no constan en el extracto del libro de gradas de Sahagún conservado en el archivo de Silos. Zaragoza Pascual (1976), pp. 35-79.

³ Zaragoza Pascual (1986), p. 296.

⁴ González García (2016a), pp. 3-36.

⁵ Rodríguez Fraiz (1982); Hervella Vázquez (1995), pp. 151-182.

⁶ AHPO, Fondo municipal, Ourense, Libro de acuerdos 108 (1755), fol. 2v.

- ⁷ AHPO, Fondo Municipal, Libro de acuerdos 107 (1754), fol. 56 r. – 67v.
- ⁸ Somoza Medina (2002), 64.
- ⁹ AHPO, Fondo Municipal, Libro de acuerdos 107 (1754), fols. 68v-69v.
- ¹⁰ AHPO, Fondo Municipal, Libro de acuerdos 107 (1754), fol. 73v.
- ¹¹ AHPO, Fondo Municipal, Ourense, Libro de acuerdos 107 (1754), fol. 73v.
- ¹² AHPO, Fondo Municipal, Ourense, Libro de acuerdos 107 (1754), fol. 74r. y Libro de acuerdos 108, fol. 2v.
- ¹³ AHPO, Fondo Municipal, Ourense, Libro de acuerdos 107, fol. 75r. y v.
- ¹⁴ Lamentablemente, no hemos conseguido localizar ninguna noticia que aclare a qué se debió su desplazamiento a la ciudad del Lérez, desconocido hasta ahora. AHPO, Fondo Municipal, Ourense, Libro de acuerdos 107, fol. 75r. y v.
- ¹⁵ AHPO, Fondo Municipal, Ourense, Libro de acuerdos 108, fol. 2v.
- ¹⁶ AHPO, Fondo Municipal, Ourense, Libro de acuerdos 108, fol. 21v.
- ¹⁷ AHPO, Fondo Municipal, Ourense, Libro de acuerdos 108, fol. 45.
- ¹⁸ AHPO, Fondo Municipal, Ourense, Libro de acuerdos 108, fol. 40v y 41r.
- ¹⁹ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Consejos, leg. 10.566-1 (3), s.f.
- ²⁰ AHPO, Fondo Municipal, Ourense, Libro de acuerdos 108, fol. 45r.
- ²¹ AHPO, Fondo Municipal, Ourense, Libro de acuerdos 108, fols. 49r.-50v., 55r. y v., 60r.; AHPO, Fondo municipal, Ourense, Libro de acuerdos 109 (1756) fols. 11r., 13r., 15v., 35v. y 36r. y AHN, Consejos, leg. 10.566-1 (3), s.f. En 1757 los libros de acuerdos del consistorio dejan de mencionar la obra.
- ²² "Dn Bernardo Romero y Carranza, abbad de la feligresía de Santa María de Melias, representa y dice que por quanto el cuerpo daquela su Yglesia amenaza ruina por los costados, se determina a amplificarla (por no haber la gente) haciéndola de tres naves, valiéndose para este efecto de lo que aya cahído y cahiere de Fábrica y cofradías, teniendo estas surtidas de cera y más prevenido en constituciones y algún otro arbitrio que buenamente pueda establecer entre sus feligreses, los que concurren gustosos a carretos, y abrir cimientos y el resto a costa de un devoto mientras el cura viva. Por lo que supplica a Vss. le dé licencia para la bendición en su principio y a él o su sucesor para de echa proceder todo en honrra y Gloria de Dios que gd. A Vss. M.a. Dn. Bernardo Romero y Carranza". Archivo Histórico Diocesano de Ourense (en adelante AHDO), Fondo parroquial de Santa María de Melias, Libro de fábrica y visitas, 32-07, 29, fol. 226r.
- ²³ González García (2015)
- ²⁴ En la fachada del templo se conservan restos de dos vítores, uno, prácticamente desaparecido, en la calle sur (que podía recordar a Bernardo Romero y Carranza) y el segundo, dedicado a José Andrés de Porras y Themes, en la calle norte; datado en 1764.
- ²⁵ "Santos Fernández Caballero Abad y cura propio de la feligresía de Santa María de Melias, representa a V.S. Illma., cómo se está fabricando de nuevo esta Yglesia con licencia de V. S. la que concedía a mi antecesor Dn. Bernardo Romero en el año de cinquenta y quatro, y aviendo fallecido este el de cinquenta y siete aunque dejó toda su herencia para dicha fábrica, no ha llegado a suplir la mitad

de los gastos por ser obra de mucho rumbo; asimismo ha concurrido con algunas limosnas el Illmo. Sr. Dn. Andrés de Porras, obispo de Calahorra, como hijo nativo de dicha feligresía, que ya cesó diciendo que no puede estenderse a más, y respecto que dicha Yglesia está abierta, y que necesita cerrarse por el frontispicio (omitiendo las torres) y por el lado de el Evangelio para su total resguardo, como también dos puertas, seis vidrieras que caen en las ventanas de la nave mayor, maderas y tejar la tribuna, y una capilla menor y hazer púlpito a VS. Illma. suplica se sirva concederme licencia para que de los caudales de dicha Fábrica se suplan los referidos gastos, que todo ello tendrá de coste tres mil y doscientos reales, cuya cantidad puede suplir dicha Yglesia, en todo lo qual hará Vs. gran favor al suplicante por convenir como lleva pedido para la decencia de la Casa de Dios, quien dilate a V. S. Illma. felices años. Santa María de Melias y mayo 7 de 1761". AHDO, Fondo parroquial de Santa María de Melias, Libro de Fábrica y visitas, 32-07, 29, fol. 232r.

²⁶ AHDO, Fondo parroquial de Santa María de Melias, Libro de Fábrica y visitas, 32-07, 14, fol. 203v. Hervella Vázquez (1991), pp. 60-61.

²⁷ AHDO, Fondo parroquial de Santa María de Melias, Libro de Fábrica y visitas, 32-07, 14, fol. 203v. Hervella Vázquez (1991), pp. 60-61.

²⁸ AHDO, Fondo parroquial de Santa María de Melias, Libros de fábrica y visitas, 32-07, 29, fol. 236r.

²⁹ AHDO, Parroquia de Santa María de Melias, Libros de Fábrica y de Visitas, 32-07, 14, fol. 203v.

³⁰ "Digo Yo fr. Plácido Yglesias, Religioso del orden de San Benito y maestro de obra, que recibí de dn. Santos Fernández Caballero, Abad de Santa María de Melias, el a saber novecientos reales de vellón procedidos y devengados de salarios que se me quedaron debiendo de dos años últimos que como tal maestro corrí con la fábrica de la Yglesia de dicha feligresía de Melias, y para resguardo de dicho Dn. Santos doy el presente estado en las casas rectorales de dicha feligresía a ventitrés días del mes de enero del año mil setecientos sesenta y nueve". AHDO, Fondo parroquial de Santa María de Melias, Libros de fábrica y visitas, 32-07, 29, fols. 236r., 236v. y 237r.

³¹ AHDO, Fondo parroquial de Santa María de Melias, Libros de fábrica y visitas, 32-07, 29, fol. 237r.

³² Couselo Bouzas (1932), pp. 648-649.

³³ Folgar de la Calle (2007), p. 279.

³⁴ Archivo del Reino de Galicia (en adelante ARG), Real Audiencia. Pleitos, Mazo 26, nº 78, leg. 5121. Para la evolución de las obras de construcción del claustro reglar véase Goy Diz (2007), pp. 246-255.

³⁵ Biblioteca del Monasterio de Ossera (en adelante BMO), Libro de obras de monasterio de Ossera, fol. 33v.

³⁶ Limia Gardón (2006), 155.

³⁷ AHN, Cód. 15-B, fol. 301; BMO, Libro de obras..., fol. 86v.

³⁸ Rivera Vázquez (1989), 603-604. Una aproximación más reciente a esta obra la encontramos en Rivó Vázquez (2012).

³⁹ Rivera Vázquez (1989), p. 604.

⁴⁰ Rivera Vázquez (1989), p. 604.

- ⁴¹ Archivo de la catedral de Ourense (en adelante ACO), *Diversorum rerum*. Cfr. Hervella Vázquez (2004), p. 208.
- ⁴² AHN, Consejos, leg. 428 nº 12. Cfr. García Alcañiz-Yuste (1989), pp. 53 y 64.
- ⁴³ Cotelo Felípez (2007), p. 70.
- ⁴⁴ Por esta tarea percibió 2.640 reales, a razón de 60 cada día. Couselo Bouzas (1932), p. 402.
- ⁴⁵ BMO, Libro de obras del monasterio de Ossera, fol. 123 r. y v.
- ⁴⁶ BMO, Libro de obras del monasterio de Ossera, fol. 123 v.
- ⁴⁷ Limia Gardón (2006), p. 304.
- ⁴⁸ AHN, Cod. 15-B, fols. 104v. y 105r. Según Limia Gardón la descripción se toma de las anotaciones del *Libro de obras de Osseira*. Cfr. Yáñez Neira, Valle Pérez, Limia Gardón (1992), p. 71; Folgar de la Calle (1998): "La arquitectura...", p. 310; Limia Gardón (2006), p. 264.
- ⁴⁹ Bonet Correa (1966), pp. 454-457.
- ⁵⁰ Folgar de la Calle (1998), p. 313.
- ⁵¹ Folgar de la Calle (1998), pp. 312-313.
- ⁵² Limia Garcón (2006), pp. 264-265.
- ⁵³ Limia Garcón (2006), p. 206.
- ⁵⁴ Serrano (1903); González García (1990), pp. 82-83.
- ⁵⁵ González García (1990), pp. 82 y 83.
- ⁵⁶ AHN, Cod. 15-B, fol. 306v.
- ⁵⁷ Limia Gardón (2006), pp. 310-312.
- ⁵⁸ La documentación menciona la necesidad de rehacer el arco inferior y dar mayor elevación a la bóveda baja. Para Folgar donde mejor se aprecia la mano de Iglesias es en algunos detalles ornamentales del rellano superior. AHN, Cod. 15-B, fol. 306v; Folgar de la Calle (1998), pp. 310-311 y 314; Limia Gardón (2006), pp. 204-205.
- ⁵⁹ González García (2016a), pp. 31-32; González García (2016b); Pita Galán (2019).
- ⁶⁰ Así nos informa una anotación que hemos localizado en los libros de fábrica de Melias: "*Murió fr. Plácido Yglesias en el monasterio de Celanova el año de 1793*". AHDO, Fondo parroquial de Santa María de Melias, Libro de fábrica y de visitas, 32-07, 29, fol. 237r.
- ⁶¹ Folgar de la Calle (1989), pp. 67 y 115.
- ⁶² Folgar de la Calle (2007), pp. 279-280.
- ⁶³ Folgar de la Calle (2007), p. 280.
- ⁶⁴ Bonet Correa (1966), pp. 63-74; Rivera Vázquez (1989), p. 604; García Iglesias (1993), p. 194.
- ⁶⁵ Bonet Correa (1966), pp. 63-74; Rivera Vázquez (1989), p. 604; García Iglesias (1993), p. 200.
- ⁶⁶ Bonet Correa (1966), pp. 63-74; Rivera Vázquez (1989), p. 604; García Iglesias (1993), pp. 211-212.
- ⁶⁷ González García (2016a), pp. 31-32.
- ⁶⁸ Folgar de la Calle (1998), p. 325; Cotelo Felípez (2007b), p. 324.

OBRAS CITADAS

Bonet Correa (1996)

BONET CORREA, Antonio: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Madrid, CSIC, 1966.

Cotelo Felípez (2007a)

COTELO FELÍPEZ, Mario: "Aportaciones documentales para el estudio del Monasterio de San Salvador de Celanova", *Compostellanum* 52, 2007, pp. 59-71.

Cotelo Felípez (2007b)

- "Los retablos laterales de la iglesia de Celanova. Apuntes para una lectura artística y cultural", en SINGUL LORENZO, Francisco (dir.): *Rudesindus. El legado del Santo*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Turismo, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2007, pp. 312-333.

Couselo Bouzas (1932)

COUSELO BOUZAS, José: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela, Imprenta, Librería y Encuadernación del Seminario, 1932.

Folgar de la Calle (1989)

FOLGAR DE LA CALLE, María del Carmen: *Simón Rodríguez*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.

Folgar de la Calle (1998)

- "La arquitectura de los monasterios cistercienses de Galicia desde el Barroco

hasta la Desamortización" en RODRÍGUES, Jorge y VALLE PÉREZ, José Carlos (coords.): *Arte del Císter en Galicia y Portugal*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998, pp. 280-327.

Folgar de la Calle (2007)

- "A la sombra del compás y del espejo. Tradición y modernidad en la arquitectura monástica de San Salvador de Celanova desde los tiempos del Barroco hasta la Desamortización" en SINGUL LORENZO, Francisco (dir.): *Rudesindus. El legado del Santo*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Turismo, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2007, pp. 264-285.

García Alcañiz-Yuste (1989)

GARCÍA ALCANIZ-YUSTE, Julia: *Arquitectura neoclásica en Galicia: siglos XVIII al XIX: historia y estética*. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia del Arte, 1989.

GARCÍA IGLESIAS (1993)

GARCÍA IGLESIAS, José Manuel: *Galicia. Arte. O Barroco (II). Arquitectos do século XVIII. Outras actividades artísticas*. Tomo XIV, A Coruña, Hércules Ediciones, 1993.

González García (1990)

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel:

“La cúpula de la iglesia monasterial de Celanova”, *Porta da Aira*, 5, 1990, pp. 75-92.

González García (2015)
- *Don Andrés de Porras, natural de Melias, obispo de Calahorra-La Calzada (1708-1764)*. Ourense, Archivo Capitular de Ourense, 2015.

González García (2016a)
- “El Patín norte de la Catedral de Ourense (1785-1788) obra del arquitecto fray Plácido Iglesias”, *Historias menores de la Catedral-basílica de San Martín* 51, Ourense, Archivo Capitular de Ourense, 2016.

González García (2016b)
- “Planos inéditos del arquitecto fray Plácido Iglesias para el Patín Norte de la Catedral de Ourense”, *Historias menores de la Catedral-basílica de San Martín*, 52, Ourense, Archivo Capitular de Ourense, 2016.

Goy Diz (2007)
GOY DIZ, Ana: “El monasterio de San Salvador de Celanova en la época del Renacimiento: una aproximación a su arquitectura” en SINGULLORENZO, F. (dir.): *Rudesindus: o legado do santo*. Xunta, Dirección Xeral de Turismo, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2007, pp. 238-362.

Hervella Vázquez (1991)
HERVELLA VÁZQUEZ, Juan: “Apuntes histórico-artísticos de Santa María de Melias. Arquitectura”, *Boletín de Estudios del Seminario Fontán-*

Sarmiento de hagiografía, toponimia y onomástica de Galicia, 12, 1991, pp. 60-64.

Hervella Vázquez (1995)
- “Adiciones a la obra de don Antonio Rodríguez Fraiz: “Canteiros e artistas de Terra de Montes e ribeiras do Lérez”, *Museo de Pontevedra*, 49, 1995, pp. 151-182.

Limia Gardón (2006)
LIMIA GARDÓN, Francisco Xavier: *La proyección artística del Monasterio Cisterciense de Santa María de Oseira: de dom Fray Suero de Oca (1485-1512) a Dom Fray Santiago Sola (1832-1835)*. Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

Pita Galán (2019)
PITA GALÁN, Paula: “El Patín Norte de la Catedral de Ourense (1785-1788): Una intervención barroca” en PAYO HERNANZ, Rene et alii (eds.): *Vestir la arquitectura. XII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Vol. 1. Burgos, Universidad de Burgos, 2019, pp. 293-298.

Rivera Vázquez (1989)
RIVERA VÁZQUEZ, Evaristo: *Galicia y los Jesuitas. Sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989.

Rivó Vázquez (2012)
RIVÓ VÁZQUEZ, María: *Un ejemplo de arquitectura jesuita: Santa Eufemia la Real del Centro de Ourense*. (Trabajo de Fin de Máster). Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012.

Rodríguez Fraiz (1982)

RODRÍGUEZ FRAIZ, Antonio: *Canteiros e artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lézrez*. Pontevedra, Imp. Gráficas Portela, 1982.

Serrano (1903)

SERRANO, Luciano: "El monasterio de San Salvador de Celanova en 1785", *Galicia Histórica*, 2 (7), 1903, pp. 481-495.

Somoza Medina (2002)

SOMOZA MEDINA, José: *Ourense. La ciudad en el tiempo y el espacio*. Universidad de León, León, 2002.

Yáñez Neira, Valle Pérez, y Limia Gardón (1992)

YÁÑEZ NEIRA, Damián, VALLE PÉREZ, José Carlos y LIMIA GARDÓN, Francisco Xavier: *El monasterio de Oseira: cincuenta años de restauraciones*. Actas

del Congreso Internacional sobre San Bernardo e o Císter en Galicia e Portugal. Ourense 1991. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992.

Zaragoza Pascual (1976)

ZARAGOZA PASCUAL, Ernesto: "Un siglo y medio de tomas de hábito en el monasterio de Sahagún", *Archivos leoneses*, 30, 1976, pp. 35-79.

Zaragoza Pascual (1986)

- "Gradas de monjes de las abadías benedictinas leonesas (1565-1833)", *Archivos leoneses*, 40, 1986, pp. 279-311.

Zaragoza Pascual (1992)

- "Libros de gradas de benedictinos profesos en los monasterios de Celanova, Ribas de Sil, Poyo, Lézrez y Tenorio (1590-1833)", *Estudios Mindonienses*, 8, 1992, pp. 537-560.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Los trabajos se enviarán por correo electrónico (cai@fuesp.com). Deberán ser originales e inéditos y no estar sometidos a consideración para su publicación en otra revista.

Los envíos habrán de realizarse en dos copias:

Una copia del texto del trabajo en soporte electrónico y formato editable (Word, WordPerfect, Open Office). En esta primera copia, en hoja aparte, constarán el nombre del autor (o autores), su adscripción institucional, sus direcciones de correo postal y electrónico, su teléfono, la fecha de envío a la revista y su identificador ORCID. Los autores que carezcan de este identificador personal deberán registrarse en <https://orcid.org/> para completar este dato.

En el caso de que el artículo haya sido realizado con financiación pública o privada, se indicarán, de forma clara y concisa, todas las fuentes de financiación concedidas para el estudio, mencionando la entidad responsable, así como el código identificativo de esa financiación cuando exista. Esta información podrá incluirse en una nota a pie de página o bien bajo un epígrafe de agradecimientos antes de la bibliografía.

Las ilustraciones se enviarán independientemente del texto en formato jpg o tiff a 300 dpi. Cualquier imagen que no cumpla estos requisitos será rechazada. Los pies de fotos se enviarán en un documento independiente.

Otra copia en formato PDF destinada a la evaluación. Para ello, en el documento no constarán el nombre del autor ni su adscripción institucional, dirección de correo electrónico e identificador ORCID, y su identidad no será deducible a partir de las referencias a otros trabajos suyos, de los agradecimientos o de otro tipo de información.

En este caso, las ilustraciones irán insertas en el texto o al final con sus correspondientes pies de foto.

El tamaño de la letra será 12, tipo Times New Roman. Las páginas deberán ir numeradas y las notas colocadas a pie de página.

Se añadirá un breve resumen del contenido del trabajo en español y en inglés, con una extensión máxima de 10 líneas. También debe traducirse al inglés o al español el título del artículo.

Las normas de estilo, notas al pie y bibliografía pueden consultarse en <https://revistas.fuesp.com/cai>.

FICONOFUE [FICHERO ICONOGRÁFICO DE LA FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA]

Base de datos, en continua expansión. Contiene un archivo de referencias e imágenes (actualmente ha superado 179.000 registros) de valor iconográfico, accesibles a través de su página web: www.ficonofue.com. Se inicia con el siguiente,

AVISO LEGAL

Todos los derechos de propiedad industrial e intelectual de la website www.ficonofue.com. así como de los elementos contenidos en ella (que comprenden entre otros, imágenes, software y textos), pertenecen a la Fundación Universitaria Española o, en su caso, a terceras personas o instituciones.

Todos los elementos contenidos en la website son difundidos por la Fundación Universitaria Española con fines exclusivamente científicos o docentes, en ningún caso comerciales.

Sin perjuicio de los derechos reconocidos por la legislación vigente, el usuario de website no podrá utilizar ninguno de los elementos comprendidos en la misma con fines comerciales, o proceder entre otros, a su distribución, reproducción, modificación o descompilación, sin previa autorización de los legítimos propietarios.

Las imágenes se reproducen en baja resolución, aptas para su estudio pero no para ser impresas.

El FICONOFUE comienza con un formulario de búsqueda avanzada que consiente acceder a la mayoría de los campos indicados en él. Destacan dos: tema y autor. Pero cabe acudir directamente a otros: áreas y ciclos (a los que se vinculan los asuntos), cronología, localización, géneros, técnicas, número de registro, bibliografía, etc. Es factible, aparte, realizar sugerencias.

La búsqueda conduce a una página de resultados con bloques de registros (pueden verse varios a la vez) que permiten una revisión rápida para recuperar, a través del tema, la ficha detallada. En ella puede contemplarse la obra en proporciones reducidas y leerse los datos esenciales en columna, (cuando se dispone de ella), reproducida a gran tamaño en la parte inferior.

Se nutre con datos e imágenes de pinturas, esculturas dibujos, estampas y obras de otros géneros que puedan tener valor iconográfico. La información se

recaba de fuentes muy diversas, mediante varios procedimientos; se intenta incorporar el acervo contenido en los museos, colecciones, templos, repertorios de grabados etc, sin olvidar las novedades que se ofrecen en las exposiciones temporales; también se tienen en cuenta las citas (con o sin ilustraciones) que figuran en publicaciones especializadas (como monografías de artistas), revistas científicas, documentos procedentes de los archivos, etc. Los testimonios se brindan a título gratuito dentro de la labor de difusión cultural que lleva a cabo la Fundación Universitaria Española, contando con colaboraciones de diferentes comunidades autónomas. Se dirige, principalmente, a estudiantes e investigadores de Historia del Arte vinculados a departamentos universitarios, museos y otras instituciones culturales; pero puede resultar útil a personas de otras disciplinas. Sus contenidos y didacticismo lo hacen igualmente atractivo para el público en general.

Se elabora en el Seminario de Arte e Iconografía "Marqués de Lozoya", de la Fundación Universitaria Española, por un equipo de becarios y colaboradores procedentes de diversos departamentos de Historia del Arte bajo la dirección de don Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Catedrático Emérito de Universidad y Patrono de la Fundación Universitaria Española.

PUBLICACIONES DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA [CAIFUE]

Cuadernos de Arte e Iconografía es una revista científica publicada por el Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya» de la Fundación Universitaria Española. Publica artículos originales dedicados a la investigación de la Iconografía y la Historia del Arte, fundamentalmente español y extranjero en relación con España, desde la Edad Media a nuestros días. Están dirigidos preferentemente a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, así como a todos los profesionales del Arte en general.

Fundada en 1988 por José Manuel Pita Andrade, cuenta con una publicación semestral, uno de ellos de carácter monográfico para dar cabida a investigaciones de mayor calado.

Cuadernos de Arte e Iconografía está Indizada en Periodicals Index Online, DIALNET y MIAR. Evaluada en: CARHUS Plus+ 2018 y con una política Open Access en Dulcinea.

La revista se edita en doble versión: impresa (ISSN: 0214-0284) y electrónica (e-ISSN: 2660-6542) en español.

ANEJOS

Pita Andrade, José Manuel y Rodríguez Rebollo, Ángel (coords.). *Tras el centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006. 444 páginas. ISBN 84-7392-637-4.

Pita Andrade, José Manuel y Rodríguez Rebollo, Ángel (coords.). *La Guerra de la Independencia. Jornadas de Arte e Iconografía*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009. 402 páginas. ISBN 978-84-7392-741-3. En colaboración con la Universidad Complutense de Madrid.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso y Rodríguez Rebollo, Ángel (coords.). *Carlos IV y el arte de su reinado*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011. 366 páginas. ISBN 978-84-7392-778-9.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso y Rodríguez Rebollo, Ángel (coords.). *Carlos II y el arte de su tiempo*. Fundación Universitaria Española, 2013. 594 páginas. ISBN 978-84-7392-826-7.

COLABORACIONES

Martínez Leiva, Gloria y Rodríguez Rebollo, Ángel. *El inventario del Alcázar de Madrid de 1666. Felipe IV y su colección artística*. Madrid, Polifemo & CSIC, 2015. ISBN 978-84-00-10039-1.

García García, Bernardo y Rodríguez Rebollo, Ángel (coords.). *Apariencia y Razón. Las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*. Madrid, Doce Calles, 2020. ISBN 978-84-9744-273-2.

CUADERNOS DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA

Fascículos que abordan cuestiones de carácter, generalmente, monográfico. Precio de cada uno, 3 euros.

1. El Marqués de Lozoya. *Semblanzas y Bibliografía*. Madrid, 1985, 142 pp., ilustr., agotado.
2. SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: *La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius*. Madrid, 1985, 52 pp., ilustr., Agotado.
3. JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco*. Madrid, 1985, 44 pp., ilustr.,
4. VV.AA.: *Pedro Berruguete*. Madrid, 1985, 100 pp.
5. LUCÍA GARCÍA DE CARPI: *Julio Antonio: Monumentos y proyectos*. Madrid, 1985, 56 pp., ilustr.
6. MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO: *La vida y la obra del pintor Francisco Pons Arnau*. Madrid, 1985, 48 pp., ilustr.,
7. ANTONIO MORENO GARRIDO: *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,
8. ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,

9. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro*. Madrid, 1986, 50 pp., ilustr.,
10. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ DE LA OSA: *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León*. Madrid, 1986, 130 pp.,
11. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*. Madrid, 1986, Agotado.
12. ANTONIO MORENO GARRIDO Y MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES: *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*. Madrid, 1988, 58 pp., ilustr.,
13. MARÍA LUZ MARTÍN CUBERO: *Alejo Fernández*. Madrid, 1988, 66 pp.,
14. JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN: *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*. Madrid, 1984, 60 pp., 22 ilustr. Rust.
15. ALICIA CÁMARA MUÑOZ: *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*. Madrid, 1988, 39 pp.,

TESIS DOCTORALES “CUM LAUDE”

1. MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ JUSTICIA: *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid, 1996, 322 pp., 50 láminas. 20 euros.
2. ANAISABEL ÁLVAREZ CASADO: *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones Periódicas entre 1936 -1948*. Madrid, 1998, 515 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
3. AMELIA ARANDA HUETE: *La Joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1998, 569 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
4. FRANCISCA GARCÍA JÁÑEZ: *Repertorio Iconográfico de escritores románticos españoles*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
5. LETICIA RUIZ GÓMEZ: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
6. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 2000, 600 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
7. SARA MUNIAIN EDERRA: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración Española*. Madrid, 2000, 376 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
8. JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ: *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, 2001, 400 pp., ilustra. 20 euros.
9. EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO: *El Jardín Paisajista y las Quintas de recreo de los Carabancheles: La posesión de Vista Alegre*. Madrid, 2000, 544 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
10. MARÍA DEL MAR DE NICOLÁS: *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*. Madrid, 2001, 242 pp. ilustr. 20 euros.
11. PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ: *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2001, 494 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.

12. CARLOS CHOCARRO BUJANDA: *La búsqueda de una identidad La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*. Madrid, 2001, 352 pp. ilustr. Rúst. 20 euros.
13. DOLORES MARÍA DEL MAR MÁRMOL MARÍN: *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, 588 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
14. CARMEN RALLO GRUSS: *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Madrid, 2002, 490 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
15. JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, 2002, 477 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
16. MARÍA ÁNGELES SANTOS QUER: *La ilustración en los libros de la imprenta de Alcalá en el siglo XVI*. Introducción y catálogo. Madrid, 2003, 633 pp., ilustr. Rúst. 20 euros.
17. ARÁNZAZU PÉREZ SÁNCHEZ: *El Liceo artístico y literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, 2005, 546 pp., 20 euros.
18. FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS: *Aportación al estudio de la Pintura de estilo Gótico Lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, 2005, Tomo I, 496 pp.; Tomo II, 485 pp., ilustr. Rúst., (CI), Los dos tomos, 40,00 euros.
19. MARÍA FERNANDA PUERTA ROSSELL: *Platería madrileña, colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005, 372 pp., ilustr. Rúst., 20 euros.
20. JOSÉ FERNANDO GABARDÓN DE LA BANDA: *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Madrid, 2005, 478 pp., ilustr. Rúst., 20 euros.
21. MARÍA A. VIZCAÍNO VILLANUEVA: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid, 2005, 490 págs. Rúst., 20 euros.
22. MARÍA JESÚS MUÑOZ: *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700*. Madrid, 2006, 292 pp., CD-ROM con tablas de datos y consultas, Rúst., 23 euros.

23. MIGUEL CÓRDOBA SALMERÓN: *El colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, Historia y Devoción*. Madrid, 2006, 364 pp., ilustr. Rúst., 20 euros.
24. ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: *Fernández de Casas y Novoa. Arquitecto del barroco dieciochesco*. Madrid, 2006, 504 pp., ilustr. Rúst., 20 euros.
25. ESTHER LOZANO LÓPEZ: *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*. Madrid, 2006, 466 pp., ilustr. Rúst., 20 euros.
26. JUAN LUIS BLANCO MOZO: *Alonso Carbonell (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*. Madrid, 2007, 514 pp., ilustr. Rúst., 20 euros.
27. LORENZO PÉREZ DE DOMINGO: *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, 2007, 507 pp., ilustr. Rúst., 20 euros.
28. ALFREDO UREÑA UCEDA: *La Escalera Imperial como elemento de poder. Sus orígenes y desarrollo en los territorios españoles en Italia durante los siglos XVI y XVII*. Madrid, 2007, 288 pp., ilustr. Rúst., 20 euros.
29. FRANCISCO MANUEL VALIÑAS LÓPEZ: *La Navidad en las artes plásticas del barroco español. La escultura*. Madrid, 2007, 516 pp. Rúst., 20 euros.
30. RAQUEL NOVERO PLAZA: *Mundo y trasmundo de la muerte: Los ámbitos y recintos funerarios del barroco español*. Madrid, 2009, 442 pp., 168 ilustr. Rúst., 20 euros.
31. LAURA DE LA CALLE VIAN: *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices (1920-2000)*. Madrid, 2009, 436 pp., + CD con 306 ilustr. Rúst., 20 euros.
32. DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid, 2009, 500pp., 41 ilustr. Rúst., 20 euros.
33. ÁLVARO PASCUAL CHENEL: *EL retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Madrid, 2010, 658pp., 290 ilustr. Rúst., 60 euros.
34. PABLO CANO SAINZ: *Fray Antonio de San José Pontones arquitecto, ingeniero y tratadista en España (1710-1774)*. Madrid, 2010, 508pp., 222 ilustr. Rúst., 40 euros.

35. PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ: *Intramuros. Arquitectura en Manila, 1739-1762*, Madrid, 2012, 322 pp., 66 ilustr. Rúst., 40 euros.
36. MARÍA PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA: *Las reinas y el arte. El patronazgo artístico de Blanca de Castilla*, Madrid, 2013, 426 pp., 82 ilustr. Rúst., 40 euros.
37. JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA: *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: Patrimonio Histórico-Artístico*, Madrid, 2014, 584 pp., ilustr. Rúst., 40 euros.
38. SONIA CABALLERO ESCAMILLA: *Las imágenes como instrumento de evangelización y condena: Torquemada y el convento de Santo Tomás de Ávila*. Madrid, 2014, 186 pp., 56 ilustr. Rúst. 40 euros.
39. SILVIA SUGRANYES FOLETTI: *La colección de dibujos Rabaglio: un ejemplo de la actividad de dos maestros emigrante italianos en España (1737-1760)*. Madrid, 2017, 408 pp. ilustr. Rúst. 40 euros.
40. EMILIO DELGADO MARTOS: *La transfiguración del espacio litúrgico mediante iconografía de Marco Ivan Rupnik*. Madrid, 2018, 366 pp. ilustr. Rúst. 40 euros.

INVENTARIOS REALES CON CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO

I

Quadros y otras cosas que tiene su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636. Documentación, transcripción y estudio: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo. Madrid, 2007, 260 pp., 219 ilustr., color, 36 euros.

OTRAS PUBLICACIONES

MARQUES DE LOZOYA: *Mariano Fortuny*. Madrid, 1975, 44 pp., ilustr. color. 3 euros.

JOSÉ E. GARCÍA MELERO: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978, 1.168 pp., 20 euros.

ANA DOMÍNGUEZ: *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1979, 141 pp., ilustr.; color. Agotado.

EDWARD COOPER: *Castillos señoriales de Castilla, Siglos XV y XVI*. Traducción de Juan M. Madrazo. Madrid, 1980, Tomo I, 732 pp.; Tomo II, 812 pp., ilustr., planos. Agotado.

GLORIA GENDE FRANQUEIRA: *El arte religioso en la Mahía*. Madrid, 1981, 544 pp., ilustr. 10 euros.

I Encuentro Internacional de Psicología del Arte. Madrid, 1981, 188 pp., ilustr.; 15 euros.

YVES BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986, Traducción y notas de Concepción Martín Montero. 760 pp., 132 ilustr., Agotado.

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *De Ceán a Cossio: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco; textos, documentos y bibliografía*. volumen II, Madrid, 1987, 610 pp., 14,40 euros.

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: *Goya y sus primeras visiones de la historia*. Madrid, 1989, 63 pp., 3 euros.

SUZANNE STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989. Traducción de José L. Checa Cremades. 128 pp., 40 láminas. Agotado.

CLAUDE BÉDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, Prólogo por Enrique Lafuente Ferrari, 484 pp., 64 ilustr., 20 euros.

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: I Leonardo y los leonardescos*. Madrid, 1992, volumen I, 125 pp., Agotado.

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: II Rafael y su escuela*. Madrid, 1992, volumen II, 263 pp., Agotado.

MANUEL GUERRA: *Simbología románica*. Madrid, 1993, 2ª edición, 484 pp., 59 ilustr., Rust. Agotado.

MARÍA TERESA MALDONADO: *La platería burgalesa: Plata y plateros en la Catedral de Burgos*. Madrid, 1994, 305 pp., 18,75 euros.

JAVIER PORTÚS \ JESUSA VEGA: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, Agotado.

JUAN DE VILLANUEVA Y FERNANDO CHUECA GOITIA: *El edificio del Museo del Prado*. Madrid, 2003, 122 pp., 29 ilustr. Rústica. 10 euros.

ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid, 2005, 408 pp., 92 ilustr. Rústica. 20 euros.

FRANCISCO FERNÁNDEZ PARDO: *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*. Madrid, FUE, Gobierno de la Rioja, Junta de Castilla y León, Caja Duero, 2007. 5 vols; I, (1808-1814) *Guerra de la independencia*, 501 pp.; II, (1815-1868) *Desamortizaciones*, 597 pp.; III, (1868-1900) *Gloriosa/Fin de siglo*, 584 pp.; IV, (1900-1936) *Desde comienzos de siglo hasta la Guerra Civil*, 667 pp.; V (1936-2007) *Desde la Guerra Civil a nuestros días*, 724 pp.; ilustr. Cartoné.

DAVID GARCÍA LÓPEZ: *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores en España*. Madrid, 2008, 502 pp., 34 ilustr. Rústica. 30 euros.

TEXTOS INÉDITOS Y DISPERSOS DEL PROFESOR PITA ANDRADE. Volumen I: *Del Prerrománico al Protogótico*. Madrid, 2010, 490pp., 37 ilustr. Rústica.

Volumen II: *Escritos sobre la Edad Moderna*. Madrid, 2010, 614pp., 55ilustr. Rústica. 80 euros. (obra completa).

JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Los Bassano en España*. Madrid, 2011, 546pp., 151ilustr. Rústica. 40 euros.

LAURA DE LA CALLE VIAN: *La edad de plata de la tapicería española*, Madrid, 2013, 500 pp., 92 ilustr. Rúst., 40 euros.

