

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 12 - Año 2022

Número 12, diciembre 2022

Editor: Instituto Moll

Dirección: Ana Diéguez-Rodríguez

Coordinación y Secretaría de redacción: Estrella Omil Ignacio

Consejo editorial:

Carmen Abad Zardoya, Universidad de Zaragoza

Matías Díaz Padrón, Académie Royale d'Archéologie de Belgique

Pilar Díez del Corral Corredoira, Universidad Nacional a Distancia, Madrid

Miguel Hermoso Cuesta, Universidad Complutense, Madrid

José Eloy Hortal Muñoz, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

José Pérez Gil, Universidad de Valladolid

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

Francisco Manuel Valiñas López, Universidad de Granada

Diseño: Pepe Moll

Maquetación: Cristina López Guiamet

Domicilio social:

Philostrato. Revista de Historia y Arte

c/ Marqués de la Ensenada 4, 1º

28004, Madrid (España)

Tlf.: 0034 699 54 29 00

e-mail: redaccion.philostrato@institutomoll.es

Instrucciones para envío de originales:

www.philostrato.revistahistoriayarte.es

Nota: Los permisos correspondientes de los derechos de reproducción del material gráfico que ilustran los textos de *Philostrato. Revista de Historia y Arte* corresponde, exclusivamente, al autor del trabajo.

ISSN: 2530-9420

DOI: 10.25293/philostrato

Ilustración de la cubierta:

Michiel Sittow, *Asunción de la Virgen* (detalle). ©National Gallery of Washington (Ø Public Domain)

Índice

Artículos:

Dos tablas relacionadas con el *Políptico de Isabel la Católica: el Cristo sobre la piedra fría* del Museo del Prado y el *Camino del Calvario* del Museo Pushkin de Moscú 5

Por Oskar Jacek Rojewski

Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, Mariana de la Cueva y el programa pictórico de la iglesia del Hospital de la Caridad y Refugio de Granada 33

Por Manuel García Luque

Artificios de la representación de la *vera effigies*. El retrato de Teresa de Ávila en San José de Batuecas 69

Por Elena Muñoz

Varia:

Noticias inéditas sobre la tapicería de la *Historia de Alejandro* de François Raes y la copia para la Universidad de Alcalá (siglo XVII) 97

Por Raúl Romero Medina

Reseñas:

Victoria Bosch Moreno: José Eloy Hortal (ed.), *Politics and Piety at the Royal Sites of the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century*, (Turnhout: Brepols, 2021) 106

Ana Diéguez-Rodríguez: Isabelle Lecocq y Yvette Vanden Bemden, *The Stained Glass of Herkenrode Abbey, Corpus Vitrearum. Great Britain, VII*, (Oxford, The British Academy-University Press, 2021) 109

In Memoriam

Sir John Elliot (1930-2022) por Fernando Negredo del Cerro 112

Encarnación Isla Mingorance (1934-2022), por Francisco Manuel Valiñas López 113

Pedro Navascués Palacio (1942-2022), por Javier Pérez Gil 115

Christopher M. S. Johns (1955-2022), por Pilar Díez del Corral Corredoira 116

Dos tablas relacionadas con el *Políptico de Isabel la Católica*: el *Cristo sobre la piedra fría* del Museo del Prado y el *Camino del Calvario* del Museo Pushkin de Moscú

Two Panels Related to the *Polyptych of Isabella the Catholic: Christ Seated on a Cold Rock* in El Prado Museum and *The Way to Calvary* in the Pushkin Museum in Moscow

Oskar J. Rojewski¹

University of Silesia in Katowice

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen: Este estudio analiza dos tablas de finales del siglo XV y principios del siglo XVI de *Cristo sobre la piedra fría* de la colección del Museo del Prado en Madrid, y el *Camino del Calvario* del Museo Pushkin en Moscú. La primera obra está relacionada con la producción artística de Juan de Flandes, mientras que la segunda, desde principios del siglo XX, se ha adscrito al trabajo de Michel Sittow. El análisis estilístico e iconográfico de ambas tablas en el contexto del *Políptico de Isabel la Católica* permite revelar sus características comunes, y proponer que ambos artistas, mientras estaban al servicio de Isabel de Castilla, colaboraron no solamente en las cuarenta y siete tablas que pertenecían a la colección real, sino también en otras obras.

Palabras clave: Michel Sittow; Juan de Flandes; *Políptico de Isabel la Católica*; pintura flamenca; Cristo sobre la piedra fría; Camino del Calvario.

Abstract: This study analyses two late 15th and early 16th century panels, one of *Christ Seated on a Cold Rock* from the Museo del Prado in Madrid and the other of *The Way to Calvary* from the Pushkin Museum in Moscow. The first work is related to the artistic production of Juan de Flanders, while the second, since the beginning of the 20th century, has been attributed to Michel Sittow. A stylistic and iconographic

¹ <http://orcid.org/0000-0001-7593-8747>

analysis of the two panels in the context of the *Polyptych of Isabella the Catholic* reveals their common characteristics. It might suggest that the two artists, while they were in the service of Isabella of Castile, collaborated not only on the forty-seven panels in the Royal Collection but also on other works.

Keywords: Michel Sittow; Juan de Flandes; *Polyptych of Isabella the Catholic*; Flemish Painting; Christ in Distress; Christ on the way to Calvary.

El 25 de febrero de 1505, en Toro (Zamora), se celebró la venta en pública almoneda de los bienes de Isabel de Castilla, fallecida en 1504. Su criada, Violante de Albión, había entregado las propiedades reales a Juan Velázquez, que se encargaba de recuperar el valor de los mobiliarios de la cámara real para cubrir las obligaciones financieras regias². Entre las pertenencias de la reina difunta se encontraban cuarenta y siete tablas depositadas dentro de un armario, todas del mismo tamaño - en las fuentes se indican que miden un tercio de vara por dos tercios-, tasadas por el sirviente Felipe Morros, iluminador de libros y pintor de cámara real³. Actualmente, del conjunto se conocen veintiséis tablas, de las cuales quince se encuentran en la colección de Patrimonio Nacional de España⁴.

El presente estudio, que recopila las fuentes primarias y la historiografía sobre las tablas denominadas del *Retablo de Isabel la Católica* o, mejor dicho, *Políptico de Isabel de Castilla*, propone el análisis de dos obras muy próximas estilísticamente a las tablas conocidas del conjunto. Se tratan del *Cristo sobre la piedra fría* (inv. n.º P008181), adquisición del Museo del Prado del año 2014, atribuida a Juan de Flandes (Fig. 1), y el *Camino del Calvario* del Museo Pushkin de Moscú (inv. n.º Ж-601), una tabla vinculada con la actividad artística de Michel Sittow (Fig. 2). Gracias al estudio de estas tablas es posible reflexionar acerca de la colaboración entre estos dos pintores de origen nórdico: Michel Sittow - activo en Castilla entre 1492 y 1502-, y Juan de Flandes - activo en la corte isabelina entre 1496 y 1504-; y en la creación del enigmático conjunto de pinturas devocionales que ilustran la vida de Cristo y de la Virgen que pertenecieron a la reina⁵.

Cabe destacar que, aunque no sepamos precisamente la función de las pe-

² Miguel Ángel Zalama "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica", *BSAA Arte*, 74, (2008), p. 59.

³ Miguel Ángel Zalama, "En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica", en *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres* dir. Miguel Ángel Zalama y Patricia Andrés González, (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019), p. 23; Rafel Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, (Madrid: Alpuerto, 1993), p. 127.

⁴ Inv. n.º 10002019-DG125545r, inv. n.º 10002024-DG125605, inv. n.º 10002028-DG125552, inv. n.º 10002023-DG125554, inv. n.º 10002018-DG125540r, inv. n.º 10002018-DG125540r, inv. n.º 10002022-DG125542, inv. n.º 10002027-DG116597, inv. n.º 10002021-DG125541, inv. n.º 10002026-DG125548, inv. n.º 10002029-DG125551, inv. n.º 10002025-DG125547, inv. n.º 10002020-DG125550r, inv. n.º 10002031-DG125549, inv. n.º 10002030-DG125544.

⁵ Francisco Javier Sánchez Cantón, "El retablo de la Reina Católica", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, (1930), pp. 97-98; Chiyo Ishikawa, *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow*, (Turnhout: Brepols, 2004), p. 5.



Fig. 1. Juan de Flandes y Michel Sittow (aquí atribuido), *Cristo sobre la piedra fría*, ca. 1502.
© Museo del Prado, catálogo digital. Madrid.

queñas tablas, ni podemos reconstruir con seguridad su distribución planificada por los autores o los propietarios de la obra, este conjunto pintado al óleo fue una unidad, aunque se denominara de forma diferente en las fuentes, siendo el más habitual: tablas de devoción. La primera vez que se

describieron los temas de las tablas fue en la documentación relacionada con la almoneda real en 1505⁶. En esta primera documentación sobre las obras, además de los temas iconográficos representados, figuran al margen de la hoja los nombres de las personas que adquirieron algunas de las tablas. Once llegaron a manos de particulares: una a Diego Fernández de Córdoba, alcaide de los Donceles⁷, y diez a Francisca Enríquez, marquesa de Denia⁸. Aunque el mismo listado no indicase la información sobre la adquisición de otras tablas, se ha podido documentar que en 1506 treinta y dos tablas fueron adquiridas por Felipe el Hermoso, un mes antes de su muerte, y enviadas a su hermana Margarita de Austria residente en Malinas⁹.

Solamente las obras que llegaron a manos de la gobernadora de Flandes, Margarita de Austria, son las únicas cuya historia se puede seguir en las fuentes documentales. El inventario de sus pinturas del año 1516 hace referencia a un díptico "de la mano de Michiel" con la *Ascensión de Cristo* y la *Asunción de la Virgen*, encuadradas en un marco¹⁰, y a las otras treinta tablas, todas del mismo tamaño, que representaban la pasión de Cristo¹¹. Unos años más tarde, en 1524, el grupo de tablas estaba custodiado dentro de un armario en la segunda "*chambre à chemynée*" del palacio de Malinas de la gobernadora. Sin embargo, el documento menciona solamente el díptico separado del resto y veintidós tablas, todas "al parecer de la misma mano"¹². Resulta oportuno ver que, en el contexto de las obras, el nombre de Michel Sittow aparecía en el primer inventario entre el de otros pocos pintores reconocidos en la corte de Malinas, hecho que revela cierto prestigio de este personaje en los Países Bajos. No obstante, tras casi una década después el inventario no indicaba la autoría del conjunto, además de sugerir un mismo autor anónimo para todas las tablas. Son estos inventarios de Margarita de Austria la fuente principal para la identificación del estilo de este maestro de origen báltico, ya que ahí aparece su única obra con autoría corroborada por fuentes escritas: la *Asunción de la Virgen* de la National Gallery de Washing-

⁶ Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, p. 6-7; Archivo General de Simancas (en adelante, AGS), Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 192, fol. 20.

⁷ Diego Fernández adquirió la tabla de *Cristo y la Samaritana*, que hoy en día se encuentra en el Museo del Louvre (n.º inv. RF 1966-11). Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, p. 12.

⁸ La Marquesa de Denia adquirió las tablas de *Adoración de los magos*, *Crucifixión*, *Descendimiento*, *Camino del Calvario*, *Ecce Homo*, *Piedad*, *Crucifixión en el suelo*, *Flagelación*, *Anunciación* y *Aparición de Cristo a la Virgen solo*. Chiyo Ishikawa apuntó tres obras: *Aparición de Cristo a la Virgen solo* en Berlín (inv. n.º 2064), mientras que el *Camino del Calvario* (inv. n.º Gemäldegalerie, 6269) y la *Crucifixión en el suelo* (inv. n.º Gemäldegalerie, 6276) en 1913 llegaron de una colección privada al Kunsthistorisches Museum en Viena. Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, p. 12.

⁹ Zalama, "Infructuosa venta", p. 61.

¹⁰ "Ung double tableaul de la main de Michiel de l'assumption de notre seigneur et de celle de notre dame, qui une custode de couvert de cuyr". Fernando Checa Cremades dir., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2010), p. 2392.

¹¹ "Trente petiz tableaux, tous d'une grandeur, de la vye et passion de notre seigneur, qui sont deans une layette de sapin, ou en y avoit XXXII, mais les deux qui estoient faiz de la main de Michiel, sont estez prins pour fair ung double tableau, lequel est couche cy devant, et est enchassey de cipre et sont l'assumption de Dieu et celle de notre dame". Checa Cremades, *Los inventarios de Carlos V*, p. 2392.

¹² "Il y a XXII petiz tableaux fait comme il semble bout d'une main, dont la paincture est bonne de grandeur et largeur, ung chacun d'ung tranchoir figurez de la vie Nostre Seigneur et aultre artes apres sa mort". Checa Cremades, *Los inventarios de Carlos V*, p. 2487. La misma descripción consta en el inventario preparado entre 1523-1524. Checa Cremades, *Los inventarios de Carlos V*, p. 2453. Al margen de la copia del documento, datada entre 1523-1524, se puede encontrar una anotación posterior que describe el posible marco realizado en 1527, que recogiese veintidós tablas como si fueran un díptico. Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, (Salamanca: Caja Duero, 2006), pp. 179-180.



Fig. 2. Michel Sittow y Juan de Flandes?, *Camino del Calvario*, ca. 1502. © Museo de Pushkin, Moscú.

ton (inv. n.º 1965.1.1), procedente del conjunto de tablas de la reina Isabel (Fig. 3); y, para algunos investigadores, también la *Ascensión de Cristo* que



Fig. 3. Michel Sittow, *Asunción de la Virgen*, ca. 1496-1502. © The National Gallery of Art, Washington DC.

identifican con la tabla de la Galería Nacional de Londres (inv. n.º L1002)¹³ (Fig. 4).

En 1520, las tablas regaladas a Margarita de Austria por su hermano fueron presentadas por la misma gobernadora a Alberto Durero, quien apuntó en su diario durante su viaje por los Países Bajos: "Y el viernes doña Margarita me ha enseñado todas estas bellas cosas, entre ellas cerca de cuarenta cuadritos al óleo. No los he visto jamás tan limpiamente acabados y tan buenos"¹⁴.

Por consiguiente, hasta la visita de Durero, Margarita tenía, por lo menos, treinta y dos tablas, mientras que en el inventario del año 1524 sólo se mencionan veintidós tablas y el díptico atribuido a Sittow. Las otras ocho desaparecieron sin más trazas¹⁵.

Tras la muerte de Margarita de Austria, las tablas fueron heredadas por Carlos V, quien antes del 1539 las regaló a su mujer, la emperatriz Isabel de Portugal. Asimismo, el conjunto de las veintidós tablas volvió a la Península

¹³ Matthias Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, (Kiel: Ludvig Verlag, 2011), pp. 72-75; John Olivier Hand y Greta Koppel, *Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe*, (New Haven, London: Yale University Press, 2018), pp. 48-51.

¹⁴ Jesús María González de Zárate, *Diario de Durero en los Países Bajos (1520-1521)*, (A Coruña: Camiño de Faro, 2007), p. 22.

¹⁵ Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, pp. 14-15.



Fig. 4. Michel Sittow?, *Ascensión de Cristo*, ca. 1496-1502. © The National Gallery, Londres.

Ibérica. En 1600 fueron inventariadas en el Real Alcázar de Madrid por el pintor cortesano Juan Pantoja de la Cruz como pinturas devocionales, propiedades del difunto Felipe II¹⁶. Hasta 1814 no volvieron a aparecer en los inventarios reales, localizadas en el Palacio Real de Madrid, de donde salieron en 1838 para ser expuestas en la Casita del Príncipe del Real Monasterio de San Lorenzo en El Escorial. En 1881 llegaron al Palacio Real en Madrid¹⁷, donde se conservan actualmente¹⁸.

1. Historiografía del *Políptico de Isabel la Católica*

Las indicaciones del inventario de Margarita de Austria fueron las primeras atribuciones respecto a las tablas del conjunto de la reina Isabel. No obstante, solamente dos de ellas fueron vinculadas con Michel Sittow, y las restantes no se adscribieron a ningún artista. En el siglo XIX los inventarios reales describían el conjunto como obra de Alberto Durero, de Altdorfer o de la escuela alemana. La publicación de Crowe y Cavalcaselle precisó el conjunto

¹⁶ Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, p. 16; Silva Maroto, *Juan de Flandes*, p. 181.

¹⁷ Sánchez Cantón, "Retablo de la reina", p. 109.

¹⁸ Quiero agradecer al Prof. Matías Díaz Padrón por el apoyo a esta investigación, y a la conservadora del Palacio Real en Madrid Doña Carmen García Frías Checa por la posibilidad de examinar las obras.

de tablas devocionales como obra de un seguidor de Hans Memling del siglo XVI, que no consiguió la claridad del color por la que destacaba el maestro de Brujas¹⁹. Por su parte, Pedro de Madrazo, después de analizar las tablas, propuso una hipótesis acerca del origen del Maestro Miguel o Miguel Flamenco. Además, le identificó con un pintor cercano al estilo de los primitivos flamencos, y propuso cuatro posibles nombres de maestros activos en Lovaina en el siglo XV llamados Michel²⁰. Por primera vez, el conjunto de las tablas fue definido como "retablo" por Carl Justi, quien comparando las tablas de Madrid con las obras de la catedral de Palencia planteó la posibilidad de que ambos fueron realizados por la misma persona, Juan de Flandes. Su estilo destacaba por el empleo de personajes muy delgados de narices alargadas con expresiones cansadas, melancólicas y de pausada tranquilidad, mucho más acentuadas en comparación con los primitivos flamencos.²¹

Desde entonces, la mayoría de las tablas fueron relacionadas con la producción de Juan de Flandes, omitiendo las intervenciones de Michel Sittow. Hasta la publicación de un amplio artículo sobre el *Retablo de Isabel la Católica* por Francisco Javier Sánchez Cantón donde se indicó la autoría de los dos pintores. Es allí donde las obras madrileñas fueron analizadas de nuevo, junto a las otras del mismo tamaño en colecciones dispersas. El mismo autor corrigió algunas imprecisiones de los temas representados en los paneles –sobre todo la cuestión de confundir en las fuentes históricas dos temas iconográficos: la *Incredulidad de Santo Tomás* y la *Aparición de Cristo a San Pedro*-²². Cabe destacar que Sánchez Cantón fue el primero en agrupar las tablas diferenciando dos manos en su ejecución. Partiendo de las diferencias estilísticas destacó las intervenciones de Juan de Flandes y señaló, por lo menos, que dos tablas fueron realizadas por Michel Sittow, además de suponer que esas no fuesen las únicas que realizara para este conjunto:

"Pero ¿no serían de Maestre Michel además de las dos tablas separadas en Malinas algunas de las otras quince que no adquirió Diego Flores? La mera reproducción, pues no conozco todos los originales, basta para confirmar que ninguna de las veinticuatro puede atribuirse a Sittow; y también para destacar su personalidad muy por encima del autor, o autores, de la parte que del retablo llegó hasta nosotros"²³.

Una opinión contraria fue expresada por Elisa Bermejo en 1962, que rechazó definitivamente las suposiciones de Sánchez Cantón sobre las posibles intervenciones de otras manos diferentes a las de Juan de Flandes

¹⁹ Joseph Archer Crowe y Giovanni Battista Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works*, (London: John Murray, 1857), pp. 316-317.

²⁰ Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, (Barcelona: Daniel Cortezo, 1884), p. 18.

²¹ Carl Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, vol. 1, (Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1908), pp. 316-321.

²² Sánchez Cantón, "Retablo de la reina", p. 109. Sobre la recepción del texto de Sánchez Cantón en el contexto de la obra de Michel Sittow, véase: Oskar J. Rojewski, "The Globetrotter's Identity: Michel Sittow in the International Historiographies", *Ikonotheke*, 31, (2021), pp. 28-29.

²³ Sánchez Cantón, "Retablo de la reina", p.116.

en el *Retablo*, manteniendo sólo como de Sittow las dos pinturas que en el inventario de 1516 de Margarita de Austria ya se adscribían a ese maestro²⁴. Esta idea fue seguida por otros investigadores como Ignace Vandevivere, Chiyo Ishikawa y Pilar Silva Maroto²⁵. La monografía sobre el *Retablo de Isabel la Católica*, publicada en 2004, distinguió tres grupos de tablas dentro del conjunto, y señaló varias etapas creativas de Juan de Flandes, siempre dejando aparte las dos tablas documentadas como obras de Sittow, sin cuestionar su atribución²⁶. La misma teoría se afirmó en la monografía sobre la obra de Juan de Flandes de Silva Maroto de 2006, que además de vincular todo el retablo con el nombre del pintor, destacó la falta de unidad estilística que se puede apreciar comparando las tablas entre ellas. Según la investigadora, esto es consecuencia de la evolución del artista, que realizó el conjunto entre 1496 - su primera mención en la documentación cortesana- y la muerte de la reina Isabel en 1504²⁷.

Cabe también mencionar los estudios de Rafael Domínguez Casas y Matthias Weniger quienes, después de analizar la obra de los pintores cortesanos de Isabel de Castilla, revelaron la documentación sobre un posible tercer autor de las tablas del retablo: Felipe Morras. Ambos investigadores coincidieron, en gran medida, en definir al iluminador picardo, activo también en Marsella, como ese tercer autor de las tablas, que destaca por la aplicación de los hilos dorados en algunos paneles, debido a su formación como miniaturista²⁸. Es importante recordar que precisamente es este cortesano el responsable de la tasación de las tablas para la almoneda de los bienes de la reina católica en 1505.

El actual conocimiento sobre el conjunto de las cuarenta y siete tablas en posesión de la reina castellana fue recuperado y revisado en los estudios de Miguel Ángel Zalama, quien reveló la documentación sobre la venta de la almoneda real en 1505 y, sobre todo, aclaró la cuestión de la adquisición de las treinta y dos tablas por parte de Felipe el Hermoso, y no como explicaban los autores anteriores por el criado Diego Flores²⁹. Además, el investigador, después de analizar el contexto de la obra, en lugar de aplicar el término "retablo" en su descripción, propuso una solución plausible al definir el conjunto como "políptico", que pueda reflejar mejor la hipotética flexibilidad en distribuir las obras en un discurso iconográfico, y que pudiera variar según las necesidades, deseos o reflexiones teológicas de su propietaria.

Las tablas del *Políptico de Isabel la Católica* que se han localizado hasta hoy en día son: las *Bodas de Caná*, *Jesús apaciguando la tempestad*, *Cristo y la Samaritana*, *Multiplicación de los panes y los peces*, *La mujer cananea*, la

²⁴ Elisa Bermejo Martínez, *Juan de Flandes*, (Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962), p. 8.

²⁵ Ignace Vandevivere, *Juan de Flandes*, (Bruges: Gemeentekrediet, 1985); Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, pp. 64-67; Silva Maroto, *Juan de Flandes*, pp. 185-186.

²⁶ Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, pp. 64-67.

²⁷ Silva Maroto, *Juan de Flandes*, pp. 185-186.

²⁸ Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes*, pp. 342-348; Domínguez Casas, *Arte y etiqueta*, pp. 127-128.

²⁹ Miguel Ángel Zalama, "Felipe el Hermoso y las artes", en *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, eds. Miguel Ángel Zalama y Paul Vandenbroeck, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispanica, 2006), p. 49.

*Resurrección de Lázaro, La cena de Emaús, Entrada de Cristo en Jerusalén, Cena en la casa de Simón, las Tentaciones de Cristo, la Santa Cena, la Oración en el huerto, el Prendimiento, Cristo ante Pilatos, Los improperios, La coronación de espinas, Camino del Calvario, la Crucifixión en el suelo, la Bajada al Limbo, Las Marías en el sepulcro, Noli me tangere, la Aparición de Cristo a la Virgen solo, Aparición de Cristo a la Virgen con los Padres del Antiguo Testamento, Pentecostés, Transfiguración, Asunción de la Virgen*³⁰.

2. La tabla de Cristo sobre la piedra fría

En 2014, el Museo del Prado adquirió procedente de una colección privada extremeña una pequeña tabla que representa a Cristo coronado con espinas y sentado aislado sobre una piedra, momentos previos a su crucifixión (Fig. 1). Su tamaño es de 30 x 22,5 centímetros, por tanto, es más grande que las tablas del políptico. El único estudio de la obra fue publicado por Silva Maroto en 2018, quien la adscribió a Juan de Flandes, tras el estudio técnico y la restauración que se realizaron en el museo³¹. El estilo pictórico de la obra está muy próximo a las cuarenta y siete tablas encargadas por la reina Isabel.

La tabla presenta en el centro a Cristo desnudo con las manos atadas y coronado de espinas sentado sobre una piedra. A su alrededor, en el primer plano, está su túnica de tonos grises oscuros y gruesos pliegues acentuados por los fuertes contrastes de luz. Detrás del protagonista aparece el madero de la cruz tumbado en posición horizontal. La loma del paisaje, en ligera diagonal hacia la derecha, divide este primer plano de los árboles del fondo, de tronco fino y rala hojarasca en la que el pintor se deleita en realizar las hojas de manera muy detallada. Esta meticulosidad por el entorno también se aprecia en el musgo que cubre la parte alta de esta loma. Sobre ella, en la parte izquierda y perfiladas en el horizonte, se alzan cuatro cruces. El celaje ocupa dos tercios de la tabla, siguiendo la fórmula habitual de los pintores flamencos distribuyendo los tonos desde los más oscuros a los más claros en el perfil de unión con las montañas del fondo. Éstas, de acentos verdosos azulados, armonizan los espacios y dan unidad al entorno. A pesar de los barridos de la capa pictórica en este fondo, se conservan las sutiles nubes en la parte alta de cielo, ligeramente más empastadas, favoreciendo el sentido de profundidad de este espacio.

Por lo que concierne al personaje de Cristo, su figura está modelada con cierto predominio del dibujo. Se puede ver en el perfil de su cuerpo y bajo los

³⁰ Sánchez Cantón mencionó en su artículo que una tabla de la *Presentación en el templo* fue vendida en Rotterdam en 1927, y que por descripción de la iconografía, su hipotética atribución a Juan de Flandes, y sobre todo por las medidas, se podría identificar con una tabla desaparecida del políptico. Hasta hoy en día, no se ha podido encontrar ninguna traza de esta obra. Sánchez Cantón, "Retablo de la reina", p. 119.

³¹ Pilar Silva Maroto, "On Hispano-Flemish Painting in the Kingdom of Castille", en *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, eds. Alberto Velasco y Francesc Fité, (Leyden: Brill, 2018), pp. 330-339.



Fig. 5. Juan de Flandes y Michel Sittow (aquí atribuido), *Cristo sobre la piedra fría*, ca. 1502.
Fotografía infrarroja © Museo del Prado, Madrid.



Fig. 6. Hans Holbein el Viejo, *Cristo en descanso con la Virgen María*, ca. 1502. © Landesmuseum, Hannover.

tonos marrones y rojizos, imitando la sangre. Asimismo, estas sutiles líneas del dibujo ayudan a crear el volumen y los contrastes en el protagonista. El personaje está sentado sobre la piedra con la espalda recta, su cara está ligeramente girada hacia la izquierda, anulando cualquier contacto visual con el espectador. Tanto el pelo como la barba están definidos por líneas marrones muy finas y desordenadas. El elemento que destaca por su claridad es la corona de espinas, elaborada de manera muy minuciosa. Los ojos, las cejas, la nariz, los labios y la nuez de Adán del personaje están bien definidos por el dibujo. La soga que rodea el cuello de Cristo ata también sus manos, cruzadas en la parte baja del pecho, cubriendo sus partes íntimas. Las piernas del protagonista están distribuidas de manera paralela, adelantada en diagonal la pierna izquierda, lo que refuerza la tridimensionalidad de la figura en el espacio. El naturalismo de los gestos se acentúa en el pie izquierdo con las puntas de los dedos sutilmente levantadas.

El dibujo subyacente que revela la reflectografía (Fig. 5)³², muestra las modificaciones que realizó el autor en la composición, sobre todo en la distribución de los pies del personaje, que en una primera versión del dibujo estaban ubicados más hacia la derecha de la tabla. Otros cambios se aprecian también en el horizonte, que en la versión definitiva es más bajo.

En cuanto a la iconografía de la tabla, ésta fue definida por Silva Maroto como *Cristo sobre la piedra fría*, un tema prácticamente desconocido en la

³² Reflectografía tomada de Pilar Silva Maroto, "On Hispanic-Flemish", p. 366.



Fig. 7. Alberto Durero, *Frontispicio de la Pequeña Pasión*, ca. 1511. © Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

Península Ibérica, pero muy popular en los países germánicos y francófonos, donde tiene su origen³³. El tema fue practicado tanto en la escultura como en la pintura, así como en otros medios de expresión visual. Las primeras imágenes que representaban a *Cristo en el descanso* se identifican alrededor del año 1475, pero su intensiva producción no fue anterior a las primeras décadas del siglo XVI, como afirman los ejemplos de Hans Holbein el Viejo (inv. n.º PAM 797) (Fig. 6), o la portada de la *Pequeña Pasión* de Alberto Durero (19.73.170)³⁴ (Fig. 7).

El tipo iconográfico presenta dos variantes. En una de ellas, Cristo apoya su cabeza sobre la mano esperando la muerte en el Calvario, mientras que, en la segunda, aparece con las manos atadas y rodeado de las *Arma Christi*³⁵. La tabla del Museo del Prado es un ejemplo temprano de la segunda variante iconográfica. Cabe destacar que este tipo no está relacionado directamente con la narración bíblica, su significado es más profundo a nivel teológico, y alude a la transfiguración de la historia del Antiguo Testamento de la miseria

³³ Gert von der Osten, "Job and Christ: The development of a Devotional Image", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1/2, (1953), pp. 153-158; Gert von der Osten, "Christus im Elend, ein niederdeutsches Andachtsbild", *Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 30, (1952), pp. 185-198; Karol Iwanicki, *Figura Chrystusa Frasobliwego*, (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933), pp. 9-11; Ana Diéguez Rodríguez, "Cristo Varón de dolores con San Antonio Abad y San Cornelio presentando a Cornelis van Aken y Aantonis Valke como donantes", en *Lux: Las edades del hombre*, (Burgos, Carrión de los Condes y Sahagún, 2021), pp. 408-409.

³⁴ Angela Hass, "Two Devotional Manuals by Albrecht Durer. The "Small Passion" and the "Engraved Passion". Iconography, Context and Spirituality", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, (2000), pp. 169-230. Entre los primeros modelos de este prototipo iconográfico cabe destacar también detalles al margen en los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Múnich. *Missale quinque tomis constans, qui omnes multis...*, BSB- Clm 15709 y BSB- Clm 15710, fol. 173 y fol. 117, respectivamente.

³⁵ Von der Osten, "Job and Christ", p. 154.

de Job y su comparación con el sufrimiento de Cristo en el camino del Calvario descrito en el Nuevo Testamento³⁶.

El estilo pictórico de la obra, la complejidad del discurso iconográfico y su carácter innovador dentro del ámbito ibérico, pueden sugerir que su autoría esté relacionada con los artistas de origen, o de formación, nórdicos como lo fueron Juan de Flandes o Michel Sittow.

Aunque la obra *Cristo sobre la piedra fría* no se corresponda con las medidas del *Políptico de Isabel la Católica*, comparte con sus tablas muchas características formales y soluciones pictóricas, así como elementos paisajísticos y detalles³⁷. Estas características, a lo largo de la investigación del conjunto de imágenes encargadas por la reina Isabel, fueron definidas como estilo muy próximo a la producción de sus pintores cortesanos. Asimismo, comparando la tabla de *Cristo sobre la piedra fría* con otras obras de Michel Sittow se pueden destacar las semejanzas en la manera de captar el momento representado de manera central y graduar los tonos azules por encima del horizonte, como en la tabla de la *Asunción de la Virgen* de Washington.

Por otra parte, los elementos que rodean a la figura de Cristo, como son la loma y las rocas cubiertas por una pequeña vegetación de tonos marrones, son similares a los que aparecen en las escenas de *La mujer cananea*, las *Marías en el sepulcro* o la *Crucifixión en el suelo* de las tablas del *Políptico* (Fig. 8). En la túnica del primer plano a la izquierda del *Cristo sobre la piedra fría* se han aplicado los tonos grises oscuros de manera semejante a las tablas atribuidas a Juan de Flandes del *Políptico*, como es el caso de la *Entrada de Cristo en Jerusalén*, las *Tentaciones de Cristo*, *Cristo y la Samaritana*, el *Prendimiento* o el *Noli me tangere*. Estas obras, aunque aludan al color de la túnica de Cristo, representan, a nivel de detalles, unos pliegues mucho más limitados y suaves que las escenas mencionadas. Sin embargo, la misma cualidad de plisar el tejido de manera dura y contrastada para aumentar visualmente el volumen, se puede observar en la tabla de la *Transfiguración*, en la parte del manto de San Pedro; así como en otra obra atribuida a Michel Sittow, el *Camino del Calvario*, que no pertenecía al conjunto del *Políptico*, pero de interés para el trabajo conjunto de ambos artistas.

3. El Camino del Calvario, el modelo y sus copias

En la primera exposición monográfica dedicada a Michel Sittow en 2018 celebrada en Washington y Tallin, se presentaron todas aquellas obras atri-

³⁶ Von der Osten, "Job and Christ", pp. 155-156. El significado teológico de la tabla puede estar relacionado también con las Meditaciones sobre la Pasión de Cristo de San Buenaventura.

³⁷ Sobre los paisajes en el *Políptico*, véase: María José Redondo Cantera "Imaginario de lo sagrado en la pintura de Juan de Flandes", *Sarmental. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, 1, (2022), pp. 61-84. (En red: <https://revistas.ubu.es/sarmental/article/view/48/18>, consultada: 29-11-2022)

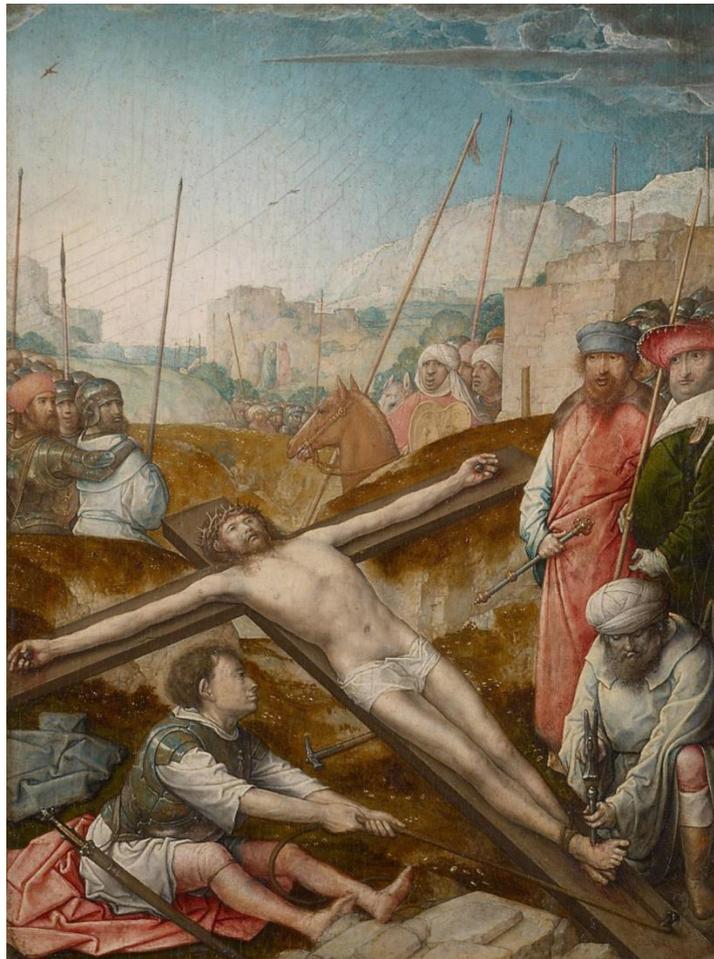


Fig. 8. Juan de Flandes,
Crucifixión en el suelo, ca. 1500.
© Kunsthistorisches Museum, Viena.

buidas al artista o vinculadas con su entorno artístico³⁸. Cabe destacar que, entre las tablas relacionadas con la obra de este pintor se encontraba una con el tema del *Camino del Calvario* del Museo Pushkin en Moscú (Fig. 2), que mide 37,5 x 28,3 cm. La obra fue inventariada como parte de la colección de Pierre Crozat (1665-1740), mencionada en su inventario póstumo de los años 1751-1755³⁹. Es probable que en fechas posteriores formara parte de la colección de la zarina Catalina II (1729-1796), y del conde Valentin Platonovic Zubov (o Zouboff) (1884-1969)⁴⁰. Pasa al Museo Pushkin como donación del marchante y coleccionista, Dimitri Ivanovich Shukin (1855-1932), en el año 1924⁴¹. Aunque los estudios de la primera mitad del siglo XX vinculaban la obra con la mano de Sittow⁴², fue Jasep Trizna quien puso en duda la relación entre la tabla y el pintor báltico, definiéndola como una obra tardía, probablemente realizada en Reval en los últimos años de su vida⁴³. En un ar-

³⁸ Hand y Koppel, *Michel Sittow*, pp. 106-107.

³⁹ Margaret Stuffman, "La collection Crozat, sa composition", *Gazette des Beaux-Arts*, 72, (1968), p. 91. En la entrada del inventario la tabla estaba atribuida a la mano de Durero.

⁴⁰ Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes*, p. 127.

⁴¹ Ficha de la obra en el catálogo digital del Museo Pushkin. (En red: <https://collection.pushkinmuseum.art/entity/OBJECT/78331?index=0&paginator=entity-set&entityType=PERSON&entityId=567&attribute=objects>, consultada: 17-09-2022).

⁴² Paul Johansen, "Meister Michel Sittow. Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 61, (1940), pp. 17-18.

⁴³ Jasep Trizna, *Michel Sittow: peintre revalais de l'école brugeoise (1468-1525/1526)*, (Bruxelles: Centre national de Recherches "Primitifs flamands", 1976), p. 101.



Fig. 9. Seguidor de Michel Sittow y Juan de Flandes, *Camino del Calvario*, siglo XVI. © Musée des Beaux-Arts, Lyon.

título de Edgar P. Richardson en el que analiza las obras de Sittow, identifica la tabla de Moscú como una recogida en el inventario de Carlos V del año 1554, realizado en Yuste. Esta interpretación llevó a concluir que Carlos V poseía cuatro obras de Sittow en los últimos años de su vida, y una de ellas era la tabla en cuestión⁴⁴. Sin embargo, la investigación sobre el Monasterio Jerónimo de Yuste por parte de Carmen García Frías, identifica esas pinturas del emperador no como obras de Michel Sittow, sino que, por su estilo, están en relación con el trabajo de Michel Coxcie⁴⁵. Por tanto, la procedencia primera de la tabla de Moscú es aún desconocida. Asimismo, Matthias Weniger destacó que la composición y la manera de aplicar los colores no reflejan el estilo del pintor de Reval, sino que parecen más un pastiche que de la mano de Sittow⁴⁶. Cabe destacar que la obra de Moscú fue considerada como de mayor calidad, al compararla con otra versión de la misma escena existente en la colección del Museo de Bellas Artes de Lyon (inv. n.º X 800-b) (Fig. 9), o la variante del Museo de Bellas Artes de San Francisco (Fig. 10).

La composición de la obra en cuestión coloca en el centro a Jesús portando

⁴⁴ Edgar P. Richardson, "Portrait of a Man in a Red Hat by Master Michiel", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 38, 4, (1958-1959), p. 80.

⁴⁵ Carmen García-Frías Checa, "La estampa de un emperador en su retiro: Carlos V en Yuste", en *Carlos V en Yuste: Muerte y gloria eterna*, dir. Carmen García-Frías Checa, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008), pp. 23-25. Sobre las obras de Coxcie en España: Ana Diéguez Rodríguez, "Más precisiones sobre las obras de Michael Coxcie en España: *La Lamentación* sobre lienzo de el Escorial y la *Resurrección de Cristo* del Antiguo Convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid)", *Librosdelacorte.es*, 14, (2017), pp. 122-136.

⁴⁶ Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes*, pp. 126-128.



Fig. 10. Seguidor de Michel Sittow y Juan de Flandes, *Camino del Calvario*, siglo XVI. © Fine Arts Museum of San Francisco.

la cruz a cuestas, como en el caso de *Cristo sobre la piedra fría*. El tema se desarrolla en el medio de la composición y ocupa dos tercios de la altura del cuadro. Alrededor del personaje principal se agolpan los verdugos con lanzas y armaduras. El personaje a la derecha del protagonista, en particular, lleva media coraza en cuyos elementos metálicos se aprecian reflejos lumínicos. Hacia la izquierda, delante del personaje central, marchan otros hombres con lanzas. Uno de ellos hace sonar la trompeta adornada con un paño de color dorado. En el extremo derecho cerrando el cortejo, dos hombres a caballo, que no miran hacia la escena, dialogan entre ellos. Sus atuendos sugieren que uno representa a la nobleza, lleva un gorro de piel y cadena de oro en el pecho, mientras que el otro de perfil se cubre con una toga roja y un solideo oscuro, indicando su pertenencia a las estructuras eclesiásticas. Los caballos de ambos están adornados con correas y bocados de oro. El paisaje del fondo está definido por una montaña con rocas cubiertas por vegetación, y cuatro árboles, uno de ellos sin hojas. Los efectos de la luz aplicados en el cielo pasan de los tonos azules y blancos en la parte más próxima al horizonte hacia los tonos más oscuros del límite de la tabla en su parte alta. Las nubes de esta zona están resaltadas por pinceladas blancas. El estado de conservación de la tabla dificulta la precisa descripción de los tonos, ya que en la mayoría de la superficie se puede apreciar el deterioro del barniz que cubre la capa pictórica. Es una obra que ganaría mucho con una cuidada limpieza.

Algunos de los personajes de la escena, como es el protagonista y algunos de las figuras están elaborados a través de un dibujo dinámico que resalta



Fig. 11. Anónimo, *Siete caídas de Cristo y la Misa de San Gregorio*, 1490-1500.
© Albertina, Viena.

sus expresiones. En el caso de la cara de Cristo, se puede ver que se dirige hacia la derecha, captando la mirada de uno de los verdugos. Sus cejas, ojos, nariz y labios están bien definidos por las líneas del dibujo. De la misma manera han sido tratadas sus manos, visibles ligeramente, al sujetar la cruz. Tanto sus piernas como las de los tres verdugos, están representadas con una rodilla levantada, lo que añade dinamismo a la composición e imita el paso de los cuatro hacia la izquierda de la composición. Ambos pies de Cristo asoman bajo la túnica, el pie derecho está apoyado completamente en el suelo, mientras que el izquierdo solamente en la punta de los dedos. Es precisamente este dinámico dibujo y su composición, los que hacían afirmar que la obra habría sido ejecutada por Michel Sittow⁴⁷. Hasta ahora, no se han realizado estudios técnicos de la tabla, por lo que no es posible revisar si la composición fue modificada en las primeras etapas de su creación.

El tipo iconográfico presentado en la tabla forma parte del ciclo de la pasión de Cristo, o del culto del *Vía Crucis*, cuyas variantes tienen origen en las imágenes cristianas producidas a lo largo del siglo XV. Una de las primeras representaciones del ciclo de la pasión que muestra varias escenas narradas

⁴⁷ Inga Björkman-Berglund, "Det stora altarskåpet i Bollnäs — ett verk av Michel Sittow?", *Konsthistorisk tidskrift*, 50, 3, (2008), p. 112; Xenia Egorova, *Niderlandy XV-XVI veka, Flandriya XVII-XVIII veka, Belgiya XIX-XX veka: Sobraniye Zhivopisi*, (Moskva: Pushkin Museum, 1998), pp. 40-41; Hand y Koppel, *Michel Sittow*, pp. 107-108.



Fig. 12. Anónimo flamenco, *Tríptico de la Pasión*, antes del 1504. Antigua colección López Ceballos. Paradero desconocido. © Fotografía procedente del Archivo Moreno.

siguiendo el Nuevo Testamento, y no solo la Crucifixión, son las recopiladas como *Siete Caídas de Cristo* y *la Misa de San Gregorio* en la xilografía conservada en el Albertina de Viena⁴⁸ (Fig. 11). Asimismo, en las últimas décadas del cuatrocientos se produjeron los primeros *Vía Crucis* en los países germánicos, como la de Lübeck - alrededor del 1493-, que según el cronista Heinrich Rehbein (fallecido en 1629) fue creada por iniciativa de un peregrino a Tierra Santa, que midió las distancias de la Vía Dolorosa de Jerusalén reproduciéndolas en su ciudad natal⁴⁹. Otro ejemplo es el *Vía Crucis* de Homberg (Renania-Palatinado), del cual se conservan siete relieves con las escenas de la pasión de Cristo de finales del siglo XV⁵⁰. Resulta oportuno destacar que este culto carecía de una estandarización, ya que cada una de las narraciones visuales incluye diferentes eventos descritos por los Evangelios, pero manteniendo siempre siete episodios.

El culto a la pasión de Cristo y la producción de imágenes que la representaban se expandió de manera muy dinámica y pronto llegó al ámbito peninsular. Algunas de las tablas del *Políptico* ya representaban escenas de

⁴⁸ Alexandre Koenig, "Die noch erhaltenen Kreuzwege der sieben Fußfälle Jesu in Deutschland und Luxemburg", *Ons Hémecht. Organ des Vereins für Luxemburger Geschichte, Literatur und Kunst*, 18, (1912), pp. 349-360.

⁴⁹ Beate Bäumer, *Von Jakobi bis Jerusalem: Deutschlands ältester Kreuzweg in Lübeck*, (Petersberg: Imhof, 2008), pp. 4-7.

⁵⁰ Albrecht Kippenberger "Die Stationsbilder eines ehemaligen Kreuzweges in Homberg (Efze) und ihr Meister" *Hessische Heimat*, 6, (1956), pp. 16-19.



Fig. 13. Joest van Kalkar (atribuido), *Retablo de la Compasión*, o *Retablo de los Siete dolores de la Virgen María*. Catedral de Palencia.

esta narración⁵¹. Además, una composición semejante, aunque incluyendo el tema de la Verónica, formaba parte de un tríptico de la antigua colección López Ceballos en el siglo XX (Fig. 12). Es un tríptico singular, ya que está conformado por la unión de ocho escenas independientes. Didier Martens lo vincula a la colección de Isabel la Católica, a quien pertenecía antes del 1504⁵². La tabla de *Jesús camino del Calvario* ocupa la esquina superior izquierda de la parte central del tríptico. Es un asunto que se repite en la parte superior central del *Retablo de la Compasión* de la Catedral de Palencia (Fig. 13), obra que llegó a la península Ibérica en 1505 y está vinculada, con dudas, con la producción artística de Jan Joest van Kalkar⁵³. Finalmente, un ejemplo más tardío que emula la composición atribuida a Sittow y a Juan de Flandes del museo de Bellas Artes de San Francisco, es una de las tablas que forman parte del *Retablo Mayor* de la Catedral de Palencia de Juan de Flandes, encargada por Juan Rodríguez de Fonseca en 1509 al pintor flamenco⁵⁴ (Fig. 14).

⁵¹ Ishikawa, *Retablo de Isabel la Católica*, pp. 25-27.

⁵² Didier Martens, "Un singular tríptico flamenco en las colecciones de Isabel la Católica", *BSAA arte*, 81, (2015), pp. 29-46.

⁵³ Eloísa Wattenberg García, "El trascoro de la Catedral de Palencia", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 11 (1944), pp. 180-182; Julián Hoyos Alonso, *Arte y preladados en la Catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, (Valladolid, 2019), pp. 344-362.

⁵⁴ Silva Maroto, *Juan de Flandes*, pp. 358-359.



Fig. 14. Juan de Flandes, *Camino del Calvario*. 1510-1518. Retablo Mayor. © Catedral de Palencia.

En lo que concierne a las similitudes entre la tabla del Museo Pushkin y algunas de las tablas del *Políptico*, es oportuno destacar la manera de construir el paisaje del fondo, con las nubes sutilmente marcadas por el pigmento blanco, casi transparente, sobre distintos tonos azules graduados de manera muy suave. Además, otro elemento paisajístico, como son las rocas presentes en la tabla, también encuentra analogías en varias escenas, como *La Transfiguración* o *La mujer cananea*. Mientras que los árboles pintados en el fondo parecen ser de la misma mano que la vegetación en la tabla de la *Entrada de Cristo a Jerusalén* o en el *Camino del Calvario* (Fig. 15). De la misma manera, los detalles de esta composición, como son las armas de los verdugos que pueden ser comparadas con las del ejército presentes en las tablas del *Prendimiento* o de la *Coronación de espinas*.

4. Conclusión

Tanto el *Cristo sobre la piedra fría* como el *Camino del Calvario* presentan ciertas similitudes a nivel formal, sobre todo en la manera de determinar con el dibujo los rasgos físicos de los personajes. La cara del protagonista en ambas tablas está muy marcada por líneas que definen su fisionomía.

Además, la manera de elaborar el paisaje en ambos ejemplos coincide en la tonalidad y la creación de las nubes blancas con unas pinceladas muy sutiles, casi transparentes, que también se pueden apreciar en las tablas del *Políptico de Isabel la Católica*. Efectos similares se pueden observar también en una tabla del *Retablo de San Juan Bautista* de la Cartuja de Miraflores -el *Sermón de San Juan Bautista*, actualmente en el Museo Nacional de Serbia en Belgrado-, cuyo panel central -actualmente en la Colección Abelló-, se ha considerado como una obra en la que pudieron intervenir tanto Michel Sittow como Juan de Flandes⁵⁵.

Aunque, en el caso de ambas tablas estudiadas en este texto no se ha podido detectar su procedencia de la Península Ibérica, es oportuno ver que atestiguan la popularidad del culto de la pasión, difundido en el norte de Europa. La llegada de esta devoción a la Península Ibérica coincidió con estrechas relaciones diplomáticas entre los Reyes Católicos con los Habsburgo⁵⁶. Cabe destacar, que la *Pasión de Cristo* llegó a ser muy importante también para la cultura renacentista peninsular, ya que fue el tema principal de la obra *Retablo de la vida de Cristo* de Juan de Pandilla, publicada en 1529⁵⁷.

Analizar estas dos tablas de los museos del Prado y Pushkin en el contexto del *Políptico de Isabel la Católica* nos lleva a la reflexión que, independientemente de quien sea el autor de las singulares tablas del *Políptico* o de las tablas que protagonizan este estudio, fueron ejecutadas por autores muy próximos en su estilo y manera de trabajar. Respecto a sus conocimientos, se puede destacar el uso de la iconografía de origen norteyuropeo, presente tanto en los países alemanes como en las escuelas flamencas de las últimas décadas del siglo XV.

No cabe duda de que el *Políptico de Isabel la Católica* es una obra compleja que, debido a una falta de documentación y su parcial estado de conservación, no puede ser entendida tal como originariamente habría sido ideada. Asimismo, su detallada autoría resulta imposible de constatar con el actual conocimiento de las fuentes y, por tanto, asumir que fue una obra conjunta de los pintores de la corte isabelina parece más acertado que buscar pinceladas y manos individuales⁵⁸. La comparación de las tablas de *Cristo sobre la piedra fría* y el *Camino del Calvario* con tablas procedentes del enigmático conjunto de la reina Isabel, simplemente permite concluir que

⁵⁵ Matthias Weniger, "Michel Sittow, a la luz del Retablo de los Luna", en *Retórica artística en el tardogótico castellano. La Capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, eds. Olga Pérez Monzón, Matilde Miquel Juan y María Martín Gil, (Madrid: Sílex, 2018), pp. 488-489.

⁵⁶ Dagmar Eichberger, "The Seven Sorrows of the Virgin. Spreading a Cult via Dinastic Networks", en *The Nomadic Object: The Challenge of World for early modern Religious Art*, ed. Christine Göttler y Mia M. Mochizuki, (Leiden: Brill, 2017), pp. 481-512

⁵⁷ Rocío Rodríguez Ferrer, "De la especial cercanía entre poesía y predicación en el Medioevo hispano: el "Retablo de la vida de Cristo", de Juan de Padilla, el Cartujano", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, eds. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, (Salamanca: SEMYR; 2012), pp. 865-873; Ronda Kasl, *The Making of Hispano-Flemish Style: Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castille*, (Turnhout: Brepols, 2014), pp. 12-13

⁵⁸ Oskar J. Rojewski "The debts owed by the Castillian court to an emigrant painter: Michel Sittow's sejours in Castille (1492-1502/1504)" *Oud Holland - Journal for Art of the Low Countries*, 135, 4 (2022), p. 160.

ambas podían haber sido obras ejecutadas por el círculo de los artistas que realizaron el *Políptico de Isabel la Católica* ya que comparten con sus tablas elementos comunes. Asimismo, el *Políptico* no sería la única obra en la que colaboraron Michel Sittow, Juan de Flandes y, quizás, otros, tal como demostraron algunos estudios acerca del *Retablo de San Juan* de la Cartuja de Miraflores⁵⁹, y que algunos autores han atribuido solamente a Juan de Flandes. Recientes estudios de la obra revelaron las posibles intervenciones de Michel Sittow en la composición de este conjunto, definiéndolo como la última obra del artista en la Península Ibérica y datada alrededor del año 1502⁶⁰. Asimismo, si este artista, junto a Juan de Flandes, intervino en las tablas de *Cristo sobre la piedra fría* y el *Camino del Calvario* tendría que haber sido durante sus últimos años de servicio a la reina Isabel, alrededor del año 1502⁶¹.

⁵⁹ Silva Maroto, *Juan de Flandes*, pp. 143-147; Jessica Weiss, "Juan de Flandes and His Financial Success in Castile", *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 11, 1 (2019), p. 3.

⁶⁰ Matthias Weniger, *Michel Sittow, a la luz del Retablo de los Luna*, pp. 488-489.

⁶¹ Este estudio se ha realizado dentro del proyecto del National Science Center-Poland, gracias a los fondos procedentes de la convocatoria Miniatura2 (2018/02/X/HS2/02959), y también gracias al apoyo de la Universidad de Silesia Katowice (programa POB4)

Fuentes Documentales:

Archivo General de Simancas [AGS]

Contaduría Mayor de Cuentas, 1ª época, leg. 192, fol. 20.

Bibliografía:

Bäumer 2008: Beate Bäumer, *Von Jakobi bis Jerusalem: Deutschlands ältester Kreuzweg in Lübeck*, (Petersberg: Imhof, 2008).

Bermejo Martínez 1962: Elisa Bermejo Martínez, *Juan de Flandes*, (Madrid: Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962).

Björkman-Berglund 2008: Inga Björkman-Berglund, "Det stora altarskåpet i Bollnäs - ett verk av Michel Sittow?", *Konsthistorisk tidskrift*, 50, 3, (2008), pp. 105-118.

Checa Cremades 2010: Fernando Checa Cremades dir., *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial*, vol. 3, (Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2010).

Crowe y Cavalcaselle 1884: Joseph Archer Crowe y Giovanni Battista Cavalcaselle, *The Early Flemish Painters: Notices of Their Lives and Works*, (London: John Murray, 1857).

Diéguez Rodríguez 2017: Ana Diéguez Rodríguez, "Más precisiones sobre las obras de Michael Coxcie en España: La Lamentación sobre lienzo de el Escorial y la Resurrección de Cristo del Antiguo Convento de los Agustinos de Medina del Campo (Valladolid)", *Librosdelacorte.es*, 14, (2017), pp. 122-136.

Diéguez Rodríguez 2021: Ana Diéguez Rodríguez, "Cristo Varón de dolores con San Antonio Abad y San Cornelio presentando a Cornelis van Aken y Aantonis Valke como donantes", en *Lux: Las edades del hombre*, (Burgos, Carrión de los Condes y Sahagún, 2021), pp. 408-409.

Domínguez Casas 1993: Rafel Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, (Madrid: Alpuerto, 1993).

Egorova 1998: Xenia Egorova, *Niderlandy XV-XVI veka, Flandriya XVII-XVIII veka, Belgiya XIX-XX veka: Sobraniye Zhivopisi*, (Moskva: Pushkin Museum, 1998).

Eichberger 2017: Dagmar Eichberger, "The Seven Sorrows of the Virgin. Spreading a Cult via Dinastic Networks", en *The Nomadic Object: The Challenge of World for early modern Religious Art*, ed. Christine Göttler y Mia M. Mochizuki, (Leiden: Brill, 2017), pp. 481-512.

- García-Frías Checa 2008: Carmen García-Frías Checa, "La estampa de un emperador en su retiro: Carlos V en Yuste", en *Carlos V en Yuste: Muerte y gloria eterna*, dir. Carmen García-Frías Checa, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008), pp. 13-44.
- González de Zárate 2007: Jesús María González de Zárate, *Diario de Durero en los Países Bajos (1520-1521)*, (A Coruña: Camiño de Faro, 2007).
- Hand y Koppel 2018: John Olivier Hand y Greta Koppel, *Michel Sittow: Estonian Painter at the Courts of Renaissance Europe*, (New Haven, London: Yale University Press, 2018).
- Hass 2000: Angela Hass, "Two Devotional Manuals by Albrecht Durer. The "Small Passion" and the "Engraved Passion". Iconography, Context and Spirituality", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, (2000), pp. 169-230.
- Hoyos Alonso 2019: Julián Hoyos Alonso, *Arte y prelados en la Catedral de Palencia (1500-1520). Entre la tradición y la modernidad*, tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid (Valladolid, 2019).
- Ishikawa 2004: Chiyo Ishikawa, *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow*, (Turnhout: Brepols, 2004).
- Iwanicki 1933: Karol Iwanicki, *Figura Chrystusa Frasobliwego*, (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1933).
- Johansen 1940: Paul Johansen, "Meister Michel Sittow. Hofmaler der Königin Isabella von Kastilien und Bürger von Reval", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 61, (1940), pp. 1-36
- Jurkowlaniec 2001: Grażyna Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, (Warszawa: DiG, 2001).
- Justi 1908: Carl Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, vol. 1, (Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1908).
- Kasl 2014: Ronda Kasl, *The Making of Hispano-Flemish Style: Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castille*, (Turnhout: Brepols, 2014).
- Kippenberger 1956: Albrecht Kippenberger "Die Stationsbilder eines ehemaligen Kreuzweges in Homberg (Efze) und ihr Meister" *Hessische Heimat*, 6, (1956), pp. 16-19.
- Koenig 1912: Alexandre Koenig, "Die noch erhaltenen Kreuzwege der sieben Fußfälle Jesu in Deutschland und Luxemburg", *Ons Hémecht. Organ des Vereins für Luxemburger Geschichte, Literatur und Kunst*, 18, (1912), pp. 349-360.
- Madrazo 1884: Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, (Barcelona: Daniel Cortezo, 1884).
- Martens 2015: Didier Martens, "Un singular tríptico flamenco en las colecciones de Isabel la Católica", *BSAA arte*, 81, (2015), pp. 29-46.

Redondo Cantera 2022: María José Redondo Cantera, "Imaginaris de lo sagrado en la pintura de Juan de Flandes", *Sarmental. Estudios de Historia del Arte y Patrimonio*, 1, (2022), pp. 61-84. (En red: <https://revistas.ubu.es/sarmental/article/view/48/18>, consultada: 29-11-2022)

Richardson 1958-1959: Edgar P. Richardson, "Portrait of a Man in a Red Hat by Master Michiel", *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 38, 4 (1958-1959), pp. 79-83.

Rodríguez Ferrer 2012: Rocío Rodríguez Ferrer, "De la especial cercanía entre poesía y predicación en el Medioevo hispano: el "Retablo de la vida de Cristo", de Juan de Padilla, el Cartujano", en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, eds. Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro, (Salamanca: SEMYR; 2012), pp. 865-873.

Rojewski 2021: Oskar J. Rojewski, "The Globetrotter's Identity: Michel Sittow in the International Historiographies", *Ikonotheke*, 31, (2021), pp. 25-48.

Rojewski 2022: Oskar J. Rojewski "The debts owed by the Castilian court to an emigrant painter: Michel Sittow's sejours in Castille (1492-1502/1504)", *Oud Holland - Journal for Art of the Low Countries*, 135, 4 (2022), p. 157-170.

Sánchez Cantón 1930: Francisco Javier Sánchez Cantón, "El retablo de la Reina Católica", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, (1930), pp. 97-133.

Silva Maroto 2006: Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, (Salamanca: Caja Duero, 2006).

Silva Maroto 2018: Pilar Silva Maroto, "On Hispano-Flemish Painting in the Kingdom of Castille" en *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms*, eds. Alberto Velasco y Francesc Fité, (Leyden: Brill, 2018), pp. 297-341.

Stuffman 1968: Margaret Stuffman, "La collection Crozat, sa composition", *Gazette des Beaux-Arts*, 72, (1968), pp. 13-56.

Trizna 1976: Jasep Trizna, *Michel Sittow: peintre revalais de l'école brugeoise (1468-1525/1526)*, (Bruxelles: Centre national de Recherches "Primitifs flamands", 1976).

Vandevivere 1985: Ignace Vandevivere, *Juan de Flandes*, (Bruges: Gemeentekrediet, 1985).

Von der Osten 1952: Gert Von der Osten, "Christus im Elend, ein niederdeutsches Andachtsbild", *Westfalen: Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, 30, (1952), pp. 185-198.

Von der Osten 1953: Gert Von der Osten, "Job and Christ: The development of a Devotional Image", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16, 1/2, (1953), pp. 153-158.

Wattenberg García 1944: Eloísa Wattenberg García, "El trascoro de la Catedral de Palencia", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 11, (1944), pp. 179-184.

Weiss 2019: Jessica Weiss, "Juan de Flandes and His Financial Success in Castile", *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 11, 1 (2019), pp. 1-38.

Weniger 2011: Matthias Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen*, (Kiel: Ludvig Verlag, 2011).

Weniger 2018: Matthias Weniger, "Michel Sittow, a la luz del Retablo de los Luna", en *Retórica artística en el tardogótico castellano. La Capilla fúnebre de Álvaro de Luna en contexto*, eds. Olga Pérez Monzón, Matilde Miquel Juan y María Martín Gil, (Madrid: Sílex, 2018), pp. 481-500.

Zalama 2006: Miguel Ángel Zalama, "Felipe el Hermoso y las artes" en *Felipe I el Hermoso: la belleza y la locura*, ed. Miguel Ángel Zalama y Paul Vandebroek, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispanica, 2006), pp. 17-50.

Zalama 2008: Miguel Ángel Zalama, "La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica", *BSAA Arte*, 74, (2008), pp. 45-66

Zalama 2019: Miguel Ángel Zalama, "En torno a la valoración de las artes: tapices y pinturas en el tesoro de Isabel la Católica", en *Ellas siempre han estado ahí. Coleccionismo y mujeres* dir. Miguel Ángel Zalama y Patricia Andrés González, (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019), pp. 15-40.

Recibido: 12/10/2022

Aceptado: 11/11/2022

Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, Mariana de la Cueva y el programa pictórico de la iglesia del hospital de la Caridad y Refugio de Granada

Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, Mariana de la Cueva and the Painting Series of the Church of the Hospital of Caridad y Refugio in Granada

Manuel García Luque¹

Universidad de Sevilla

Resumen: Entre 1669 y 1672, la iglesia del hospital de la Caridad y Refugio de Granada fue decorada con un conjunto de diecisiete pinturas debidas a los dos pintores más destacados de la ciudad: Juan de Sevilla (1643-1695) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), y a una dama de la nobleza aficionada a la pintura, Mariana de la Cueva (1623-1688). A pesar de la destrucción de este espacio y a la parcial desaparición del ciclo, el artículo reconstruye la historia de esta notable empresa pictórica, desvelando los asuntos de las pinturas, sus cronologías, el sentido iconográfico de la serie y la identidad de sus respectivos autores.

Palabras clave: pintura granadina; Juan de Sevilla; Pedro Atanasio Bocanegra; Mariana de la Cueva; Hospital de la Caridad y Refugio; mujeres pintoras; Granada.

Abstract: Between 1669 and 1672, the church of the Hospital de la Caridad y Refugio in Granada was decorated with a series of seventeen paintings by the two most distinguished painters of the city: Juan de Sevilla (1643-1695) and Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), and by a noblewoman amateur painter, Mariana de la Cueva (1623-1688). Despite of the destruction of this space and the partial disappearance of the cycle, this article reconstructs the history of this significant pictorial enterprise, addressing the paintings' subjects, dates, and iconographic meaning, trying to identify each painting with its author.

Keywords: Painting from Granada; Juan de Sevilla; Pedro Atanasio Bocanegra; Mariana de la Cueva; Hospital de la Caridad y Refugio; Women painters; Granada.

¹ <http://orcid.org/0000-0001-9795-5679>

1. Introducción



a proliferación de hermandades dedicadas al ejercicio de las diferentes obras de misericordia y, en general, a la práctica cristiana de la caridad, constituyó un fenómeno característico de la religiosidad de la Edad Moderna². Estas asociaciones de laicos desempeñaron una importante labor asistencial en una sociedad tan profundamente desigual como la del Antiguo Régimen, al tiempo que constituyeron un foco de atracción para las élites locales, que encontraron en ellas un medio para la salvación de sus almas y un instrumento de promoción social. En el caso granadino, la fundación de la hermandad de la Caridad se produjo poco después de la conquista castellana. Sus primeras constituciones fueron aprobadas en 1513, aunque esta regla experimentaría sucesivas reformas desde el mismo siglo XVI. Una de las más importantes tuvo lugar en 1639, cuando la confraternidad quedó formalmente asociada a la hermandad madrileña del Refugio, proporcionando a sus hermanos un vínculo con la Corte. Esta agregación motivó un cambio de título en la hermandad granadina, que a partir de entonces pasó a intitularse como de la Caridad y Refugio³.

Calificada por el cronista Francisco Henríquez de Jorquera como la “hermandad de toda la nobleza desta ciudad de Granada”⁴, la pertenencia al estamento nobiliario no era un requisito indispensable para formar parte de ella, aunque en la práctica la mayoría de sus miembros fueron nobles, especialmente a partir del momento en que se estableció un *numerus clausus* de ochenta hermanos. En lo relativo al proceso de admisión, las propias constituciones señalaban que no bastaba con ser “cavallero ni rico, ni abogado de la Chancillería ni con oficio grave en la República”, aunque apostillaban “si bien es justo que todo se mire y se tenga en consideración a estas partes, que, si no son las principales para el instituto de la hermandad, *ayudan* a lo menos a que con mejores respectos y cuidados acudan a sus obligaciones”⁵. En efecto, la elevada posición socioeconómica de los hermanos constituía una garantía de solvencia para la hermandad, pues sus arcas se nutrían de las limosnas libradas por sus miembros, así como de las demandas que se organizaban semanalmente por las calles de la ciudad y por las iglesias durante el Jueves y el Viernes Santo. A ello había que sumar, por

² Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación I+D CIRIMA (PID2020-112808GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y de una ayuda de recualificación del Ministerio de Universidades, financiada con fondos de la Unión Europea-NextGenerationEU. El autor desea expresar su agradecimiento a la hermandad de la Caridad y Refugio de Granada, así como a Leopoldo Ocaña Cabrera y Miguel Luis López-Guadalupe por las facilidades dadas para el estudio de las obras y la documentación.

³ Sobre la historia de la hermandad, véase el documentado trabajo de Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz y Rafael López Moya, *La Hermandad de la Caridad y Refugio: 500 años de hospitalidad*, (Granada: Ayuntamiento de Granada, 2014).

⁴ Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada*, ed. de Antonio Marín Ocete, vol. I, (Granada: Universidad de Granada-Ayuntamiento de Granada, 1987), p. 258.

⁵ *Constituciones de la Hermandad, y Hospital de la Charidad, y Refugio de esta Ciudad de Granada...* (Granada: Imp. de la Santísima Trinidad, 1716), p. 9.

supuesto, los réditos procedentes de una importante masa patrimonial compuesta de patronatos, censos, bienes inmuebles y raíces, cuyo montante a mediados del siglo XVIII superaba al del resto de hermandades granadinas⁶.

La labor benéfica de la cofradía se plasmaba a través de múltiples iniciativas. Según las constituciones, su misión consistía en

“socorrer todo genero de necesidades de pobres vivos, y difuntos, exercitando todas las obras de caridad, y misericordia, vistiendo desnudos, curando enfermos, sacando presos de la cárcel, rescatando cautivos, casando huérfanas, y enterrando muertos assi ajusticiados, como ahogados en los rios, y de otras muertes desastradas, ò naturales, tan desamparados que no tuviesen caudales, ò deudos que los socorriesen para ello”⁷.

Para asistir a los pobres, desde mediados del siglo XVII la hermandad organizaba un acto multitudinario en la víspera del Domingo de Ramos, durante el cual se entregaba a cada mendigo un real y dos libras de pan a cambio de una cédula que acreditaba que se habían confesado y comulgado con los jesuitas. Asimismo, la hermandad dedicó sus esfuerzos al cuidado de los presos de la cárcel, ya fuera proveyendo fondos para su liberación o acudiendo cada viernes y sábado para alimentarlos con pan y pescado o habas. A partir de 1716, parece que esta labor se complementó con una serie de ayudas destinadas a la redención de cautivos⁸.

En todo caso, la mayoría de las actuaciones de la hermandad estuvo encaminada al socorro de las mujeres pobres. Así, se ha podido constatar que durante las primeras décadas del XVII apoyó económicamente al colegio de niñas huérfanas de la Concepción. En la Pascua de Navidad también solía repartir mantehuelos entre las mujeres necesitadas, y cada año reservaba una partida específica para la dotación de doncellas huérfanas y pobres, que fueran honestas y virtuosas, en un intento por salvaguardar el orden moral de la sociedad⁹.

Pero la que sin duda constituyó la principal ocupación de la hermandad del Refugio fue el sostenimiento de un hospital específicamente reservado a mujeres enfermas. Ya durante su breve estancia en el convento dominico de Santa Cruz la Real, contaba con una docena de camas para atender a enfermas de calenturas y con otras tres reservadas para incurables. Para desempeñar esta misión con mayor desahogo, la hermandad se trasladó en 1532 a un edificio situado en la calle de Elvira, en la collación de San Gil, don-

⁶ Inmaculada Arias de Saavedra Alías y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, “¿Hospitales de élite? El Hospital Femenino de la Caridad y Refugio de Granada”, en *La respuesta social a la pobreza en la Península Ibérica durante la Edad Moderna*, coord. María José Pérez Álvarez y María Marta Lobo de Araújo, (León: Universidad de León, 2014), p. 67, nota 39.

⁷ *Constituciones*, p. 1.

⁸ Arias y López-Guadalupe, “¿Hospitales de élite?”, p. 68; López-Guadalupe y López Moya, *La Hermandad*, pp. 70-74, 78-79.

⁹ López-Guadalupe y López Moya, *La Hermandad*, pp. 74-78; Arias y López-Guadalupe, “¿Hospitales de élite?”, pp. 70-72.

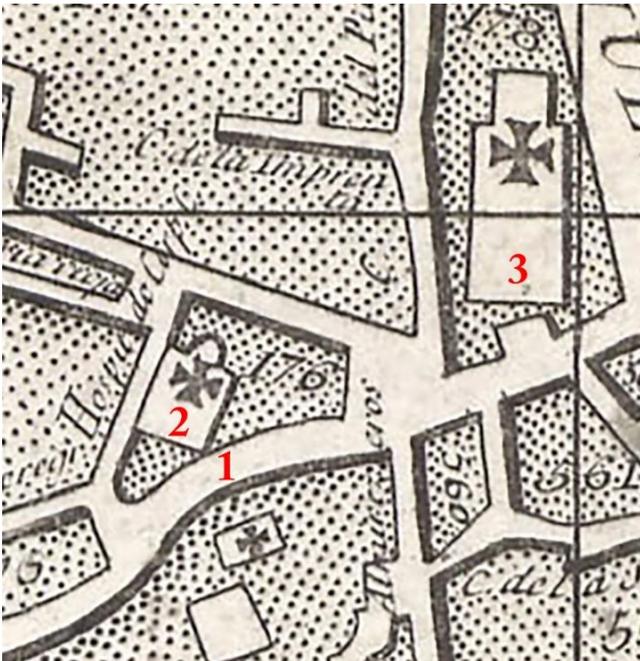


Fig. 1. Francisco Dalmau, Detalle del *Plano topográfico de la ciudad de Granada*, 1796. Foto: Instituto Geográfico Nacional.

1. Iglesia del Hospital de la Caridad y Refugio.
2. Iglesia del Hospital del Corpus Christi.
3. Iglesia parroquial de San Gil.

de creo un nuevo hospital, frente a otro preexistente que administraba la hermandad del Corpus Christi (Fig. 1). En el siglo XVIII, este instituto contaba ya con treinta camas, veinte para enfermas y diez más destinadas a la recuperación de convalecientes, lo que lo convertía en uno de los principales establecimientos asistenciales de la ciudad, junto a los hospitales de San Juan de Dios y la Encarnación y el propio Hospital Real. Por su especificidad y calidad asistencial, el del Refugio fue el "el más importante en lo que se refiere a asistencia femenina y, probablemente, [...] el más demandado"¹⁰. El acceso al mismo estaba abierto a mujeres de toda condición social, aunque por una cuestión de honra quedaban excluidas las que padecían enfermedades venéreas. Allí podían permanecer de forma gratuita todo el tiempo que necesitaren hasta su curación, y si fallecían estando ingresadas podían recibir sepultura en el propio hospital¹¹.

Como buen instituto religioso, el hospital trataba de atender tanto las necesidades corporales como las espirituales de las enfermas, contando para ello con la asistencia del rector, que siempre era un eclesiástico. Al ingresar recibían los sacramentos de la confesión y la comunión, y durante su estancia podían oír misa desde la sala de enfermería, pues allí existía un modesto altar que normalmente se encontraba tapado pero que se descubría los domingos para la misa. Asimismo, el hospital contaba con una iglesia o capilla pública, inaugurada en 1615, que servía como espacio de culto y lugar de encuentro para los hermanos. En ella se celebraban las elecciones a hermano mayor cada 28 de diciembre (día de los Inocentes) y se sorteaban las dotes

¹⁰ Arias y López-Guadalupe, "¿Hospitales de élite?", p. 74.

¹¹ Arias y López-Guadalupe, "¿Hospitales de élite?", p. 73.

para doncellas en el segundo domingo tras la Epifanía, coincidiendo con la función de las bodas de Caná¹².

De la configuración de esta iglesia solo podemos hacernos una vaga idea a través de las descripciones proporcionadas por los inventarios y por algunas fuentes cartográficas como el *Mapa topográfico* de Francisco Dalmau (1796), ya que fue demolida en 1915 junto al resto del hospital, después de que la Comisión de Ornato del Ayuntamiento expropiara parte de la manzana para alinear las calles Elvira y Cetti Merien¹³. Según parece se trataba de una sencilla iglesia de cajón, que Giménez-Serrano describió como "pequeña y mal dispuesta"¹⁴, aunque su planta no debía ser inferior a los doce por seis metros. El ingreso se efectuaba desde los pies del templo, atravesando una portada apilastrada de piedra caliza que, tras la demolición del conjunto, fue reaprovechada para las dependencias parroquiales de Santos Justo y Pastor¹⁵. En el siglo XVII solo contaba con dos altares: el mayor, ubicado en uno de los lados cortos, y un colateral en el lado del Evangelio.

Entre 1669 y 1672, esta humilde construcción fue dotada de un importante conjunto pictórico compuesto por diecisiete lienzos de diversos tamaños e iconografías, que centran el interés de este estudio. De este ambicioso lote solo nos han llegado doce pinturas en desigual estado de conservación. Ya en el siglo XVIII tres de ellas fueron enajenadas y otras cuatro fueron incautadas por las autoridades francesas durante la guerra de la Independencia. Estas últimas llegaron a estar almacenadas en el monasterio de la Cartuja junto al resto de bienes artísticos confiscados, pero al finalizar la guerra fueron restituidas a sus legítimos propietarios¹⁶. Gracias a Manuel Gómez-Moreno González sabemos que a finales del siglo XIX algunos cuadros habían sido retirados de la iglesia y llevados a diferentes estancias del hospital¹⁷.

Tras el derribo del antiguo hospital a comienzos del siglo XX, todas las pinturas fueron trasladadas al nuevo inmueble que el arquitecto Fernando Wilhelmi construyó en el callejón del Pretorio, en las proximidades de la ribera del Genil¹⁸. Ante la imposibilidad de exponer la totalidad del conjunto en la nueva capilla, las obras se repartieron por distintas dependencias del edificio. Más tarde, en los años sesenta, muchas de ellas fueron cedidas en depósito

¹² López-Guadalupe y López-Moya, *La Hermandad*, pp. 81-84.

¹³ Juan Manuel Barrios Rozúa, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada*, (Granada: Universidad de Granada-Junta de Andalucía, 1998), p. 457.

¹⁴ José Giménez-Serrano, *Manual del artista y del Viagero en Granada*, (Granada: J. A. Linares, 1846), p. 311.

¹⁵ López-Guadalupe y López-Moya, *La Hermandad*, p. 65.

¹⁶ "Los quatro quadros o lienzos grandes que estavan en la yglesia, pinturas excelentes, que en el presente gobierno se han llevado al edificio de la extinguida cartuja, para el museo". Al margen: "Volvieron al hospital dichos quadros". Archivo de la Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada (en adelante: AHCRGr), Libro de inventarios, 1812, s/f.

¹⁷ Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, vol. I, (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1998), p. 317. En concreto, señala que el *San Juan de Dios dando limosna a los pobres* de Juan de Sevilla había pasado ya a la sacristía, mientras que la *Encarnación* y la *Cena de Emaús* del mismo autor se encontraban en el oratorio alto.

¹⁸ Barrios Rozúa, *Reforma urbana*, p. 457.

al monasterio de San Jerónimo de Granada, aunque finalmente retornaron al hospital en los años noventa¹⁹.

Pese a estos avatares, el análisis de documentación inédita nos permitirá profundizar en la historia de este singular conjunto pictórico, desvelando los asuntos de los cuadros, sus cronologías, el sentido iconográfico del ciclo y la identidad de sus respectivos autores.

2. Los cuatro cuadros de Juan de Sevilla

El pintor y académico Fernando Marín Chaves (1737-1818) —a quien se ha considerado el primer historiador del arte granadino—, informó de la existencia de algunas pinturas de Juan de Sevilla (1643-1695) en la iglesia del hospital del Refugio²⁰. En concreto, fue en su manuscrito *Artistas en Granada*, redactado en 1795, donde dio como suyas “un quadro del milagro de pan y pezes”, un “San Juan de Dios con sus pobres”, “otro del castillo de Maus [sic], hecho con gran magisterio”, “otro de María Santísima y Señor San Josef con el Niño Dios, hecho todo con mucha gracia” y “otro de la Encarnación”²¹.

A pesar de que el manuscrito quedó inédito, la existencia de estas cinco pinturas fue difundida a través del *Diccionario Histórico* de Ceán Bermúdez (1800) y el *Viaje de España* del conde de Maule (1812)²². Algunos eruditos granadinos del XIX volvieron a señalar que en la iglesia del Refugio existían cuadros de Juan de Sevilla. Giménez Serrano señaló equivocadamente que eran doce, pero con gran perspicacia apreció que “algunos eran buenos y otros muy medianos por ser de sus primeros tiempos”²³.

Las investigaciones previas han tendido a fechar estas pinturas de Sevilla hacia 1676 o incluso ya en 1680, pero la información suministrada por el archivo de la hermandad demuestra que ya estaban concluidas desde tiempo antes²⁴. Por desgracia, los datos que arrojan los documentos son muy escuetos, pues parece que estas obras, como la mayoría de las pinturas realizadas por aquellos años, fueron sufragadas de limosna y a título personal por algunos hermanos. Sin embargo, el libro de proveimientos informa que en 1669

¹⁹ AHCRGr, Carpeta de actas de depósito.

²⁰ Sobre su figura, véase el reciente trabajo de José Policarpo Cruz Cabrera, *Fernando Marín Chaves (1737-1818) y los inicios de la Historia del Arte en Granada*, (Granada: Comares, 2022).

²¹ Xavier de Salas, *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*, (Granada: Universidad de Granada, 1965), p. 181.

²² Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV, (Madrid: Imp. de la viuda de Ibarra, 1800), p. 373; Nicolás de la Cruz y Bahamonde (conde de Maule), *Viaje de España, Francia, é Italia*, t. XII, (Cádiz: Imp. de D. Manuel Bosch, 1812), p. 333.

²³ Giménez-Serrano, *Manual*, p. 311.

²⁴ Emilio Orozco Díaz, “Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco”, *Goya*, 27, (1958), p. 148. Creyó que el cuadro de la *Cena de Emaús* fue pintado cuando el pintor tenía cerca de cincuenta años, es decir, en torno a 1683. Por su parte, Rodríguez Domingo y Gómez Román barajaron las fechas de 1676-1678. José Manuel Rodríguez Domingo y Ana María Gómez Román, “San Juan de Dios dando limosna”, en *Imágenes de San Juan de Dios*, (Granada: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1995), p. 148, nota 9.



Fig. 2. Juan de Sevilla, *Encarnación o La Trinidad enviando al arcángel san Gabriel a la Virgen María*, 1669, firmado: "Sevilla et fecit". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

"el señor don Alonso de Vocanegra, saliendo de hermano maior, deo comenzado un lienzo de san Juan de Dios del tamaño de los otros tres y dado a cuenta 200 reales de una partida de 288 que tocaba a su

[alcance] este año de una aprobación de unas quantas y toda la cantidad la dio para la iglesia”²⁵.

De esta anotación cabe deducir que el encargo de las cuatro pinturas a Juan de Sevilla se produjo en el curso de esta anualidad por iniciativa del hermano mayor Alonso de Bocanegra, aunque en el momento de dejar el cargo aún estaba pendiente de conclusión el cuadro de *San Juan de Dios repartiendo limosna*²⁶. ¿A qué otras tres pinturas se refiere el asiento documental? Todo apunta a que se trataba de la *Encarnación*, la *Cena de la Sagrada Familia* y la *Cena de Emaús*, pues son pinturas que se aproximan en dimensiones al lienzo de san Juan de Dios (280 x 215 cm aprox.). Las cuatro permanecieron algunos años sin enmarcar, ya que hasta 1673 no lograron reunirse los fondos necesarios para costear sus primitivos marcos dorados²⁷.

Pese a que no se han conservado los pagos al pintor, no cabe duda de que al menos tres de las pinturas son obra de Juan de Sevilla, pues ostentan su firma. Las inscripciones contenidas en la *Encarnación* y la *Cena de Emaús* están realizadas con letra humanística y en un incorrecto latín (“Sevilla et fecit”), lo que tal vez se deba a una errónea interpretación del pintor de las firmas contenidas en los grabados²⁸. En cambio, resulta llamativo que en el cuadro de *San Juan de Dios* su firma se reduzca ya al apellido, esta vez escrito con letras capitales latinas.

La primera de las pinturas aparece sistemáticamente citada en los inventarios como una *Encarnación* (Fig. 2), aunque el tema representado corresponde más bien al de la Trinidad dando instrucciones a san Gabriel sobre el anuncio que debía trasladar a la Virgen María. Este raro asunto iconográfico apenas tuvo repercusión en la pintura española, pero había sido tratado por algunos pintores italianos como Pietro Novelli (1603-1647), como demuestra su excelente tela del Museo de Capodimonte (1635-1636)²⁹. Asimismo, pueden mencionarse otras propuestas iconográficas como la que planteó Guercino (1591-1666) en el cuadro de altar de la iglesia de Santa

²⁵ AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 78r. Lamentablemente, este libro parece haberse extraviado, por lo que los fragmentos que ofrecemos corresponden a las transcripciones incluidas en el inventario de obras de arte de la institución.

²⁶ Alonso Santa Cruz Bocanegra era señor de los Ogijares y caballero veinticuatro. Le sucedió en el cargo el caballero calatravo Martín de Carvajal, escribano de cámara de la Real Chancillería. Rosario de Zayas-Fernández de Córdoba Montoro, *La ilustre y venerable Hermandad y Hospital de la Caridad y Refugio de Granada (Constituciones, Hermanos e Hijas de la Caridad)*, (Granada: Hermandad de la Caridad y Refugio, 1994), p. 283.

²⁷ “Por el mes de marzo deste año [1673] se echaron molduras a dos quadros de los de la yglesia a el de san Juan de Dios y a el de la Encarnacion, tubieron de costa acabados y dorados setecientos y veinte reales, los docientos y veinte costeo el rector y los busco con su diligencia. Los quinientos reales pago la casa [...] La del lienzo de san Joseph donde esta el Niño y su Madre a la mesa costo veinte ducados del carpintero y ciento y quarenta reales de dorar que son en todo 360 reales [...] La del lienzo del Castillo de Maus [sic] que es del mesmo tamaño costo lo mesmo”. AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 110.

²⁸ Es conocido que algunos grabadores firmaban sus estampas con la expresión “invenit et fecit” para expresar que tanto la composición como la ejecución eran suyas. El hecho de que Sevilla omitiera el “invenit” sugiere que las composiciones no eran de su invención, algo que está plenamente acreditado en el caso de la *Cena de Emaús*.

²⁹ Guido di Stefano, *Pietro Novelli il Monrealese*, (Palermo: Flaccovio, 1989), p. 218, cat. 43.



Fig. 3. Juan de Sevilla copiando a Rubens, *Cena en Emaús*, 1669, firmado: "Sevilla et fecit". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

Maria Maggiore de Pieve di Cento (1646), donde el arcángel aparece como un mediador entre Dios Padre y la Virgen³⁰.

En la pintura del Refugio, Sevilla dividió la composición en dos planos claramente diferenciados. En el superior representó el coloquio entre la Trinidad y el arcángel Gabriel, quien señala a la Virgen ubicada en el plano

³⁰ Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, (Roma: Ugo Bozzi, 1988), p. 307, cat. 232.

terrenal, arrodillada en su reclinatorio con gesto de asombro. La acompaña un ángel niño que juguetea con el clásico jarrón de azucenas. Pese a las incoherencias de escala, los errores de perspectiva y el viraje de color que ha experimentado el pigmento azul del manto, resulta una obra de indudable interés, que manifiesta la honda huella que el arte de Alonso Cano dejó en un pintor joven como Juan de Sevilla, quien por entonces tenía veintiséis años³¹. Este influjo canesco no solo se advierte en la técnica y en los tipos humanos, sino también en otros pormenores de la escena —como el cortinaje, la alfombra o la balaustrada que se abre al fondo del paisaje— que parecen tomados del lienzo de la *Educación de la Virgen* de Cano, hoy en la colección de la Fundación Banco Santander³².

En cambio, en el lienzo de la *Cena de Emaús* (Fig. 3) Sevilla planteó una copia creativa de la conocida pintura de Rubens conservada en la iglesia de San Eustaquio de París, que gozó de gran popularidad gracias a su reproducción en estampas por los grabadores Willem van Swanenburg, Michel van Lochen y Pieter van Sompel³³. La obra plasma el pasaje narrado en el Evangelio de San Lucas (24, 13-55), donde se relata cómo en el camino a Emaús dos discípulos de Cristo encontraron a un hombre al que invitaron a cenar, descubriendo, en el momento en que este bendijo el pan, que se trataba del mismo Cristo resucitado. Emulando al maestro flamenco, Sevilla creó un nocturno para ambientar la cena y dispuso a los tres protagonistas sentados a la mesa, acompañándolos de una anciana y un sirviente. Además de las lógicas alteraciones de color, en la copia también se advierten ligeras variaciones compositivas e iconográficas, pues mientras que Rubens representó a Cristo partiendo el pan, Sevilla optó por efigiarlo en el momento de la bendición, seguramente para favorecer la legibilidad del tema. La transformación de los tipos físicos también llevó a Orozco a plantear que el pintor se inspiró en modelos concretos tomados del natural, algo que resulta especialmente evidente en el personaje de la izquierda que mira fijamente al espectador. El citado investigador supuso, de forma bastante convincente, que se trataba de un autorretrato del pintor, aunque efigiado veinte años más joven de lo que inicialmente se pensó. Esta nueva cronología también obliga a reconsiderar la datación propuesta para otra pintura del mismo tema, asimismo atribuida a Sevilla y conservada en la clausura del monasterio granadino de San Antón, que Orozco fechó en un momento previo³⁴.

Pese a no estar firmado, el tercero de los lienzos que se concluyeron en 1669 puede atribuirse con certeza a Sevilla. Representa un tema muy original, de tono eminentemente alegórico, que a veces ha sido denominado

³¹ Wethey supuso que Juan de Sevilla fue uno de los jóvenes pintores que auxilió a Cano en la ejecución del ciclo de la vida de la Virgen de la catedral de Granada, aunque es una hipótesis que no cuenta con respaldo documental. Harold Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, (Madrid: Alianza, 1983), p. 124.

³² Wethey, *Alonso Cano*, p. 124.

³³ Esta inspiración rubeniana ya fue apuntada por Orozco Díaz, aunque poniéndola en relación con la pintura del mismo tema existente en la colección del duque de Alba. Orozco Díaz, "Juan de Sevilla", p. 148.

³⁴ Orozco Díaz, "Juan de Sevilla", pp. 149-150.



Fig. 4. Juan de Sevilla, *Cena de la Sagrada Familia*, 1669. Granada, hospital de la Caridad y Refugio.
© Foto: Manuel García Luque.

*El Hogar de Nazaret o La comida de Jesús Niño y El anuncio de la Pasión*³⁵ (Fig. 4). En realidad, la iluminación de la escena invita a pensar que se trata de la representación de otra cena, esta vez protagonizada por la Sagrada Familia, como clara prefiguración de la Última Cena y de la propia Cena de

³⁵ Francisco Javier Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*, (Granada: Universidad de Granada, 1989), pp. 57, 313 y 382. Orozco Díaz, "Juan de Sevilla", p. 150 (pie de foto).

Emaús. Su carácter complementario con el lienzo anteriormente comentado se pone de manifiesto al comprobar que en esta ocasión el Niño Jesús no aparece con el pan, sino bebiendo de un cáliz que le ofrece san José. El tema está inspirado en un aguafuerte del grabador francés Jacques Callot (1592-1635), fechado en 1628, aunque la composición fue resuelta de forma bastante libre³⁶. Así, para establecer un diálogo compositivo con el cuadro de la *Cena de Emaús*, el pintor no dispuso a los personajes en una mesa redonda —como en la estampa—, sino en una cuadrada en torno a la que se distribuyen armónicamente las masas. Sobre el mantel aparecen una serie de frutos y objetos que configuran una verdadera naturaleza muerta en clave eucarística y pasionista, ya que las uvas, el pan y el cáliz constituyen claros símbolos del sacramento de la Eucaristía, mientras que el cuchillo y la espinada rosa que acaricia María son un presagio del martirio que aguarda al Niño Jesús. Éste muestra ya los estigmas de la pasión en sus manos y aparece coronado de espinas, aunque el ángel que se precipita desde el cielo parece presto a cambiarla por una corona de rosas. La escena se completa con un segundo ángel que asoma con una fuente de pan y un pequeño can que hace de contrapeso visual en el extremo contrario. Esta singular creación de Sevilla tendría alguna repercusión en el medio granadino, como demuestra la existencia de una modesta copia en el convento de Santo Tomás de Villanueva de agustinas recoletas³⁷.

Por el número de personajes y la presencia de varias escenas, el cuadro de *San Juan de Dios repartiendo limosna* (Fig. 5) constituye la obra de mayor ambición creativa de las cuatro. En primer término, puede contemplarse al santo portugués en pie entregando unas monedas a uno de los mendigos semidesnudos que se disponen a su alrededor, mientras que en el lado contrario un adolescente tullido aparece sentado sobre un sillar donde el pintor estampó su firma "SEVILLA". Los dos ángeles del plano superior sostienen una cruz, en probable alusión a la visión que el santo tuvo en Gaucín, donde el Niño Jesús le advirtió: "Granada será tu cruz". De forma muy inteligente, el pintor dispuso el segundo término en penumbra para hacer resaltar la escena del fondo, donde con trazos muy abocetados volvió a efigiar al santo, esta vez en el acto de alimentar a un enfermo en el hospital por él fundado en Granada³⁸. La humildad de los protagonistas contrasta con el tono monumental que Sevilla quiso imprimir a la composición, valiéndose de la clásica columna y el cortinaje. Precisamente estos recursos, así como la atmósfera de la escena, pueden ponerse en relación con el lienzo de *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna* que poco tiempo antes había pintado Murillo para la iglesia del convento de los capuchinos de Sevilla. Curiosamente, este vínculo ya fue advertido por Fernando Marín a finales del

³⁶ Orozco Díaz, "Juan de Sevilla", p. 150 (pie de foto).

³⁷ José Manuel Rodríguez Domingo, "El Hogar de Nazareth", en *"Et in terra pax": la Navidad en el arte granadino de la Edad Moderna*, com. Lázaro Gila Medina, (Granada: Diputación de Granada, 2012), pp. 281-282.

³⁸ Rodríguez Domingo y Gómez Román, "San Juan de Dios", pp. 144-147.



Foto 5. Juan de Sevilla, *San Juan de Dios repartiendo limosna*, 1670, firmado: "Sevilla". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios.

XVIII, cuando manifestó que este cuadro "es tan llegado en un todo al estilo del referido Murillo que muchos pintores piensan ser suyo"³⁹. No obstante, está por ver si el pintor granadino llegó a conocer directamente esta pintura,

³⁹ Cruz Cabrera, *Fernando Marín*, p. 201.

pues hasta el momento no ha podido documentarse ninguna estancia suya en la ciudad de Sevilla.

3. Pedro Atanasio Bocanegra y los cuadros para el monumento y el retablo mayor

El encargo de los cuatro cuadros de Juan de Sevilla no constituyó una iniciativa aislada, sino la primera fase de un plan más ambicioso de dotación artística del templo. Así, en 1670 ya se emplearon 750 reales de vellón en renovar el monumento que se montaba en Semana Santa, para el que se hicieron “un sagrario y tres lienzos, el uno de Christo crucificado, y otro de la columna, y otro de la Humildad y se platearon los seis hac[h]eros”⁴⁰. El inventario de 1673, que extractamos en el apéndice documental, aclara que estas pinturas se encargaron al otro gran pintor granadino del momento, Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), quien disputaba con Sevilla la primacía de la pintura local⁴¹.

Un año más tarde, los esfuerzos se centraron en la construcción del retablo mayor. Este se encargó al ensamblador granadino Juan López de Almagro, quien poco tiempo antes había realizado el retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias (hoy en Santa María de la Alhambra)⁴². El mueble tuvo que estar acabado en blanco para el 21 de marzo de 1671, cuando se abonaron al maestro los 1.200 reales que importó su hechura⁴³. La cuestión del dorado fue debatida el 1 de junio en junta de consiliarios, donde se vio un presupuesto presentado por el maestro dorador Sebastián Pérez “en que pide se le de el dorado del retablo”⁴⁴. Sin embargo, el trabajo fue confiado finalmente al pintor Juan Vélez de Ulloa, más conocido por ser el policromador de los bustos de *Adán* y *Eva* de Alonso Cano en la catedral⁴⁵. Las labores de dorado y estofado darían comienzo en torno al 13 de junio y se prolongarían hasta el 6 de julio, cuando se finiquitaron los 1.800 reales en que habían sido ajustadas⁴⁶.

Por fin, en la junta celebrada el 14 de agosto de aquel año, Alonso de Bocanegra, que había retomado el cargo de hermano mayor, manifestó a los presentes

“como a sido Nuestro Señor seruido se acabe el retablo y pintura para que se estrene el dia de la Ascenssion de Nuestra Señora y el costo a estado en tres mill setecientos y treinta y cinco reales, los seiscientos

⁴⁰ AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 78r.

⁴¹ Emilio Orozco Díaz, *Pedro Atanasio Bocanegra*, (Granada: Facultad de Letras, 1937).

⁴² Sobre este artífice: Lázaro Gila Medina y Manuel García Luque, “Sobre el desaparecido tabernáculo de la capilla mayor de la antigua colegiata de San Patricio de Lorca, obra del ensamblador granadino Juan López de Almagro”, *Imafronte*, 21-22, (2009-2010), pp. 113-125.

⁴³ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, año 1671, s/f.

⁴⁴ “Viosse otra quenta dada por Seuastian Perez, dorador, en que pide se le de el dorado del retablo y la hermandad acordo acuerde lo adelante”. AHCRGr, Libro de juntas de consiliarios, 1637-1674, fol. 684v.

⁴⁵ Wethey, *Alonso Cano*, p. 79.

⁴⁶ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, año 1671, s/f.

y sessenta reales de limosna que se a juntado y lo demass de la acienda y rentas de este ospital con que se restan por librar ciento y/^{694r} sesenta y cinco reales⁴⁷.

Para completar la iconografía del retablo se encargaron tres pinturas, cuyos temas, coste y autor conocemos gracias a una esclarecedora anotación incluida en el libro de proveimientos:

“tubieron de costa los tres lienzos que pintó Pedro Atanasio de san Joseph, y san Juan Baptista, y la Coronación de Nuestra Señora quatrocientos y treinta reales y se juntaron la maior parte de limosna y de otras cosas sin sacar de la hacienda que se pudieron aplicar, como la sisa de la carne de tres meses y una fanega de trigo que nos sobró de [tachado] este año⁴⁸.

En total, pues, fueron seis las pinturas encargadas a Pedro Atanasio Bocanegra entre 1670 y 1671. De la descripción suministrada por el inventario de 1673, cabe deducir que el retablo era una estructura arquitectónica muy sencilla, compuesta por un solo cuerpo y ático. En su centro se abría una hornacina donde se exhibía una imagen de vestir de la Virgen con el Niño, *Nuestra Señora de la Caridad*, que contaba con coronas, cetro y media luna de plata. A ambos lados se ubicaban las pinturas de *San Juan Bautista* y *San José*, y sobre ellas se disponían “dos angeles de talla desnudos con dos tarjetas redondas en las manos en la una escrita Caridad y en la otra Refugio”, que se habían dado de limosna. Por último, centraba el cuerpo superior la pintura de la *Coronación de la Virgen*.

La mayor originalidad de este retablo radicaba en el hecho de que durante el tiempo de cuaresma los tres lienzos mencionados eran sustituidos por las tres pinturas del monumento, que debían tener dimensiones similares y son descritas en el inventario como “un Sancto Christo crucificado con quatro Angeles, y a los lados para los dos colaterales un Sancto Christo de la Umildad y otro de la Coluna, todos tres a si mismo de mano de Pedro Atanassio⁴⁹. Aunque el cambio de unos lienzos por otros debía hacerse de forma manual, la idea pudo estar inspirada en el extraordinario retablo que el hermano Francisco Díaz de Ribero (1592-1670) había diseñado para la capilla mayor de la iglesia jesuítica de San Pablo, cuyos lienzos —también debidos a Bocanegra— pueden ser girados y abatidos para descubrir reliquias y esculturas⁵⁰.

La costumbre de cambiar la iconografía del retablo en cuaresma pervivió

⁴⁷ AHCRGr, Libro de juntas de consiliarios, 1637-1674, fol. 694r-v.

⁴⁸ AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 75r (122v).

⁴⁹ Véase apéndice documental en estas páginas.

⁵⁰ Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, “Arquitectura barroca y jesuitismo: Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, (2007), pp. 99-118.



Fig. 6. Pedro Atanasio Bocanegra, *Coronación de la Virgen*, 1671, firmado al dorso: “Pº Athanasio 1671”. Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

en el tiempo, incluso después de que el primitivo retablo pictórico fuera sustituido hacia 1730 por otro retablo de estípites que hoy se conserva en la capilla del nuevo hospital⁵¹. Sería entonces cuando la hermandad vendió el

⁵¹ “Ytem quatro lienços que se pintaron para el retablo nuevo el uno de Jesus con la cruz/ a cuestras, otro de Nuestra Señora con vn angelitto y ambos siruen la semana santta en el monumentto; y otros dos que estan puestos todo el año, el uno de señor san Juan Baptista, y el otro de señor San Joseph”. AHCRGr, Libro de inventarios desde 1679, inventario de 1734, fol. 114v-115r.

viejo altar junto a tres de las seis pinturas de Bocanegra, concretamente las correspondientes a *San José*, *San Juan Bautista* y el *Crucificado*. Los tres lienzos restantes (*Coronación de la Virgen*, *Cristo a la Columna* y *Cristo de la Humildad*) no fueron reaprovechados en el nuevo retablo, sino que se repartieron entre la sala de juntas y el cuarto rectoral⁵². En esta última estancia todavía se encontraban dos pinturas de esta temática en 1803, pero es posible que también fueran enajenadas o se perdieran en el transcurso del siglo XIX⁵³.

En 1892 Manuel Gómez-Moreno ya solo recoge la existencia de “una coronación de la Virgen, con trozos de muy buen color”⁵⁴ (Fig. 6). Pese a que este investigador llegó a localizar la firma de Bocanegra en el respaldo del cuadro⁵⁵, no alcanzó a publicar el dato, lo que propició que la obra fuera omitida en el catálogo razonado que Orozco preparó sobre Bocanegra. La tela, que hasta el presente no ha sido estudiada, constituye un buen ejemplo del estilo dinámico y colorista del pintor, cuya obra de madurez se muestra plenamente imbuida de los modelos y la paleta de Cano, fallecido apenas cuatro años antes. La obra ofrece además un indudable parentesco con un dibujo del racionero conservado en una colección privada de París, pues tanto la composición, de tipo romboidal, como los modelos fusiformes se resolvieron en términos semejantes⁵⁶. Aunque en la pintura no es Cristo sino los ángeles quienes portan la cruz, este es otro recurso de inspiración canesca que Bocanegra pudo copiar de un referente mucho más cercano: la pintura de la *Coronación de la Virgen* que Cano pintó para la serie del convento del Ángel Custodio —situado a pocos metros del hospital del Refugio—, que fue vendida a William Bankes en 1814 y hoy se conserva en la mansión familiar de Kingston Lacy⁵⁷.

También es posible que por medio de estos ángeles Bocanegra tratara de establecer un vínculo visual con la pintura del *Crucificado con ángeles* que sustituía a este lienzo durante la cuaresma. Nada sabemos de la suerte que corrió tras su venta, pero tal vez no sea aventurado identificarla con un lienzo de esta misma temática de colección particular (Fig. 7), cuyas dimensiones (106 x 83,5 cm) son prácticamente coincidentes con las del lienzo de la *Coro-*

⁵² En nota al margen: “De estos seis lienzos se vendieron con el retablo viejo: el del señor san Joseph, el de san Juan Baptista, y el de Christo Cruzificado. Y los otros tres de la Coronacion de Nuestra Señora, Christo amarrado a la Columna y el de la Humildad quedan existentes en la sala de juntas, y quarto rectoral, y asi se nota. Cañaberal (firmado y rubricado)”. AHCRGr, Libro de inventarios desde 1679, inventario de 1724, s/f.

⁵³ “Los dos lienzos, uno de Jesús de la Humildad y otro del Señor Amarrado a la Columna, ambos sin marco que servian en el retablo antiguo de la yglesia, se hallan trasladados al quarto rectoral”. AHCRGr, Libro de inventarios, 1803. La hermandad posee dos pinturas con sendas iconografías, pero ni forman pareja ni su factura permite considerarlas obra de Bocanegra.

⁵⁴ Gómez-Moreno, *Guía*, p. 317.

⁵⁵ En sus apostillas manuscritas a la *Guía*, indicó: “Es de Pedro Atanasio, distinguiéndose la firma en el respaldo del cuadro”. Gómez-Moreno, *Guía*, vol. II, p. 200.

⁵⁶ Benito Navarrete Prieto, “Nuevos dibujos de Alonso Cano y su círculo”, *Archivo Español de Arte*, 296, (2001), pp. 437-438; Zahira Véliz, *Alonso Cano (1601-1667): dibujos. Catálogo razonado*, (Santander: Fundación Botín, 2011), pp. 234-235, cat. 28.

⁵⁷ David García Cueto, “La *Coronación de la Virgen de la Virgen* de Alonso Cano y taller, del convento del Ángel Custodio de Granada a Kingston Lacy”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, (2009), pp. 119-133.



Fig. 7. Pedro Atanasio Bocanegra, *Cristo crucificado con cuatro ángeles*, ca. 1670. Colección particular. Foto: cortesía de Subastas Segre.

nación de la Virgen (102 x 82 cm)⁵⁸. De ser esta la pintura que perteneció al Refugio, estaríamos ante un importante precedente para el gran lienzo que Bocanegra firmaría dos años más tarde con destino a la catedral de Granada. Tanto la composición del Cristo como la disposición del paño de pureza y el tipo de cruz resultan extraordinariamente cercanos, aunque el cuadro catedralicio se enriqueció con un mayor número de ángeles y alguna cita rubeniana⁵⁹. Del mismo modo, la obra puede ponerse en relación con una pintura de gran formato conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada (CE/0192/04), en la que la imagen de Cristo expirante vuelve a aparecer rodeada por cuatro ángeles niños.

Más complejo de determinar resulta el paradero del *San Juan Bautista* y el *San José* que ocupaban las calles laterales del retablo, pero conviene recordar que entre las obras de Bocanegra listadas por Ceán Bermúdez figuran “dos cuadros de San Juan Bautista y de San José, del tamaño del natural”, que a

⁵⁸ Fue subastado en Sevilla, por *Arte, Información y Gestión*, el 20 de noviembre de 2008, lote nº 261. Posteriormente salió en Madrid, en la subasta de Segre del 24 de marzo de 2009, lote nº 58. Agradezco a José Luis Requena Bravo de Laguna la fotografía que ilustra este trabajo.

⁵⁹ Manuel García Luque, “En papel y en metal: iconografías de la Pasión importadas de Europa”, en *Iuxta Crucem: arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada moderna (siglos XVI-XVIII)*, coord. Lázaro Gila Medina, (Granada: Diputación, 2015), p. 139.

finales del siglo XVIII se exhibían en la iglesia del convento de la Merced Calzada de Sevilla, “cerca del coro bajo”⁶⁰.

4. Pintar de limosna: Mariana de la Cueva y la donación de seis pinturas para la iglesia

La dotación iconográfica de la iglesia del hospital del Refugio recibió un notable impulso en 1672, gracias a la entrada en escena de una mujer pintora: Mariana de la Cueva y Barradas (1623-1688). Esta dama de la nobleza ya fue citada por Antonio Palomino en su *Museo pictórico*, incluyéndola entre las mujeres distinguidas que, como la reina María Luisa de Borbón, Sofonisba Anguissola o Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar, practicaron el arte de la pintura⁶¹.

La reciente adquisición para el Museo del Prado de un *San Francisco de Asís en meditación* firmado por esta pintora ha despertado un inusitado interés por su figura⁶². Hoy sabemos que Mariana de la Cueva nació en Guadix en 1623, fruto del matrimonio formado por el regidor Pedro de la Cueva Benavides y Juana María de Barradas, hija del señor de Cortes y Graena. Su infancia estuvo teñida de tragedia, pues su padre murió envenenado en 1635, al parecer a manos de su esposa y una esclava. Tras este funesto episodio, Juana de Barradas se recluyó con sus hijas en el monasterio de Santiago de Guadix, de religiosas clarisas. Después de las averiguaciones efectuadas por los alcaldes del crimen de la Real Chancillería, la madre fue condenada al destierro, lo que le llevó a trasladarse con sus hijas al monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles de Granada, perteneciente a la misma orden. En 1639, a sus dieciséis años, Mariana de la Cueva contrajo matrimonio con Pedro de Ostos y Zayas, caballero de la orden de Calatrava. En 1662 ya se declaraba viuda, lo que probablemente le permitió gozar de mayor libertad para ejercitarse en el arte de la pintura en su casa-palacio de la cuesta de Santa Inés, hoy conocida como el palacio de los Olvidados. Falleció en 1688 y fue enterrada en la parroquia de San Gil, a escasos metros del hospital de la Caridad y Refugio⁶³.

⁶⁰ Ceán Bermúdez, *Diccionario*, t. I, p. 156.

⁶¹ “Doña Mariana de la Cueva, Benavides, y Barradas, muger de don Francisco de Zayas, caballero del hábito de Calatrava, y hermana de otros tres caballeros del hábito, fuè excelente pintora en Granada”. Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo Pictorico y Escala Optica*, t. I, (Madrid: por Lucas Antonio de Bedmar, 1715), p. 162.

⁶² Javier Portús, “San Francisco arrodillado en meditación (según El Greco)”, en *El legado de Carmen Sánchez. La última lección*, ed. Pedro Martínez Plaza, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), pp. 48-53.

⁶³ La partida de defunción fue descubierta por Gómez-Moreno González. Manuel Gómez-Moreno González “Pintura en Granada”, en *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita*, ed. Javier Moya Morales, (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2004), p. 657. La partida de nacimiento ha sido hallada por Hernández Montalbán. Carmen Hernández Montalbán, “La pintora del siglo XVII Mariana de la Cueva y Benavides era accitana”, *DOCUGEN* (blog), 9 de febrero de 2021, (En web: <http://docugen.blogspot.com/2021/02/la-pintora-del-siglo-xvii-mariana-de-la.html>, consultada: 1 de octubre de 2022). La verdadera identidad de su marido y la fecha de su enlace ha sido aportada por Portús. Portús, “San Francisco”, p. 52. Para un completo repaso biográfico, con nuevos documentos de archivo: Ana María Gómez Román, “Una mujer pintora en la España del siglo XVII: Mariana de la Cueva y Benavides”, *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 34, (2021), pp. 99-127.

La relación de Mariana de la Cueva con la hermandad de la Caridad y del Refugio se remonta a 1644, año en que su marido fue admitido como hermano⁶⁴, aunque hay que tener en cuenta que algunos parientes suyos también pertenecieron a la misma⁶⁵. Sin duda, estos vínculos debieron allanar el camino para que en mayo de 1672 la corporación aceptara el regalo de tres lienzos de su mano,

“que son los que estan encima de la puerta principal, el uno del Santo Sepulcro, otro de San Francisco de Assis, y el otro de San Francisco de Paula, todos tres echos de mano de mi señora doña Mariana de la Cueva, viuda de don Pedro de Zayas, Caballero del Orden de Calatraba, nuestro hermano, y los dio de limosna; solo se gastaron con orden del hermano maior 48 reales que costo el bastidor y lienzo imprimado del maior”⁶⁶.

Confiada en que el programa pictórico podría proseguirse por esta vía, el 11 de junio la hermandad entregó 200 reales al rector

“para pagar quatro bastidores que se estan haciendo, ponerles el lienzo y imprimirlos para quatro quadros que se an de hacer para acabar de adornar nuestra yglesia de pintura, y oy ay quien nos pinte el uno de valde y esperanza de que se hagan los demas a poca costas [sic]”⁶⁷.

Finalmente, Mariana de la Cueva no solo pintaría “de balde” un lienzo adicional, sino tres, como aclara el libro de proveimientos:

“A principio de setiembre de dicho año se pusieron otros tres lienzos nuevos en la yglesia, el uno de san Pedro ad vincula, otro de san Geronimo y otro de San Juan Bautista, que todos los dio de limosna la dicha señora Mariana de la Cueva pintados de su mano”⁶⁸.

La posibilidad de colaborar con una institución benéfica y exhibir su obra en un espacio público de la ciudad, en parangón con las creaciones de los dos pintores más notables del momento, tuvo que constituir toda una oportunidad para Mariana de la Cueva, cuya condición femenina y posición social le impedían dedicarse profesionalmente a la pintura, con taller y tienda abierta. Aun así, parece que la pintora esperaba recibir algún tipo de gratificación por su trabajo, como revela el acta de la junta de consiliarios celebrada el 1 de septiembre de 1672:

“En esta junta el señor don Alonso de Bocanegra dijo que la perssona que a dado seis liencos para el adorno de la yglessia reconoce tiene

⁶⁴ De Zayas, *La Ilustre*, p. 277.

⁶⁵ Gómez-Román, “Una mujer pintora”, p. 119, nota 59.

⁶⁶ AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 83v.

⁶⁷ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, fol. 72r.

⁶⁸ AHCRGr, Libro de proveimientos-inventarios, fol. 84r.



Fig. 8. Mariana de la Cueva copiando a José de Ribera, *Entierro de Cristo*, 1672, firmado: "Cueva". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

necessida y supplica a la ermandad se sirba en consideracion de su grandeca socorer con lo que fuere seruido en remuneracion de este seruicio que a echo a la ermandad. Y la ermandad, en vista de dicha propossicion acordo se libren a este sujeto quatrocientos reales que se entreguen a el dicho señor don Juan de M[endo]ca para que los entregue y esto acordaron"⁶⁹.

A pesar de lo expuesto, en la libranza despachada el 3 de septiembre se señaló expresamente que los 400 reales se le entregaban a Mariana de la Cueva sin que hubiera pedido "cosa alguna Su Merced", tal vez para no mancillar su honor⁷⁰. Y en el inventario de 1673 se recurrió a otra fórmula para justificar este pago, señalando que dicha cantidad se le había abonado para pagar los colores⁷¹.

Estas valiosas noticias vienen a confirmar la autoría del tríptico del *Entierro de Cristo* -hoy desmembrado y repartido por distintos pasillos de la residencia-, cuyas pinturas ostentan la firma "Cueva", lo que llevó a Gómez-Moreno a identificarlas, con gran intuición, como obra de Mariana de la Cueva⁷². Pero la documentación exhumada permite además incrementar el exi-

⁶⁹ AHCRGr, Libro de juntas de consiliarios 1637-1674, fol. 736v. En el libro de cuentas 1668-1676, año 1672, n. 23, se anotó: "Mas quatrocientos reales que di a doña Mariana de la Cueva por auer pinttado de limosna seis quadros para el adorno de la yglesia de nuestro hospital".

⁷⁰ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, fol. 72r.

⁷¹ Véase apéndice documental en estas páginas.

⁷² Gómez-Moreno, "Pintura en Granada", p. 657.



Fig. 9. Mariana de la Cueva copiando a José de Ribera, *San Francisco de Paula*, 1672, firmado: "Cueva". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

quo catálogo de esta enigmática pintora con tres nuevas obras.

Pese al indudable interés que ofrece el conjunto, cabe advertir que casi todas las pinturas son copias de otras célebres composiciones. No es casual que el inventario de 1798 ya vinculara la pintura del *Entierro de Cristo* (143 x 218 cm. Fig. 8) con Ribera⁷³, pues en efecto, copia un original del pintor de Játiva que se ha identificado —aunque no de forma unánime— con un *Entierro de Cristo* existente en la colección Caraman, que al parecer está firmado y fechado por el *Spagnoletto* en 1650 y se ha tentado identificar con el que el pintor realizó en dicho año para el príncipe della Scaletta Antonio Ruffo. Sea como fuere, lo cierto es que este modelo alcanzó cierta popularidad en España, donde se han llegado a localizar tres copias más: una en la catedral de Tortosa y otras dos en Tarazona y Madrid⁷⁴.

El *San Francisco de Paula* (143 x 101 cm. Fig. 9) que lo flanqueaba constituye igualmente una copia de un original de Ribera, del que existen va-

⁷³ "Otro quadro apaisado al parecer de Ribera pero buena mano, con tres lienzos que en el del medio se representa a santo Tomás apóstol tocando la llaga del Señor, y a los lados san Francisco de Asis y san Francisco de Paula". AHCRGr, Libro de inventarios, 1798, s/f.

⁷⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, "A propósito de algunos 'Entierros de Cristo' de Ribera", en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona-Museu Nacional d'Art de Catalunya-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999), pp. 99-100. La tela de la colección Caraman fue luego considerada copia de una "presunta obra original no identificada". Nicola Spinosa, *Ribera: la obra completa*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2008), p. 521, cat. D20.



Fig. 10. Mariana de la Cueva copiando a José de Ribera, *Liberación de san Pedro*, 1672. Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

rias versiones consideradas autógrafas, como las del Hermitage, Museo de Capodimonte y el Museo Nacional de Bellas Artes de La Valeta⁷⁵. Si la pintora no tuvo acceso directo a uno de estos originales, tal vez pudo conocer el modelo a través de otras copias intermedias conservadas en la ciudad de Granada, como la que se entronizó en uno de los retablos colaterales de la capilla de la Trinidad en la catedral⁷⁶.

También es copia de Ribera el cuadro de la *Liberación de San Pedro* (168 x 210 cm. Fig. 10), concretamente de la tela que se conserva en El Escorial (179 x 225 cm). Se ha barajado que el original llegara a España a través del duque de Medina de las Torres —quien concluyó su mandato como virrey de Nápoles en 1644— pues su inventario *post mortem* (1669) registra un lienzo de este mismo asunto atribuido al *Spagnoletto*. Tras ingresar en la colección real, sería expuesto en la galería alta de oriente del monasterio de El Escorial, donde en 1681 es descrito por el padre Santos⁷⁷. El más destacado coleccionista de Ribera en Granada, el canónigo de la catedral José Gutiérrez

⁷⁵ Spinosa, *Ribera*, p. 441.

⁷⁶ Benito Navarrete Prieto, "Pintura y pintores en la catedral de Granada", en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, vol. I, (Granada: Cabildo de la Catedral Metropolitana, 2005), p. 370.

⁷⁷ Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002), p. 263, cat. PG3.



Fig. 11. Mariana de la Cueva copiando a José de Ribera, *San Juan Bautista en el desierto*, 1672. Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

de Medinilla, también poseyó un lienzo de *San Pedro ad vincula* atribuido al pintor, que tal vez sea el mismo que adquirió en 1704 en la almoneda del capellán real Alonso de Cereceda. Aunque el rastro de esta pintura se ha perdido por completo, queda por saber si se trataba de una versión del cuadro de El Escorial y si pudo servir de modelo a Mariana de la Cueva. En todo caso, cabe señalar que el cuadro del Refugio no es la única copia de esta composición que se conserva en el entorno granadino, pues existe otra en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de La Zubia⁷⁸.

El *San Juan Bautista* (187 x 167 cm. Fig. 11) es uno de los lienzos de mayor calidad de la serie, pero también uno de los más deteriorados. Se trata igualmente de la copia de una composición de Ribera, concretamente de la tela que se conserva en el monasterio madrileño de la Encarnación, firmada y fechada en 1638⁷⁹. Asimismo, cabe recordar la existencia de una segunda copia en la iglesia de San Cecilio de Granada, lo que avala el éxito y la difusión del modelo en la ciudad⁸⁰.

⁷⁸ Manuel García Luque "Que Italia se ha transferido a España'. Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII", en *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, ed. David García Cueto, (Granada: Universidad de Granada, 2019), pp. 304-305.

⁷⁹ Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, (Milán: Rizzoli, 1978), p. 113, cat. 128b. En esta publicación la obra es citada en el monasterio de San Jerónimo, donde entonces se encontraba en depósito. La ha dado por perdida Rafael Japón. Rafael Japón Franco, "Caravaggio, Ribera y la pintura naturalista italiana en Granada", en *La pintura italiana en Granada*, p. 188.

⁸⁰ Japón Franco, "Caravaggio, Ribera", p. 188.



Fig. 12. Mariana de la Cueva copiando a Alonso Cano (?), *San Jerónimo en el desierto*, 1672. Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

Aunque Ribera fue un indudable modelo a seguir, en el lienzo de *San Jerónimo en el desierto* (149 x 209 cm. Fig. 12) Mariana de la Cueva se valió de un referente granadino, concretamente de una pintura perdida o no identificada de Alonso Cano, seguramente pintada para hacer pareja con otra de la Magdalena penitente. Dos buenas copias de estos originales de Cano se conservan en el Museo de la catedral de Granada y otras dos han sido localizadas en colección particular⁸¹. La sensualidad del desnudo y la marcada diagonal que describe la figura del santo también pueden ponerse en relación con una serie de barrocos que de este tema modelaran los hermanos García en la primera mitad del siglo XVII y que, no por casualidad, han sido sistemáticamente atribuidos a Cano⁸².

Por lo que respecta al *San Francisco de Asís en meditación* (143 x 98 cm. Fig. 13), en principio no habría que descartar su condición de copia, aunque hasta el momento no ha sido posible localizar su potencial fuente inspiradora. Es una obra que, desde luego, muestra ciertas concomitancias expresivas con los modelos zurbaranescos y con la obra de El Greco, cuyo *San Francisco de Asís* fue copiado por Mariana en el lienzo del Prado.

⁸¹ No compartimos la atribución a Cano que se ha dado para estas últimas en *Inéditos del Barroco granadino. Pintura y escultura de colecciones particulares*, ed. José Javier Gómez González, (Granada: Fundación CajaGranada-Fundación Cajazol, 2021), pp. 44-47, cat. 6-7.

⁸² José Luis Romero Torres, "Los hermanos García: Sculptors, Painters and Brothers in Sixteenth-Century Granada. An examination of their work and the shift towards naturalism in Andalusian Baroque Sculpture", en *The Mystery of Faith. An eye on Spanish Sculpture 1550-1750*, (Londres: The Matthiesen Gallery-Coll&Cortés, 2009), p. 83.



Fig. 13. Mariana de la Cueva, *San Francisco de Asís en meditación*, 1672. Firmado: "Cueva". Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

5. La multiplicación de los panes y los peces: una pintura de Pedro Atanasio Bocanegra, no de Juan de Sevilla

Ya hemos visto cómo la hermandad compró bastidores y lienzos para la realización de cuatro cuadros en junio de 1672, aunque Mariana de la Cueva solo llegó a pintar tres de ellos. Todo apunta a que el cuarto bastidor se destinó al lienzo de *La multiplicación de los panes y los peces* (295 x 334 cm. Fig. 14). Esta monumental pintura fue considerada de las mejores obras de Juan de Sevilla por Fernando Marín, a quien siguieron Ceán, el conde de Maule y numerosos autores hasta nuestros días⁸³, pero los documentos desvelan que en realidad fue pintada por Pedro Atanasio Bocanegra por encargo del hermano mayor, Antonio de Teruel, "para acabar de cumplir la yglesia". Era intención de este personaje que la obra se costeara mediante limosnas, por lo que él mismo entregó un donativo de 400 reales para iniciar la cuestación. Sin embargo, su iniciativa tuvo muy escaso éxito y la mayor parte de su coste tuvo que ser sufragado con fondos de la hermandad⁸⁴.

⁸³ Véanse las notas 21 y 22. También *Centenario de Alonso Cano en Granada: catálogo de la exposición*, com. Emilio Orozco Díaz, (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1970), pp. 94-95, cat. 131.

⁸⁴ AHCRGr, Libro de juntas y limosnas, s/f. Las aportaciones restantes se redujeron a 55 reales dados por Ana de la Cruz, vecina de Iznalloz, al ducado entregado por el rector del hospital y a otro ducado que dio don Juan Díaz de Rojas.



Fig. 14. Pedro Atanasio Bocanegra, *Multiplicación de los panes y los peces*, 1672. Granada, hospital de la Caridad y Refugio. © Foto: Manuel García Luque.

Bocanegra ya se encontraba trabajando en este lienzo en septiembre de 1672 y lo ultimó antes del 11 de diciembre, cuando se despacharon al rector del hospital 1.500 reales de vellón para que terminara de pagar "el lienço, pinttura, marco y dorado del quadro de Pan y peçes que pintto Pedro Attanasio"⁸⁵. El Libro de juntas y limosnas aclara que el coste total ascendió a 200 ducados (2.200 reales), que se gastaron del siguiente modo: 1.400 reales en la pintura, 500 en el marco y los 300 restantes en "regalos y ultramar, portes y clavos y el lienzo imprimado que se le dio [a Bocanegra] para pintarlo". El ultramar costó exactamente 8 ducados, que se obtuvieron de la sisa de la carne de tres meses⁸⁶.

No deja de resultar sorprendente que esta pintura haya sido confundida con las obras de Juan de Sevilla, pues su intenso claroscuro y el propio manejo del color remiten con claridad a otras obras seguras de Bocanegra. Aunque el estudio de la tela se ve comprometido por su precario estado de conservación, resulta fácil advertir que se trata de una obra de gran empeño creativo. Aquí, Bocanegra volvió a demostrar su talento como pintor de

⁸⁵ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, s/f., año 1672, n. 28 y fol. 74r. En esta fuente se señala que el coste total ascendió a 2.100 reales.

⁸⁶ AHCRGr, Libro de juntas y limosnas, s/f.

historia, al ser capaz de construir una convincente escena narrativa en un paraje natural, donde interaccionan nada menos que dieciséis personajes en primer plano y una multitud al fondo. El momento elegido es el instante previo al desarrollo del milagro, cuando uno de los apóstoles presenta un niño con una cesta de pan a Cristo. Su figura, resuelta en términos típicamente canescos, se humaniza con su gesto de protección hacia los otros niños que se sitúan junto a él. Al igual que ya había hecho Juan de Sevilla en el cuadro de la *Cena de Emaús*, es posible que Bocanegra se autorretratara en una de las figuras que aparecen semiocultas tras el árbol, concretamente en el personaje que encara al espectador, entre Cristo y san Pedro.

Esta obra debió de colmar las expectativas de los comitentes y tal vez favoreció que años más tarde su hijo Antonio Atanasio Bocanegra recibiera el encargo de pintar un lienzo de la *Inmaculada Concepción*, firmado en 1690, que todavía se conserva entre el acervo pictórico de la institución⁸⁷.

Según Ceán, Pedro Atanasio pintó otra *Multiplificación de los panes y los peces* para una serie —perdida o no identificada— que a finales del XVIII se exhibía en la sacristía de la catedral de Cuenca y que, al parecer, había sido regalada por el pintor al obispo conquense Alonso Antonio de San Martín, hijo ilegítimo de Felipe IV y conocido cliente de otros artistas granadinos como Alonso Cano y Pedro de Mena⁸⁸.

6. Algunas consideraciones finales sobre el ciclo y su sentido iconográfico

Aunque las últimas pinturas se terminaron a finales de 1672, no fue hasta el siguiente año cuando la hermandad pudo encargar las enmarcaciones doradas de todos los cuadros, que costaron más de 2.500 reales⁸⁹. Por el inventario de 1679 sabemos cómo quedó originalmente dispuesto el conjunto. En el lado del Evangelio se colgaron la *Multiplificación de los panes y los peces* de Bocanegra, el *San Juan de Dios repartiendo limosna* y la *Cena de la Sagrada familia* de Juan de Sevilla; mientras que en el lado de la Epístola se ubicaron la *Encarnación* y la *Cena de Emaús* de Juan de Sevilla, junto a la *Liberación de San Pedro*, *San Juan Bautista* y *San Jerónimo* de Mariana de la Cueva. Por último, a los pies de la iglesia, sobre la puerta de ingreso, se colocó el tríptico formado por el *Entierro de Cristo*, *San Francisco de Asís* y *San Francisco de Paula* de Mariana de la Cueva⁹⁰.

Valorado en su conjunto, el ciclo resulta de una factura muy desigual y su programa iconográfico no parece responder a un plan perfectamente trazado desde el inicio, como sí ocurrió con la célebre serie que paralelamente pintaba

⁸⁷ Gómez-Moreno, *Guía*, p. 317; Orozco Díaz, *Pedro Atanasio*, p. 36.

⁸⁸ Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico*, pp. 62-63.

⁸⁹ AHCRGr, Libro de cuentas 1668-1676, año 1673, s/f., partidas de data n.º 32, 34 y 36.

⁹⁰ AHCRGr, Libro de inventarios desde 1679, s/f.

Murillo para la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla⁹¹. Sin embargo, ambos conjuntos comparten el interés por representar las siete obras de misericordia mediante asuntos iconográficos aparentemente distintos. Así, la acción de dar de comer al hambriento quedaría ejemplificada a través del lienzo de la *Multiplicación de los panes y los peces*; mientras que la de dar de beber al sediento podría estar representada a través de la *Cena de la Sagrada Familia*, donde el cáliz alcanza un notable protagonismo. Por su parte, la *Cena de Emaús* debe aludir a la tercera obra de misericordia, dar posada al peregrino, en tanto que el *San Juan de dios repartiendo limosna*, cuya acción se divide en dos ámbitos, podría sintetizar la cuarta y la quinta: vestir al desnudo y visitar a los enfermos. Finalmente, la *Liberación de san Pedro* y el *Entierro de Cristo*, simbolizarían, respectivamente, las dos últimas obras: visitar a los presos y enterrar a los difuntos.

Otros temas pudieron venir determinados por la propia historia de la hermandad o por otras acciones caritativas que también se llevaban a cabo. Así, el cuadro de *La liberación de san Pedro* podría conmemorar la agregación del Refugio con la cofradía de sacerdotes de San Pedro *ad vincula* de Granada, que en 1525 le transfirió algunos censos perpetuos y otras rentas para que se ocupara de socorrer a presos pobres⁹². Asimismo, la inclusión de san Francisco de Asís y san Francisco de Paula —dos destacados paladines de la caridad— resultaba lógica, aunque no tanto la de san Juan Bautista y san Jerónimo. La presencia de estos últimos ha sido justificada por su condición de representantes del Antiguo y el Nuevo Testamento y “como expresión de otras dos misiones irrenunciables de la Iglesia: la predicación y la mortificación”⁹³. A ello cabría añadir que el Bautista fue un santo fallecido en cautiverio y que su festividad resultaba especialmente señalada en el calendario litúrgico de la hermandad, pues en tal día se organizaba una comida para presos.

Por otra parte, la presencia de pinturas con historias de la vida de la Virgen como la *Encarnación* y la *Coronación*, así como el mismo *San José*, podría responder al hecho de que el templo se encontraba presidido por una imagen mariana, Nuestra Señora de la Caridad. El tema de la Encarnación se encontraba además muy enraizado en el devocionario local, pues los principales templos de la archidiócesis granadina habían sido erigidos en honor de esta advocación. Pero es posible que en este contexto específico el asunto encerrara un significado más profundo, como velada alusión a la labor desempeñada por la hermandad en la dotación de doncellas honestas y virtuosas.

La participación de diferentes pintores en esta empresa y el propio curso de los acontecimientos también merecen una última reflexión. Recientemente se ha propuesto que Bocanegra y Sevilla pudieron trabajar en equipo durante

⁹¹ Sobre el sentido iconográfico de este excepcional conjunto: Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, (Madrid: Alianza, 1980), pp. 179-207.

⁹² Arias y López-Guadalupe, “¿Hospitales de élite?”, p. 65.

⁹³ López-Guadalupe y López Moya, *La hermandad*, p. 92.

los años inmediatamente posteriores a la muerte de Cano, aunque lo ocurrido en este caso no permite adivinar que existiera una verdadera colaboración⁹⁴. El hecho de que de Sevilla fuera sustituido por Bocanegra a partir de 1670 sugiere que su trabajo no resultó del total agrado de los comitentes, circunstancia que pudo alimentar la creciente rivalidad entre ambos pintores, quienes se enfrentarían abiertamente en 1675 por obtener el control del antiguo taller que Cano había utilizado en la torre de la catedral de Granada⁹⁵.

En cambio, el caso de Mariana de la Cueva obedece a un perfil artístico radicalmente opuesto: el del pintor diletante o aficionado, cuya labor se desarrolló fundamentalmente a través de la copia. Ello constituye una evidencia de los limitados cauces en los que debió de transcurrir su formación, pues, a diferencia de otras mujeres pintoras, Mariana no había nacido en el seno de una familia de artistas, y, por lo tanto, no pudo recibir una instrucción al uso en el ámbito de los talleres de pintura⁹⁶. Pero en contrapartida, su destacada posición social pudo brindarle un acceso privilegiado a las colecciones artísticas de la nobleza granadina —y quien sabe si también de la cortesana—, en las que a buen seguro pudo admirar —y tal vez copiar— algunas obras significativas de los grandes maestros de la pintura.

⁹⁴ Eduardo Lamas Delgado, "Los pintores Juan de Sevilla (1643-1695) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), hacedores de santos especializados en la Granada barroca", en *Hacedores de Santos: la fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*, coord. Cécile Vincent-Cassy y Pierre Civil, (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019), pp. 139-154.

⁹⁵ Esta disputa ha sido tratada por Orozco Díaz y Calvo Castellón. Emilio Orozco Díaz, "Juan de Sevilla en la catedral de Granada: (capítulo de un libro inédito sin terminar)", *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, (1988), pp. 5-26; Antonio Juan Calvo Castellón, "La pugna por la sucesión de Alonso Cano. Bocanegra y Sevilla en la catedral de Granada, historia y circunstancias de una rivalidad", en *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, coord. José Policarpo Cruz Cabrera, (Granada: Universidad de Granada, 2014), pp. 337-360.

⁹⁶ Aunque la cuestión de su formación constituye una incógnita difícil de despejar, cabe preguntarse si durante sus estancias en los monasterios de clarisas de Guadix y Granada llegó a coincidir con alguna religiosa pintora que pudiera haberla iniciado en el arte de la pintura.

Anexo documental:

Archivo del Hospital de la Caridad y Refugio, Granada (AHCRGr)

AHCRGr, Leg. 17, doc. 10, Libro de inventarios 1664-1678, fol. 115r-126r.

Inventario de bienes del Hospital de la Caridad y Refugio siendo hermano mayor el señor don Gerónimo de Ahumada, Granada, 15 de junio, 1673.

Ynbenttario de los bienes del Hospital de la Caridad y Refugio que se comienza oi jueves quinze de xunio de este año de mill y seiscientos y settenta y ttres, siendo hermano mayor y asistiendo a el personalmente el señor don Geronimo de Haumada y Salaçar, cavallero del horden de señor Santiago.

Bienes de la yglessia

[...]

- En el nicho principal del altar esta la imaxen de Nuesttra Señora de la Caridad con su Niño en los braços.
- [al margen: para los 3 lienzos se junto limosna] En el nicho del lado derecho en ascaño esta un lienço de Señor San Joseph y en el izquierdo otro de Señor San Joan Baptista. Y en el alto otro de la Coronacion de Nuesttra Señora, todos ttres de mano de Pedro Atanasio.
- [al margen: los dos angeles de limosna] Y ençima de los dos colaterales referidos ay dos angeles de talla desnudos con dos tarjetas redondas en las manos en la una escrita Caridad y en la otra Refugio.
- Ytten para el tiempo de quaresma ai para los tres nichos referidos de pintura un Sancto Christo crucificado con quattro Angeles, a los lados para los dos colaterales un Sancto Christo de la Umildad y otro de la Coluna, todos tres a si mismo de mano de Pedro Atanassio.
- [al margen: falta] Mas ai un Niño de talla que nos dieron de limosna de tercia de alto.

[...]

Fol. 120v

- Ytten ai en la iglessia onze quadros grandes de pintura que la cojen toda, los ocho estan oi fixos en la pared con sus marcos y andando el tiempo estaran los tres tan bien por esso no se declara de que son. [al margen: de los onze lienzos el de Pan y peces se costeo de la hacienda y los marcos de todos menos 400 reales que dio el señor don Antonio Teruel. Los 10 lienzos restantes se juntaron de limosna los 4 maiores, y los 6 (sobre línea: restantes los pinto y dio mi señora doña Mariana de la Cueba y la hermandad) le libro 400 reales para colores].

Fuentes Documentales:

Archivo del Hospital de la Caridad y Refugio, Granada (AHCRGr)

Carpeta de actas de depósito

Libro de cuentas 1668-1676

Libro de inventarios 1664-1678

Libro de inventarios desde 1679

Libro de juntas de consiliarios 1637-1674

Libro de juntas y limosnas

Libro de proveimientos-inventarios

Bibliografía:

Arias de Saavedra Alías y López-Guadalupe Muñoz 2014: Inmaculada Arias de Saavedra Alías y Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, "¿Hospitales de élite? El Hospital Femenino de la Caridad y Refugio de Granada", en *La respuesta social a la pobreza en la Península Ibérica durante la Edad Moderna*, coord. María José Pérez Álvarez y María Marta Lobo de Araújo, (León: Universidad de León, 2014), pp. 55-88.

Barrios Rozúa: Juan Manuel Barrios Rozúa, *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada*, (Granada: Universidad de Granada-Junta de Andalucía, 1998).

Bassegoda i Hugas 2002: Bonaventura Bassegoda i Hugas, *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2002).

Brown 1980: Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, (Madrid: Alianza, 1980).

Calvo Castellón 2014: Antonio Juan Calvo Castellón, "La pugna por la sucesión de Alonso Cano. Bocanegra y Sevilla en la catedral de Granada, historia y circunstancias de una rivalidad", en *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, coord. José Policarpo Cruz Cabrera, (Granada: Universidad de Granada, 2014), pp. 337-360.

Ceán Bermúdez 1800: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 tomos, (Madrid: Imp. de la viuda de Ibarra, 1800).

Cruz Cabrera 2022: José Policarpo Cruz Cabrera, *Fernando Marín Chaves (1737-1818) y los inicios de la Historia del Arte en Granada*, (Granada: Comares, 2022).

Constituciones 1716: *Constituciones de la Hermandad, y Hospital de la Charidad, y Refugio de esta Ciudad de Granada...* (Granada: Imp. de la Santísima Trinidad, 1716).

Cruz y Bahamonde 1812: Nicolás de la Cruz y Bahamonde (conde de Maule), *Viage de España, Francia, é Italia*, t. XII, (Cádiz: Imp. de D. Manuel Bosch, 1812).

Di Stefano 1989: Guido di Stefano, *Pietro Novelli il Monrealese*, (Palermo: Flaccovio, 1989).

García Cueto 2009: David García Cueto, "La Coronación de la Virgen de Alonso Cano y taller, del convento del Ángel Custodio de Granada a Kingston Lacy", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, (2009), pp. 119-133.

García Luque 2015: Manuel García Luque, "En papel y en metal: iconografías de la Pasión importadas de Europa", en *Iuxta Crucem: arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada moderna (siglos XVI-XVIII)*, coord. Lázaro Gila Medina, (Granada: Diputación, 2015), pp. 119-153.

García Luque 2019: Manuel García Luque "Que Italia se ha transferido a España'. Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII", en *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, ed. David García Cueto, (Granada: Universidad de Granada, 2019), pp. 287-328.

Gila Medina y García Luque 2009-2010: Lázaro Gila Medina y Manuel García Luque, "Sobre el desaparecido tabernáculo de la capilla mayor de la antigua colegiata de San Patricio de Lorca, obra del ensamblador granadino Juan López de Almagro", *Imafronte*, 21-22, (2009-2010), pp. 113-125.

Giménez-Serrano 1846: José Giménez-Serrano, *Manual del artista y del Viagero en Granada*, (Granada: J. A. Linares, 1846).

Gómez Román 2021: Ana María Gómez Román, "Una mujer pintora en la España del siglo XVII: Mariana de la Cueva y Benavides", *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 34, (2021), pp. 99-127.

Gómez-Moreno González 1998: Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1998).

Gómez-Moreno González 2004: Manuel Gómez-Moreno González, "Pintura en Granada", en *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita*, ed. Javier Moya Morales, (Granada: Fundación Rodríguez-Acosta, 2004).

Granada 1970: *Centenario de Alonso Cano en Granada: catálogo de la exposición*, com. Emilio Orozco Díaz, (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1970).

Henríquez de Jorquera 1987: Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada*, ed. de Antonio Marín Ocete, 2 volúmenes, (Granada: Universidad de Granada-Ayuntamiento de Granada, 1987).

Hernández Montalbán 2021: Carmen Hernández Montalbán, "La pintora del siglo XVII Mariana de la Cueva y Benavides era accitana", *DOCUGEN* (blog), 9 de febrero de 2021, (En web: <http://docugen.blogspot.com/2021/02/la-pintora-del-siglo-xvii-mariana-de-la.html>, consultada: 1 de octubre de 2022).

Inéditos 2021: *Inéditos del Barroco granadino. Pintura y escultura de colecciones particulares*, ed. José Javier Gómez González, (Granada: Fundación CajaGranada-Fundación Cajasol, 2021).

Japón Franco 2019: Rafael Japón Franco, "Caravaggio, Ribera y la pintura naturalista italiana en Granada", en *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, ed. David García Cueto, (Granada: Universidad de Granada, 2019), pp. 169-212.

Lamas Delgado 2019: Eduardo Lamas Delgado, "Los pintores Juan de Sevilla (1643-1695) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), hacedores de santos especializados en la Granada barroca", en *Hacedores de Santos: la fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*, coord. Cécile Vincent-Cassy y Pierre Civil, (Madrid: Ediciones Doce Calles, 2019), pp. 139-154.

López-Guadalupe Muñoz 2007: Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, "Arquitectura barroca y jesuitismo: Díaz del Ribero y el retablo mayor de la antigua iglesia de San Pablo de Granada", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38, (2007), pp. 99-118.

López-Guadalupe Muñoz y López Moya 2014: Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz y Rafael López Moya, *La Hermandad de la Caridad y Refugio: 500 años de hospitalidad*, (Granada: Ayuntamiento de Granada, 2014).

Martínez Medina 1989: Francisco Javier Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*, (Granada: Universidad de Granada, 1989).

Navarrete Prieto 2001: Benito Navarrete Prieto, "Nuevos dibujos de Alonso Cano y su círculo", *Archivo Español de Arte*, 296, (2001), pp. 434-438.

Navarrete Prieto 2005: Benito Navarrete Prieto, "Pintura y pintores en la catedral de Granada", en *El libro de la Catedral de Granada*, coord. Lázaro Gila Medina, vol. I, (Granada: Cabildo de la Catedral Metropolitana, 2005), pp. 315-374.

Orozco Díaz 1937: Emilio Orozco Díaz, *Pedro Atanasio Bocanegra*, (Granada: Facultad de Letras, 1937).

Orozco Díaz 1958: Emilio Orozco Díaz, "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco", *Goya*, 27, (1958), pp. 145-150.

Orozco Díaz 1988: Emilio Orozco Díaz, "Juan de Sevilla en la catedral de Granada: (capítulo de un libro inédito sin terminar)", *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, (1988), pp. 5-26.

Palomino 1715: Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo Pictorico y Escala Optica*, t. I, (Madrid: por Lucas Antonio de Bedmar, 1715).

Pérez Sánchez 1999: Alfonso E. Pérez Sánchez, "A propósito de algunos 'Entierros de Cristo' de Ribera", en *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona-Museu Nacional d'Art de Catalunya-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999), pp. 89-100.

Pérez Sánchez y Spinosa 1978: Alfonso Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, *L'opera completa del Ribera*, (Milán: Rizzoli, 1978).

Portús 2021: Javier Portús, "San Francisco arrodillado en meditación (según El Greco)", en *El legado de Carmen Sánchez. La última lección*, ed. Pedro Martínez Plaza (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021), pp. 48-53.

Rodríguez Domingo 2012: José Manuel Rodríguez Domingo, "El Hogar de Nazareth", en "*Et in terra pax*": *la Navidad en el arte granadino de la Edad Moderna*, com. Lázaro Gila Medina, (Granada: Diputación de Granada, 2012), pp. 281-282.

Rodríguez Domingo y Gómez Román 1995: José Manuel Rodríguez Domingo y Ana María Gómez Román, "San Juan de Dios dando limosna", en *Imágenes de San Juan de Dios*, (Granada: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1995), pp. 144-147.

Romero Torres 2009: José Luis Romero Torres, "Los hermanos García: Sculptors, Painters and Brothers in Sixteenth-Century Granada. An examination of their work and the shift towards naturalism in Andalusian Baroque Sculpture", en *The Mystery of Faith. An eye on Spanish Sculpture 1550-1750*, (Londres: The Matthiesen Gallery-Coll&Cortés, 2009), pp. 53-83.

Salas 1965: Xavier de Salas, *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*, (Granada: Universidad de Granada, 1965).

Salerno 1988: Luigi Salerno, *I dipinti del Guercino*, (Roma: Ugo Bozzi, 1988).

Spinosa 2008: Nicola Spinosa, *Ribera: la obra completa*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2008).

Véliz 2011: Zahira Véliz, *Alonso Cano (1601-1667): dibujos. Catálogo razonado*, (Santander: Fundación Botín, 2011).

Wethey 1983: Harold Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, (Madrid: Alianza, 1983).

Zayas-Fernández de Córdoba Montoro 1994: Rosario de Zayas-Fernández de Córdoba Montoro, *La ilustre y venerable Hermandad y Hospital de la Caridad y Refugio de Granada (Constituciones, Hermanos e Hijas de la Caridad)*, (Granada: Hermandad de la Caridad y Refugio, 1994).

Recibido: 14/10/2022

Aceptado: 11/11/2022

Artificios de la representación de la *vera effigies*. El retrato de Teresa de Ávila en San José de Batuecas

Artifacts for the Representation of the *Vera Effigies*. The Portrait of Teresa de Ávila in San José de Batuecas

Elena Muñoz¹

Universidad de Salamanca

Resumen: La inscripción del retrato conservado en el desierto de San José de las Batuecas (La Alberca, Salamanca), identifica a santa Teresa de Ávila a los 61 años de edad. Es una representación tardía que sigue la de la *vera effigies* pintada en Sevilla en 1576 por Jan Narduck, ejemplo de cómo se difundía el prototipo mezclado con nuevas temáticas grabadas en el siglo XVII. La combinación peculiar de atributos históricos y biográficos en esta tabla –nombres y cifras inscritos, rasgos fisionómicos, paisaje– permite descubrir el anacronismo como parte de los mecanismos artísticos o artificios usados en la fabricación de imágenes históricas y devocionales, compuestas para hacer creer en la realidad que representan, y en la legitimidad del culto que promocionan.

Palabras clave: Iconografía; retrato; *vera effigies*; santa Teresa de Jesús; San José de Batuecas; grabado; propaganda visual.

Abstract: The inscription on the portrait preserved in the desert of San José de las Batuecas (La Alberca, Salamanca) identifies Saint Teresa of Avila at the age of 61. It is a late representation that resembles the *vera effigies* painted in Seville in 1576 by Jan Narduck, an example of how the prototype spread, mixed with new engraved themes in the 17th century. The peculiar combination of historical and biographical attributes on this panel - inscribed names and figures, physiognomic features, landscape - enables to identify the anachronism as part of the artistic mechanisms or artifices employed in the manufacture of historical and devotional images. They were created to make people believe in the reality they depict, and in the legitimation of the worship that they promote.

Keywords: Iconography; portrait; *Vera effigies*; St. Teresa of Jesus; St. José de Batuecas; Engraving; Visual propaganda.

¹  <http://orcid.org/0000-0002-4869-1790>



Uno de los aspectos señalados respecto a los “usos y abusos” de la imaginería que representa a Teresa de Ávila y la convierte en imagen de la Contrarreforma, es lo temprano de la publicación de los ciclos que difundieron su devoción en momentos inmediatos a su muerte; de hecho, su retrato *ad vivum*, pintado en Sevilla por Jan Narduck en 1576, cuando la retratada tenía 61 años (Fig. 1), es el prototipo que marca la iconografía descalza, en multitud de variaciones de esta “imagen representada”².

Entre ellas, aquí hablaremos de un retrato anónimo conservado en el desierto descalzo de San José de las Batuecas (La Alberca, Salamanca) (Fig. 2). En esta tabla, la inscripción de la parte baja “STA.M.T.RESA DE JESUS/ A los 61 años de edad.” identifica a la santa carmelita y su edad, vinculando la obra a esta producción propagandística y coercitiva, masivamente difundida a través de pinturas y grabados, que comparten con la imagen de Sevilla la condición de *vera effigies o verdadera imagen*, que legitima su uso devocional y didáctico, y eleva su valor histórico y religioso sobre otras cualidades artísticas.

Puede parecer paradójico que, para fabricar la historia de la orden y hacer creer en lo que se promociona como “fe verdadera”, en la verdadera imagen de santa Teresa se tenga que representar con arte y ficción, términos de época semánticamente relacionados a través de la oposición a lo natural y a lo verdadero: *Artimaña* es el “engaño hecho con disimulación y cautela”, y *artificio*, que da título al ensayo, es la “compostura” de las cosas y su *fingimiento*: “disimular”, “fabricar alguna mentira”, “bien compuesta y con artificio”³. La representación conservada en Batuecas es ejemplo de cómo se elaboró y difundió la *vera effigies*, mezclada con nuevas temáticas grabadas a partir del siglo XVII, y su combinación peculiar de atributos históricos y biográficos –nombres y cifras inscritos, rasgos fisionómicos, paisaje y otros motivos– permite descubrir el anacronismo como parte de los mecanismos artísticos, o artificios, utilizados en la fabricación de estas imágenes históricas y devocionales, compuestas para hacer creer en la realidad que representan, y en la legitimidad del culto que promocionan.

² Lucía Lahoz, “Santa Teresa, el imaginario, la imagen y la imaginería”, en *Vítor Teresa, Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, cat. exp. ed. coord. Mariano Casas Hernández, (Salamanca, 2018), p. 191. Aprovecho esta nota para agradecer la ayuda que me han prestado los profs. Lucía Lahoz y Mariano Casas a la hora de localizar materiales para la elaboración de este ensayo.

³ Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana*, (Madrid: L. Sánchez, 1611, p. 33v., 405v.).

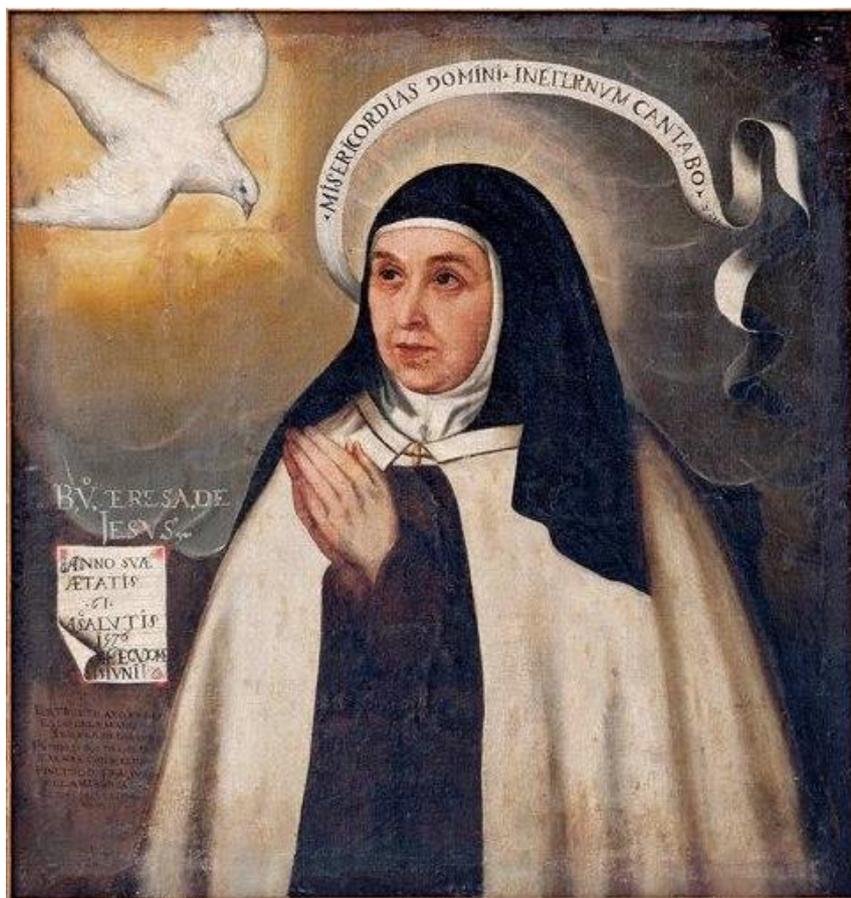


Fig. 1. Jan Narduck, *Retrato de Teresa de Ávila*, ca. 1576. San José del Carmen, Sevilla.
©Foto: Archidiócesis de Sevilla.

1. *Vera effigies ad vivum*. Ejecución y representación

Las citas que contiene esta tabla a la *vera effigies*, obligan a volver a sus mecanismos iconográficos, parte de las estrategias de control y promoción del culto católico⁴.

Su fabricación estuvo ligada a la efigie de Ignacio de Loyola y a los procesos propagandísticos que culminaron en las canonizaciones de 1622, donde se celebró el programa de la monarquía católica en Flandes. Se ha advertido que ambos retratos, herramientas de difusión de la Contrarreforma, están relacionados de una u otra manera, con el pintor Alonso Sánchez Coello⁵ y que esa relación, indirecta en el caso de Teresa, se encuentra en el inicio de la historia de su iconografía, debida a Jan Narduck -conocido como Juan de la Miseria-.

⁴ Sobre las pervivencias medievales de los usos de esta imagería en los conventos femeninos: Lucía Lahoz, "Santa Teresa y las imágenes. El peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales", en *Teresa*, ed. Mariano Casas, (Salamanca: Catedral, 2015), pp. 61-91.

⁵ Juan Luis González García, *Imágenes Sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, citado en Lahoz, "Santa Teresa, el imaginario", p. 191.



Fig. 2. Anónimo, *Retrato de Teresa de Ávila*, posterior a 1622. San José de las Batuecas. La Alberca, Salamanca. © Foto: PP Carmelitas Descalzos.

Jan Narduck nació hacia 1526 en Casarciprano (Nápoles) y falleció en Pastrana en 1616. Llegó a España como peregrino y, tras pasar por un taller de escultura en Palencia, se formó en Madrid con Sánchez Coello, protegido por la monarquía. Elegido para participar en la reforma teresiana, profesó como carmelita en Pastrana entre 1570-1575; a partir de entonces, y hasta su muerte, trabajó para el Carmelo y se le recuerda como autor de la *vera effigies* de Teresa de Ávila. Su obra va a ser fundamental para la iconografía de la santa en la historia del arte hispano, hispanoamericano y europeo⁶.

Pintó el retrato en San José del Carmen en Sevilla por encargo del confesor de la descalza, Jerónimo Gracián, en 1576, cuando ella tenía 61 años. La

⁶ Ángel María Barcia y Pavón, *El retrato de Santa Teresa*, (Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1909), pp. 1-15; Matías del Niño Jesús, "El venerable hermano Fray Juan de la Miseria. Sus restos y sus escritos", *Monte Carmelo*, 46, (1945), pp. 36-43; Antonio Cortijo Ocaña, "Vida de la madre Catalina de Cardona por fray Juan de la Miseria. Un texto hagiográfico desconocido del siglo XVI, (Bancroft Library, UCB, Fernán Núñez Collection, vol. 143)", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, (2003), pp. 28-29; José Vicente Rodríguez, "Juan Narduch", en *Real Academia de la Historia* (en web: <https://dbe.rah.es/biografias/17351/juan-narduch> consultada: 16 de marzo de 2022).

tradicción de testimonios cuenta que, a principios de junio, se iba a celebrar la fundación del monasterio para contentar a las monjas por la partida de Teresa a Madrid y que su confesor, para mortificarla, le ordenó posar ante el napolitano, que se encontraba adornando el claustro para la fiesta. El pintor debió esbozar el rostro en una sesión y luego añadir manos, filacteria, paloma e inscripciones, motivos que se convertirán en atributos permanentes⁷.

Esta es, en resumen, la historia de la ejecución del primer retrato conocido de una saga difícil de clasificar. A partir de la revisión bibliográfica y el análisis iconográfico de pocos ejemplos, que modulan una de las primeras variaciones tipológicas del busto prototipo -el retrato de cuerpo entero-, veremos algunos problemas que conlleva la detección de modelos y la consideración de los modos de producción de estas representaciones en el contexto de gestación de las temáticas teresianas como fábricas de creencia, ideología y realidad.

Para investirse de lo que se promociona como “verdadera fe” depositada en la *vera effigies*, el pintor del cuadro de Batuecas tomó el de Sevilla de forma tan evidente que, en principio, se pueden explicar sus motivos a través del ascendente. Pero hay que prevenirse de las funciones representativas de estas pinturas, teniendo en cuenta que la efigie fue compuesta a partir de un retrato *ad vivum*, al que se le ha concedido poder de certificar más que la presencia, la existencia de un individuo fijado a unas coordenadas históricas. La distancia que separa nuestra mirada respecto a la del público católico del Siglo de Oro, deriva en parte de la pretendida inmediatez de la representación para con una realidad “física y espiritual” del modelo y ello, unido a la difusión masiva del prototipo en una heterogénea producción temprana, conlleva la dificultad de diferenciar el original de la copia o la imagen de la representación en el marco del culto a las reliquias e imágenes devocionales. La verdad dogmática de estas imágenes estaba relacionada con las reacciones que suscitaban entre los fieles –así lo demostró David Freedberg– y que justificaban el control eclesiástico del arte a fin del siglo XVI⁸. El problema radica en el dogma de la Encarnación que cimenta el cristianismo. Como ha explicado Hans Belting, según los preceptos, el Hijo de Dios se hace a imagen del hombre y él mismo fabrica las primeras imágenes equivalentes a reliquias, es el caso del paño de Verónica -*Vera-icon* o Verdadera Imagen- sin intervención artística⁹.

La *vera effigies* de Teresa heredaba su sacralidad de esta cercanía física y fisiológica al modelo, de manera que naturalismo y realismo se combinan en los retratos para estimular la percepción sensorial y el reconocimiento de lo cotidiano, y mover a la creencia en la realidad de lo representado, dotando al retrato de historicidad¹⁰; pero no sólo eso, como ha advertido Javier Portús,

⁷ Barcia y Pavón, *El retrato*, pp. 1-15.

⁸ David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, (Vitoria: Sans Soleil, 2017); José Riello, “Relíquies i imatges, i viceversa, després del Concili de Trento”, en *Creure a través dels ulls*, cat. exp., dir. Pablo González Tornell, (Valencia, 2021), pp. 125-157.

⁹ Hans Belting, *Antropología de la imagen*, (2002, Madrid: Katz, 2012); Hans Belting, *A verdadeira imagem*, (Porto: Dafne, 2011); Gorka López de Munain, *Máscaras Mortuorias. Historia del rostro ante la muerte*, (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018).

¹⁰ Benito Navarrete Prieto, “Realisme i naturalisme”, en *Creure a través*, pp. 13-51.

más allá de lo empírico, el término “verdadera imagen”, que se usaba para denominar las representaciones del natural y también sus copias, confería al cuadro el poder de una semejanza “espiritual” y persuadía de que la reproducción compartía atributos de la imagen¹¹, de manera que la diferencia del cuadro de Batuecas para con el modelo vivo, o con la imagen de él tomada, no le eximía, como copia o representación, del carácter de autenticidad histórica indisociable de una religión cuyas prácticas eran legitimadas por la Iglesia amparada en la retórica *ad antiquitatem*.

El ritual con la imagen se justificaba así teóricamente a través de una escasa normativa tridentina y postridentina en momentos álgidos de producción de propaganda visual en defensa del catolicismo contra la iconoclastia protestante. A fines del siglo XVI e inicios del XVII, la ambigua distinción ontológica bastaba para justificar la creencia en reliquias e imágenes de culto que tenían que distinguirse de otras imágenes entre otras cosas, en el tipo de ritual permitido que las activase en las celebraciones, “aunque todas estaban determinadas por una presencia de lo sagrado en ellas que era muy difícil de discernir en la teoría y casi imposible de discriminar en la práctica devocional exactamente igual que ocurría con las reliquias, y en particular con aquellas que eran también en origen, como decía antes, imágenes”¹².

Aunque la historia de la ejecución de la efigie está documentada, no se puede asegurar su correspondencia con ninguno de los retratos conservados, debido, justamente, a la falta de indicios fiables en representaciones que se proclaman a sí mismas *vera effigies*. No obstante, uno de estos cuadros se guarda precisamente en un relicario en San José de las Descalzas de Sevilla, donde se documenta la ejecución del *ad vivum*. La tela ostenta en el culto el título de retrato “original” y, por tanto, hipotético primer eslabón de la virtual genealogía de representaciones¹³.

Sus motivos son atributos permanentes en la producción teresiana, y han causado debates confusos. En el lienzo aparece una mujer madura, su busto, vestido con hábito carmelita, mirando con manos orantes hacia el rompiente de luz, arriba a la izquierda, de donde desciende una paloma. La filacteria que rodea la cabeza traslada un salmo del Viejo Testamento y, sobre el fondo celeste, se inscriben informaciones que identifican al pintor, Juan de la Miseria, al personaje, Teresa de Jesús y sitúan la pintura en unas coordenadas históricas: Sevilla, 1576.

¹¹ Javier Portús, “Retrats ‘al viu’ i vertaders retrats a València”, en *Creure a través*, p. 176; Javier Portús, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, *Revista de dialectología y tradiciones populares (Lo constante y lo nuevo en la religiosidad española: Las culturas superpuestas)*, 54, 1, (1999), pp. 169-188; Javier Portús, “La convivencia con la imagen en barroco hispánico”, en *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional (2002)*, coord. Norma Campos, (Pamplona: Fundación Visión Cultural, Universidad de Navarra, 2003), pp. 37-47, edición digital (La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina, 2011) (en web: <https://www.unav.edu/web/griso/otros-materiales/memorias-de-los-encuentros-internacionales-sobre-el-barroco-bolivia> consultada: 23 de octubre de 2020).

¹² Riello, “Relíquies i imatges”, p. 140.

¹³ María José Pinilla Martín, *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, (Valladolid, 2013), pp. 45-46, 53.

El primer elemento representativo del personaje es el vestido, prueba de esa indistinción de imagen, representación y reliquia. En el convento de Toledo se guarda como reliquia teresiana el hábito de lana marrón, símbolo carmelitano de pobreza, y en el convento de Cabrerizos (Salamanca), la reliquia de la capa de jerga blanca, que simboliza la protección mariana, atada con una fíbula de madera como la del retrato¹⁴.

El hábito diferencia al personaje de la sociedad laica y de otras religiosas como una más entre las carmelitas, pero el rasgo plástico que la individualizó es el rostro, clave de la *vera efigies ad vivum*, por su semejanza con la apariencia del modelo. Esta fisionomía documentada en fuentes, ha sido objeto de comparaciones con la representación, y recordemos que, desde los primeros estudios del retrato, se dice que el fraile lo pintó “no siendo ningún Goya”¹⁵. Realismo y naturalismo son recursos del barroco conventual para mover a la creencia en una realidad de culto e historia de las órdenes¹⁶, pero suele citarse la anécdota de la reacción que suscitó el retrato en la retratada. Al ver el resultado, Teresa dijo algo como: “Dios te lo perdone, fray Juan, me habéis pintado fea y legañosa”¹⁷, comentario que descubre el desajuste del imaginario realista para con la realidad subjetiva y deseada.

Dos verrugas en este rostro pintado dan la nota naturalista como marcas identitarias. Fueron incluidas en retratos posteriores como en el que la representa como escritora, en el ejemplo de Zurbarán de la catedral de Sevilla (ca. 1650). Un cuadro en el que –como en el de Batuecas, que omite las verrugas– los rasgos están idealizados y tienden a la juventud atemporal suavizando los síntomas de madurez identificativos de la efigie, aunque –sobre todo, si la representación se acompaña de la inscripción que fecha el retrato– pretende representar a una mujer a sus 61 años. También varían las descripciones escritas del rostro hacia más o menos atemporalidad e idealismo, pues el principio de “ver es creer” marcaba el ideal de la comunidad donde ser santa es parecer santa, y un arte retratístico formulario estimulaba la mimesis invertida, no sólo de descripciones, sino de apariencia y carácter de las monjas. Esto es resultado de la imitación o relación especular de los fieles para con la imaginería grabada en su memoria a través de representaciones y motivo de que los rasgos pintados o escritos no sean veraces para con los modelos vivos¹⁸; pero serán interpretados como motivos para deducir modelos, pintados o grabados, de las representaciones.

El salmo 88 del Antiguo Testamento, *Misericordias Domini in aeternum cantabo*, recorre la filacteria que rodea la cabeza del retrato sevillano y el de Batuecas. Es un conocido atributo biográfico que alude a la expresión

¹⁴ Francisco Javier Sancho Fermín, “Hábito de Santa Teresa”, en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), lám. 64, p. 206; Francisco Javier Sancho Fermín, “Capa de Santa Teresa de Jesús”, en *Teresa de Jesús, maestra*, lám. 65, p. 208.

¹⁵ Barcia y Pavón, *El retrato*, p. 2.

¹⁶ Navarrete Prieto, “Realisme”, pp. 13-51.

¹⁷ Barcia y Pavón, *El retrato*, p. 2.

¹⁸ Portús, “Retrato”, pp. 169-188; Portús, “La convivencia”, pp. 37-47; Elena Muñoz, “Visiones de y en Ana de San Bartolomé (imágenes y textos)”, *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 54, 2, (2020), pp. 65-92.

documentada como usada por Teresa: "cantaré eternamente las misericordias del Señor", *leit motiv* de las representaciones. No tanto el contenido como la grafía y el formato de la filacteria, así como el grado de estilización y barroquismo, son recursos interpretativos para aproximar modelos y cronologías de las copias. Otro elemento identificativo es la paloma, localizada en narraciones que testifican cómo en víspera de Pentecostés, Teresa tuvo la visión de una paloma nacarada sobrevolando su cabeza, sin embargo, se ha pensado que el ave de la efigie simboliza la comunión según convención cristiana y que, en el cuadro hispalense –como en Batuecas– funciona como alegato que promociona su santidad sin aludir a la fiesta de Pentecostés ni a su biografía de visionaria. La presencia de este motivo en la efigie trajo el problema de considerarlo como perteneciente al diseño de 1576 o a un añadido posterior ligado a la beatificación de la monja en 1614, o a su canonización en 1622. También el halo que da profundidad al retrato sevillano sobre el fondo a modo de nimbo –modesto en Batuecas– es recurso convencional de las representaciones medievales de santos. En los *Procesos de Beatificación*, halo y paloma se denominan "insignias de Santa" y, para Pinilla, por su cualidad, no pudieron ser añadidos al lienzo de 1576 antes de la muerte de la retratada en 1582, pero sí antes de su beatificación, pues en estas producciones contrarreformistas no fue indispensable la condición oficial para ser representada como santa o beata¹⁹.

Sobre el fondo marrón del cuadro hispalense aparece la inscripción "B V Teresa de Jesús". Esas iniciales corresponden a: beata virgen, pero, como en otras representaciones anteriores a la oficialización de este título que antecede a la canonización, se ha pensado que pudieron añadirse antes de 1614, ya que, con estas representaciones, las órdenes difundían la fama de sus miembros y su culto, instando al papado a reconocer esta potestad con la que, a su vez, ellos procuraban la fama y poder de sus comunidades²⁰. Para deducir una cronología a partir del atributo que el retrato de Batuecas reconoce al personaje con la inscripción "STA.", es preciso profundizar en su iconografía.

En el papel que figura pintado en el lienzo sevillano, aparece la fecha de ejecución del retrato y la edad de la retratada, como apostilla a sus rasgos fisionómicos: "Anno suae aetatis 61. Anno salutis 1576, die secundo mesis junii". En el cuadro de Batuecas, en cambio, se abrevia sólo indicando la edad. Por si pudiese tomarse esta inscripción como recuerdo de una ejecución anterior en el lienzo hispalense –si así fuese, podría devaluarse el original a copia– se incluyó bajo el papel una certificación del *ad vivum* y la firma de autor, que faltan en Batuecas: "Este retrato fue sacado de la Madre Teresa de Jhesus, fundadora de las descalzas carmelitas, pintolo fray Juan de la Miseria, religioso de la dicha Orden". Para Pinilla, estas inscripciones en el busto sevillano no aseguran que se trate del original, pero fueron posiblemente añadidas en momentos inmediatos a la ejecución de la efigie,

¹⁹ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 45-46, 53.

²⁰ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 45-46, 53.

tras la muerte de Teresa y antes de la beatificación²¹; por tanto, la difusión de estos atributos colaboraría a la oficialización del culto y no al revés, y ello sería prueba del poder de las imágenes a la hora de controlar ideas y creencias y promover sus reconocimientos jurídicos y otras realizaciones.

2. Réplica y copia, repetición o cita documental, y culto a la *vera effigies*

En el primer periodo de difusión de esta iconografía, previo a la sanción de santidad, el diseño de Juan de la Miseria fue versionado por artistas reconocidos y anónimos que solían pertenecer a la orden y trabajar para sus monasterios. Los grabadores difundían multiplicaciones estampadas de este rostro gracias a la imprenta, invento fundamental para comprender las diversas funciones políticas del arte en la Contrarreforma. Las estampas perpetuaban la imagen, repitiéndola en impresiones seriadas que la llevaban lejos en la geografía y diversificaban su recepción social, globalizándola como objeto de consumo y culto en un mercado de obras gráficas que propagaban estos rostros del catolicismo²².

Este fenómeno de multiplicación y variación del retrato conventual es, como indica Portús,

“fundamental para entender la transmisión de la información iconográfica en la historia del cristianismo, como es el proceso de formación de un vocabulario formal que adjudicaba a cada personaje o escena unas convenciones de representación con aspiraciones arquetípicas y muy codificadas”²³.

Las representaciones evidencian el peso del diseño de Juan de la Miseria en el desarrollo iconográfico de una producción heterogénea, donde el valor cultural conecta con lo documental en el concepto de *vera effigies* y la creatividad artística no se concibe en términos actuales:

“mientras se hallare retrato verdadero de algún santo que se haya hecho muerto o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por la historia o información de quien le conoció, se ha de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación”

escribió Pacheco en el *Arte de la pintura*, que asentaba los principios iconográficos del arte en la Contrarreforma²⁴. La repetición entonces es

²¹ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 45-46, 53.

²² Además de los textos de Javier Portús citados, Félix Díaz Moreno, “Santidad en cobre. La iconografía teresiana en sus estampas”, en *Vitor Teresa*, pp. 330-347.

²³ Portús, “Retrato”, pp. 169-188.

²⁴ María José Pinilla Martín, “La ilustración de los escritos teresianos: grabados de las primeras ediciones”, *BSAA arte*, 74, (2008), pp. 185-202.

indicio del valor histórico concedido a la representación, antes que falta de originalidad por parte de los copistas.

Pero el original es valorado como reliquia, y como tal, multiplicable, dada su fabricación como representación física y fisionómicamente cercana a la efigie viva, en un doble sentido mimético, imitativo y por contacto, cuyo paradigma es la *Vera-icon*. Ello conlleva la creencia en esa gradación ontológica de la representación que no puede explicarse sin ambigüedades, y el culto extraordinario y valor histórico excepcional del que fuese el retrato que surge del posado en vida. Los rasgos naturalistas de la efigie sevillana otorgaban veracidad a la pintura y actualidad al personaje en términos de autenticidad del objeto sacro. Su ubicación en el lugar de la toma *ad vivum*, fecha, firma de autor, edad de Teresa inscritos en el lienzo, son razones para no desterrar la hipótesis de que se trate de la representación más antigua conservada.

Pero es la descendencia de la obra en el caudal de retratos posteriores que lo tomaron como modelo, más o menos directo, tanto de la descalza como de otros miembros del Carmelo, el motivo de su fijación como prototipo. Fue versionado por pintores y grabadores e impresores que lo multiplicaban variado, a veces como portada de libros. El propio Gracián, motor de la *vera effigies*, se encargó de difundirla en Roma y Países Bajos en ediciones de la obra escrita de Teresa. En fin, cuando fue beatificada, su rostro ya se conocía en España y en Europa, donde se fundaban los carmelos reformados, y en Roma²⁵.

La lista de variaciones del prototipo podría parecer interminable. Por citar una, el pintor del óleo sobre lienzo del siglo XVII en el convento de carmelitas de Cuenca mantuvo la filacteria con el salmo, pero eliminó la cartela añadiendo una inscripción con el año de fallecimiento de Teresa, en vez de la edad que tenía cuando fue retratada²⁶. La producción es repetitiva pero heterogénea, y las diferencias no siempre se encuentran en la descripción de motivos principales sino en pequeñas variaciones a modo de detalle que, a veces, responden a adecuar la imagen a determinado lugar.

Entre todas estas versiones, la mayoría anónimas y sin fechar, es difícil determinar cuáles son copias de la efigie o de sus reproducciones, o de copias de copias, o cuáles partieron de grabados, sin contar otros medios de transmisión de iconografías y temas intermediales en distintos géneros de literatura. El propio Juan de la Misericordia era escultor, y suma el factor de la formación de artistas polifacéticos, los especialistas en contacto con escultores y grabadores versionaban la imagen tratándola como documento y reliquia, adaptándola para ofrecer soporte visual a diferentes discursos, de

²⁵ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 77-78; Pinilla Martín, "La ilustración", pp. 185-202

²⁶ La inscripción pone: "NRA. M. SANTA TERESA DE IESVSFVNDA DORA I REFORMADORA DE LOS FRAYLES I MONJAS DESCALZAS CARMELITAS. MVRIO DE 68 AÑOS". Juan Zapata Alarcón, "Retrato de Santa Teresa", en VV.AA., *San José de Cuenca: Tras las huellas de Teresa*, (Cuenca: Diputación Provincial, 2015), pp. 180-181.

manera que sus variaciones modifican su significado, función y sentido que cada obra venga a cumplir en uno u otro lugar y tiempo de exposición y culto.

Así, la categoría de imagen representada se ramifica al aplicarla a este caudal de versiones. Los historiadores han denominado "réplicas" a las que salieran de la mano del napolitano, y "copias" a las realizadas por otros pintores. Además del supuesto original de Sevilla y aparte de las copias que se conservan y pudieron tomarse del hispalense -como la del convento de Santa Ana en Córdoba²⁷-, o de los retratos intermedios, conservados o desaparecidos, documentados o desconocidos, se tiene noticia de réplicas que optan al título de original junto a la del sevillano²⁸.

Tan sólo a modo de recuerdo de esta discusión genealógica que Pinilla consideraba salpicada de malinterpretaciones de fuentes y reconocía superada a la hora de redactar su tesis, la autora recogió menciones a cuatro supuestas réplicas, todas en paradero desconocido salvo una, controvertida, que se conserva en el Ayuntamiento de Ávila²⁹ (Fig. 3). No es un busto, sino que recompone el cuerpo entero de la efigie, y con ello da cabida a otro tipo de soluciones iconográficas y recursos identificativos, como la introducción del paisaje. Dejando atrás el lienzo de Sevilla como prototipo del linaje³⁰, dedicaremos atención a este otro conservado en Ávila que inauguró en la historiografía la variación tipológica que presenta la tabla de Batuecas.

3. La tipología de cuerpo entero. Del lienzo del Ayuntamiento de Ávila

En este primer periodo de difusión de la iconografía, una de las variaciones más exitosas del prototipo es la tipología de cuerpo entero. Suelen ser cuadros más grandes que los de busto y procuran mantener los rasgos del rostro, manos orantes, paloma y filacteria con el salmo, pueden también variar las inscripciones y añaden el fondo terrestre que localiza al personaje en lugares identificables o inventados -también los bustos añaden elementos ambientales dando lugar a tipos y temas como el de Teresa-escritora-.

Se había pensado que la tela del ayuntamiento de Ávila fuese el primer ejemplar conservado de esta variación tipológica, y más aún, réplica. Así es difundida desde la página web de los Carmelitas (consultada el 3 de abril de 2022) y fechada hacia 1576 -año de la toma *ad vivum*- y atribuida al propio Juan de la Miseria. Pero esto es cuestionable.

El lienzo se expone en el Salón de Plenos del ayuntamiento. Es un retrato

²⁷ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 102.

²⁸ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 56.

²⁹ Una de esas réplicas es la de Miguel Batista de Lanuza; otra, la que perteneciera a Leonor Mascarenhas; y otra debió ser realizada por el napolitano para el propio Gracián, y habría de ser modelo de grabados que ilustraban las primeras ediciones escritas de la obra teresiana. Los tres cuadros, hoy en paradero desconocido. Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 56-59.

³⁰ Barcia y Pavón, *El retrato*, pp. 1-15.



Fig. 3. Anónimo, *Retrato de Teresa de Ávila*, s. XVII. Ayuntamiento de Ávila.
© Carmelitas.<https://carmelitalalba.org/portfolio-items/teresa-de-jesus/>

sobre paisaje con la ciudad a la izquierda rodeada por un río y comunicada a través de un puente con la otra orilla del paraje que avanza al primer plano que pisa el personaje, cuya figura escultórica interrumpe el curso del río que, a la derecha, nace de un manantial. Bajo la imagen se añade la inscripción "ANNO AETATIS SUAE 61 ANNO SALVTIS 1576", tomada del busto hispalense. En algún momento, se cayó en el error de pensar que fechaba la ejecución de esta obra, y así, actualmente, permanece divulgada por los responsables del Carmelo. Como dijimos, certificar la antigüedad es modo rentable de dotar a la obra de una importancia cultural y turística. Así también fue atribuida a Juan de la Misericordia en el catálogo de la exposición de las *Edades del Hombre* de 2004 por Enrique Valdivieso, quien dató la pintura en 1576 como sería réplica que varía la tipología del "original" de busto hispalense³¹.

³¹ Enrique Valdivieso González, "Santa Teresa de Jesús", en VV.AA., *Testigos. Edades del Hombre*, (Ávila: Fundación Las Edades del Hombre, 2004), pp. 489-450, lám. 3.

Valdivieso apuntó a su procedencia de algún Carmelo abulense, de donde en algún momento hubiese pasado al Ayuntamiento. El paisaje de fondo, para este autor, "bien pudiera representar Ávila, pero cuya fisionomía no es fidedigna"; y así el cuadro retrataría a Teresa como fundadora y "andariega", epíteto apoyado en el "detalle" de los pies calzados en sandalias, "testimonio de sus incansables recorridos", que evocaría el episodio biográfico de su llegada a Ávila, "cuando se detuvo en los llamados cuatro postes para sacudir sus sandalias"³². Sin embargo, la sandalia es un indicio que aleja el retrato de la realidad histórica en la que se sustenta el culto teresiano, como veremos al hablar del retrato de Granada. Recuerda el historiador que Teresa funda San José de Ávila en 1562 y que redactó las constituciones en 1563, prescribiendo oración, ayuno, abstinencia, renuncia de bienes terrenales y silencio³³. El retrato, como los demás de la producción, traduce estas reglas.

Tras aquella exposición, en 2013, la tesis de Pinilla afinaba las conclusiones acerca de estos retratos inaugurales. Argumentó que el retrato abulense no podría ser *ad vivum*, por su "físico poco realista, de carácter atemporal e indefinido, volúmenes muy abstractos", citando a Laura Gutiérrez Rueda, indica que es "escultórico e inexpresivo"³⁴, y señaló algunas "variaciones" respecto al retrato sevillano:

"La primera consiste en que convierte el retrato de tres cuartos en un retrato de cuerpo entero. En segundo lugar, dota a la retratada de un contexto espacial preciso, aunque inventado y un tanto ingenuo: la carmelita se sitúa en una zona elevada y al fondo se erige una ciudad y nace un río. El celaje, nuboso, se abre en torno a una paloma. No hay nimbo en torno a Teresa pero la filacteria contiene idéntico salmo"³⁵.

Además, se cuestionó su categoría de réplica, en línea de Jean de la Croix: "se trata seguramente de una copia antigua, al igual que otras custodiadas en diferentes conventos carmelitas"³⁶. La obra –rebajada ontológicamente en el marco teórico postridentino– había sido erróneamente fechada y atribuida por excesiva fianza depositada en una laxa lectura de rasgos estilísticos y una inscripción que quiere hacer pensar que la representación es presentación.

La tesis daba frutos cuando Valdivieso, en la ficha de la misma obra en el catálogo de las *Edades del Hombre* de 2015, renunciaba a la atribución y lo presentaba como anónimo, pero adelantando la data al año de beatificación, 1614: "dado que antes de dicha fecha la Inquisición no hubiera autorizado, sobre todo estando viva, la circunstancia de su comunión con el Espíritu Santo. Por ello, la paloma que aparece en el cuadro original sevillano debió

³² Valdivieso González, "Santa Teresa de Jesús", pp. 489-450.

³³ Valdivieso González, "Santa Teresa de Jesús", pp. 489-450.

³⁴ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 59-60.

³⁵ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 106-107.

³⁶ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 59-60.

añadirse al retrato, también en la fecha citada³⁷. Esta lectura no recogía la de 2013, y modificaba la historia del ascendente sevillano suponiendo que el retrato abulense conmemorase la beatificación de Teresa, dada la forma de una inscripción “realizada con la intención de señalar la fecha y edad que tenía la santa cuando se la retrató en Sevilla, ya que por la tipología que muestran las letras, parecen ser muy posteriores”. Por tanto, según Valdivieso, la paloma –y por extensión semántica, nimbo e inscripción B.V– debía haberse añadido en el cuadro hispalense *post quem* 1614³⁸.

Pese a introducir estos cambios en la lectura del cuadro, ahora anónimo y tardío respecto a la *vera effigies*, en cuanto al paisaje, Valdivieso volvía a proponer que “probablemente esta ciudad debe ser Ávila, población donde la santa había nacido”³⁹. Caben más posibilidades, ya que se trata de una ciudad ideal, pero en cuanto a la ubicación real del lienzo en el ayuntamiento, que el autor pensaba que procediese de algún Carmelo del entorno abulense, hay que recordar el pleito que mantuvo la monja Carmelita con la ciudad de Ávila entre 1562 y 1564, a causa de la construcción del monasterio⁴⁰. El cuadro, años después, provenga o no de algún convento y represente o no la ciudad de Ávila, funciona en el Salón de Plenos como homenaje a uno de sus iconos locales más internacionales y viene a sellar, con un reconocimiento civil, el fin de una discordia histórica entre el ayuntamiento y una orden que, gracias a las pinturas que reconocían la santidad de la descalza antes de su oficialización, tenía poder y fama en los estados católicos.

4. Grabado en Salamanca

La historiografía del arte teresiano es un laberinto de contradicción y complementos. Sin ir más lejos, en la página anterior y la siguiente del mismo catálogo de 2015, la ficha del grabado en Salamanca y la del retrato al óleo de cuerpo entero conservado en Granada, desdican las anteriores interpretaciones del cuadro abulense que modifican el ascendente sevillano.

En la primera se presenta el grabado más antiguo conocido de la efigie, que ilustra *Los libros de la Madre Teresa de Jesús*, primera edición española de sus obras, el volumen impreso en Salamanca por Guillermo Foquel en 1588⁴¹ (Fig. 4). En él se adecúa la efigie a la técnica del dibujo en claroscuro idealizando los rasgos, y como ya aparece la paloma, hay que suponer que la Inquisición permitía que se representase al personaje en santidad, promocionando a la orden dentro y fuera de España, de alguna manera presionando al papado a la hora de oficializar su culto. Recordemos que, se-

³⁷ Enrique Valdivieso González, “Santa Teresa de Jesús”, en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 484, lám. 190.

³⁸ Valdivieso González, “Santa Teresa de Jesús”, p. 484.

³⁹ Valdivieso González, “Santa teresa de Jesús”, p. 484.

⁴⁰ Fidel Fita, “El gran pleito de Santa Teresa contra el Ayuntamiento de Ávila”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 66, (1915), pp. 266-281.

⁴¹ María José Pinilla Martín, “La Madre Teresa de Jesús”, en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración*. p. 482, lám. 189.



Fig. 4. Guillermo Foquel, *Retrato de Teresa de Ávila*, 1588. Salamanca © Foto extraída de las *Edades de Hombre* (2015, p. 483).

gún Pinilla, la paloma y el halo, “que cualifica a la retratada como santa” en el cuadro hispalense, “no pudieron ser incluidos en el retrato aquel 2 de junio de 1576 sino después de la muerte de la retratada en 1582”, y en esta primera edición de sus escritos (1588) ambos figuran, así que serían añadidos a la pintura sevillana en el ínterin, antes de la beatificación (1614)⁴². No se han conservado retratos sin este atributo que, para la historiadora, podrían indicar que se trata de las primeras copias del *ad vivum*⁴³.

Según Pinilla, el motivo primero se añadió al lienzo y “lógicamente, fue la estampa la que siguió la pintura”⁴⁴. Se refiere a la efigie sevillana, referente principal de las citas a través de las cuales se autoriza la copia de la edición salmantina; pero no se puede descontextualizar la afirmación para aplicarla al resto de producciones, pues los estudios de Pinilla y otros autores han dado luz a la capacidad de difusión e innovación de las estampas. Los primeros ciclos de la *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu* amberina⁴⁵, de la que hablaremos para entender otros mecanismos de la composición de Batuecas, son fuente

⁴² Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 51.

⁴³ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 53.

⁴⁴ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 51.

⁴⁵ María José Pinilla Martín, “Dos ‘vidas gráficas’ de Santa Teresa de Jesús: Amberes 1613 y Roma 1655”, *BSAA Arte*, 79, (2013), pp. 183-202; Díaz Moreno, “Santidad en cobre”, pp. 330-347.

de las series teresianas en la pintura colonial, e introdujeron temáticas novedosas que, desde las planchas, pasaron a las tablas y bastidores hispanos⁴⁶. Podemos pensar que los rasgos inaugurados en la efigie pintada se combinaron con temas y motivos surgidos en estampas que, por su función y cualidad narrativa, otorgaron nuevos significados a las copias de la efigie.

Por otro lado, en la génesis de estas obras intervienen modelos intermedios. Sin ir más lejos, el grabado salmantino de 1588, que es un busto y mantiene la filacteria con el salmo y la paloma del lienzo sevillano, seguramente se inspira en esa efigie de 1576 con añadidos anteriores a la impresión, pero, sin embargo, el rostro, según Pinilla, se aleja de aquel naturalismo y se acerca a la idealización del lienzo conservado en San José de Salamanca, por la "suavidad" y "falta de precisión retratística" de los rasgos, de manera que el lienzo salmantino puede ligar el retrato de Sevilla y el grabado. No hay alusiones visuales a la condición de escritora en esta primera ilustración de literatura teresiana, y para Pinilla es debido a que se trata de un "retrato de autor" en un momento temprano de desarrollo de la iconografía que no incluye el atributo de la pluma hasta 1599, en la primera edición italiana de la *Vida* promovida por Gracián. Por último, la edición fue prologada por Luis de León, a quien Ana de Jesús habría entregado los manuscritos y está dedicada a María de Austria, hermana de Felipe II, motor de la Contrarreforma, de modo que, publicada al amparo de la monarquía en Salamanca, difícilmente la Inquisición se opondría con éxito a esta santificación en la representación previa a la oficialización del culto⁴⁷.

Y con esto se pone de relieve otro medio de transmisión iconográfica que dificulta la detección de modelos: los testimonios escritos y orales. Pinilla recordó que María de San José había señalado faltas en la representación del hábito de Teresa en los retratos tempranos:

"porque no se engañen por la pintura mal sacada, las advierto que en algunos retratos y estampas, por contrahacer en las mangas del hábito unos pedazos desgarrados que tenía cuando la retrataron, han venido a hacer como mangas de punta, y en el velo, por hacer el hilo que tiene echado, parece que le han puesto con algunos pliegues y cosas que podrían juzgar era curiosidad" ⁴⁸.

Indica la historiadora que la mayor parte de retratos presentan mangas perfectas puesto que, siendo copias de copias, siguieron la obra de Sevilla. La promoción de Gracián puede explicar el detalle en el grabado de Jehan Wierix (1608)⁴⁹. (Fig. 5)

⁴⁶ Luis Javier Cuesta y Alejandro Hernández García, "¿Una nueva iconografía? Santa Teresa en el arte novohispano", *HIPOGRIFO*, 4, 2, (2016), pp. 7-18.

⁴⁷ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 117; Pinilla Martín, "La ilustración", pp. 185-202; Pinilla Martín, "La Madre", p.482.

⁴⁸ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 142.

⁴⁹ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 49-50.



Fig. 5. Jehan Wierix, *Retrato de Teresa de Ávila*, 1608. © Cabinet des Estampes, Biblioteca Real de Bélgica.

Por cierto, en el grupo de estampas de los Wierix destaca uno de los rasgos plásticos del cuadro de Batuecas: el fenómeno atmosférico del rompimiento de nubes, que toma en la tabla un cuerpo voluminoso de nubarrones concéntricos y escultóricos. Ello parece indicar que el pintor estaba familiarizado con la manera dibujística de representar las nubes, quizás inspirado por el grabado. No obstante, no incluyó aquellos detalles del manto gastado, y ello parece indicar que se trata de una copia alejada de los primeros encargos informados por testigos de primera mano.

5. Idealización o naturalismo documental

En las Edades de 2015, como decíamos, se expuso otro de los ejemplares clave de esta tipología de cuerpo entero, que se conserva en las descalzas de San José de Granada (Fig. 6), una de las últimas fundaciones teresianas delegada en Juan de la Cruz y Ana de Jesús en 1582, año de muerte de Teresa. La tela se corresponde con la primera noticia de un retrato de la fundadora fuera de San José de Sevilla. Es una carta que la priora, Ana de Jesús, dirige a su prima, María de San Ángel en San José de Salamanca, fe-



Fig. 6. Cristóbal Gómez, *Retrato de Santa Teresa de Jesús*, 1594. San José de Granada.
© Foto extraída de las *Edades de Hombre* (2015, p. 487).

chada en 1582, para Pinilla, no más tarde de 1586, cuando la priora granadina partió a Madrid⁵⁰.

El lienzo está firmado y fechado: "Cristóbal Gómez, 1594", pintor del que en 2015 se conocían dos obras, entre ellas un *Retrato de Gracián* firmado en 1583 en las descalzas hispalenses. El óleo teresiano fue considerado "una de las primeras copias" del retrato de Juan de la Miseria, y comparando fechas se dedujo que, doce años después de la toma *ad vivum*, Gómez realizaría en Sevilla el retrato de Gracián, de donde tomara el modelo motivado por la elección de Ana como priora de aquel convento en 1592. Ana estaba en Granada y regresa del priorato sevillano en 1595 camino de su nuevo priorato en Úbeda; para Juan Dobado esto, unido a otras noticias de "tradición", "certifica que viene con la pintura de Gómez, firmada el año anterior", y que el retrato suple la ausencia de Teresa en su fundación granadina. El pintor copió el rostro del hispalense, la inscripción que añadió al marco y aumentó el rompimiento, el halo y el barroquismo de la filacteria⁵¹.

⁵⁰ Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 70.

⁵¹ Juan Dobado Fernández, "Retrato de Santa Teresa de Jesús", en *Teresa de Jesús, maestra de oración*, p. 486, lám. 191.

La fecha de 1594 en la firma indica de nuevo que, paloma y halo -presentes en la edición salmantina de 1588-, fueron recurrentes en las representaciones posteriores a la muerte de Teresa y anteriores a su beatificación. Otro detalle de este lienzo, que habíamos adelantado respecto al lienzo de Ávila, nos da otra muestra de la concesión de poder que iguala reliquia, imagen y representación. La aparición del pie bajo el hábito viene motivada por la tipología, y en este retrato se calza en alpargata de cáñamo campesina, símbolo de austeridad, como la que recibe culto en las descalzas de Burgos⁵². Pronto desaparecerá de la iconografía a cambio de la sandalia que deja entrever el pie desnudo y alcanza altas cotas de sensualidad en el lienzo de François Gerard para la capilla de la enfermería María Teresa de París (ca. 1827).

Por último, recordemos la cita de Pinilla al interrogatorio en Alba de Tormes en el *Proceso Remisorial in Specie* de 1610, donde se mencionan varios tipos de imagen en el convento: estampas de España, Roma y París, y una "imagen de la santa madre Teresa de Jesús pintada con rayos y resplandores de gloria como santa"; podría referirse a este otro lienzo de busto que se conserva en Alba (Fig. 7). Para Pinilla, no es copia directa del retrato sevillano, sino que sus "rasgos suaves" aunque parecidos a la fisonomía teresiana y "carácter sintético" apuntan al modelo grabado⁵³. Es un retrato más parecido al rostro de la tabla de Batuecas, idealizado y posiblemente fiado del grabado.

6. Del paisaje. Realismo figurativo y/o narrativa biográfica

El retrato de Batuecas, además, se diferencia de otros análogos, en el fondo. El paisaje es una de las novedades que despunta en la pintura medieval y va desligándose de los temas religiosos para pasar a protagonizar las escenas hasta independizarse como género en el siglo XVII⁵⁴. La figuración de ciudades comenzaba a conquistar los lienzos desde apariciones anecdóticas más o menos realistas y simbólicas, según la función que cumpliera como motivo ambiental y localizador de la acción representada.

La cualidad narrativa del paisaje como motivo, y su efectividad a la hora de fijar la acción a unas coordenadas históricas en las representaciones, queda patente en el hecho de que su primera introducción en la iconografía teresiana venga de la mano del soporte seriado de los ciclos biográficos.

Esta primera representación que introduce un motivo iconográfico con fun-

⁵² Francisco Javier Sancho Fermín, "Alpargata de la santa", en *Teresa de Jesús, maestra de oración*, p. 210, lám. 66.

⁵³ Pinilla Martín, *Iconografía*, pp. 107-108.

⁵⁴ Para ampliar información acerca del género del paisaje: Erwin Panofsky, *La perspectiva como "forma simbólica"*, (Barcelona: Tusquets, 2003); Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés del s. XVII*, (Madrid: Hermann Blume, 1987); Federico A. López, "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje", *Quintana*, 2, (2003), pp. 287-303; Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007); *The iconography of Landscape, Essays of the symbolic representations; design and use of past environments*, eds. Stephen Daniels y David Cosgrove, (Cambridge: University Press, 1988).



Fig. 7. Anónimo, *Retrato de Teresa de Ávila*, primera mitad del s. XVII. © Monasterio de la Anunciación, Alba de Tormes, Salamanca.

ción localizadora de la biografía en forma de paisaje urbano, aparece en el primer ciclo sobre la vida de la beata: *Vita Beatae Virginis Teresiae a Iesu*, editada en Amberes en 1613, con 25 grabados de Adriaen Collaert y Cornelis Galle dibujados por Pieter de Jode. La plancha que se sirve del paisaje para localizar la escena, firmada por Collaert, corresponde al capítulo de la infancia donde Teresa y su hermano huyen de la casa paterna para hacerse mártires: en primer plano, se alejan de la ciudad de Ávila, caracterizada por murallas y templos que asoman al fondo a la derecha⁵⁵. (Fig. 8)

Si no contásemos con la vida escrita y solo nos fijásemos en las iconografías, el paisaje resultaría más reconocible en el retrato de Batuecas que en el grabado debido al realismo de la pintura. A quien haya contemplado al natural este icono de arquitectura castellana, no le hace falta contexto narrativo, ni figurativo, ni verbal, para localizar la escena del lienzo, que así, al fijarse a unas coordenadas geográficas empíricas, dota al personaje de historicidad.

En el convento de San José de las Teresas de Écija se conserva un óleo apaisado del siglo XVIII, anónimo, que parte del mismo grabado. Los niños acaban de cruzar el puente sobre el Adaja y se alejan de las murallas abulenses⁵⁶. En este caso, la ciudad está idealizada y se identifica gracias al contexto biográfico conocido a través de ciclos escritos y estampados.

⁵⁵ Pinilla Martín, "Dos 'vidas gráficas'", pp. 183-202; Pinilla Martín, *Iconografía*, p. 133.

⁵⁶ Jesús Rojas-Marcos González, "Santa Teresa y su hermano huyen en busca del martirio", en *Teresa de Jesús, maestra de oración*, p. 386, lám. 146.

Otro anónimo, del XVII, aúna realismo topográfico en sentido empírico y contexto narrativo de la representación biográfica; parte del ciclo de 1613 pero toma el grabado correspondiente a otro capítulo de la *Vida* para representar a Teresa adulta camino de Salamanca con María del Sacramento. En la parte superior del cuadro, se añade la vista urbana al otro lado del puente, sobre el Tormes, para localizar la escena introduciendo la nota local que conmemora la ciudad en esta pintura conservada en la catedral salmantina⁵⁷.

La lectura del paisaje en clave realista no resulta adecuada en todos los casos. Las interpretaciones están abiertas en función del sentido que tome la imagen polisémica en determinado contexto. Dicho esto, a mi parecer, en el retrato del ayuntamiento abulense no se representa Ávila, sino una idealización, quizá, de las fundaciones teresianas, a su vez representativas del Monte Carmelo en vista del manantial, motivo cargado de simbolismo conventual. La edificación del fondo en el lienzo alegórico del siglo XVIII que conservan las descalzas de Sanlúcar de Barrameda simboliza el Carmelo⁵⁸; y una fundación idealizada tenemos en el anónimo del XVIII de las descalzas de Ávila⁵⁹.

El paisaje tiene distintas funciones comunicativas. La diferencia respecto a la común idealización de los paisajes en los retratos teresianos fue, según Pinilla, novedad introducida por los grabadores en Amberes para crear temas biográficos bajo supervisión de la priora de Bruselas, Ana Jesús, promotora del ciclo junto a Gracián, quienes les entregarían la *Vida* manuscrita⁶⁰. Podemos pensar que el cuadro de Batuecas se realizase tras esos grabados diseñados cuando el proceso de beatificación estaba a punto de culminar.

7. Representación anacrónica para hacer creer en una realidad histórica

El Monasterio de San José de las Batuecas se fundó ya muerta Teresa, en 1599, en un lugar alejado de las ciudades, un valle silencioso que contrasta con la representación urbana de la tabla, y con todas las características que su fundador, Tomás de Jesús, el Superior Provincial de la Orden de Castilla, habría considerado necesarias para establecer a la comunidad masculina, como ideólogo que era del modo de vivir en los desiertos descalzos: eremitis-

⁵⁷ Mariano Casas, "Santa Teresa Camino de Salamanca", en *Vitor Teresa, Teresa de Jesús*, p. 324.

⁵⁸ Juan Dobado Fernández, "Santa Teresa de Jesús Fundadora del Carmelo Descalzo", en *Teresa de Jesús, maestra de oración*, p. 504, lám. 198.

⁵⁹ María Isabel López Fernández, "Santa Teresa camino de una fundación", en *Teresa de Jesús, maestra de oración*, p. 390, lám. 147.

⁶⁰ Pinilla Martín, "Dos `vidas gráficas'", pp. 183-202; Pinilla Martín, *Iconografía* p. 133.



Fig. 8. Adrianum Collardum y Cornelium Galleum, *Teresa y su hermano huyen de la casa paterna. Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, Amberes, 1613. © The Johns Hopkins University Sheridan Libraries.

mo colectivo de obediencia, austeridad, soledad, silencio, pobreza, trabajo, oración meditativa, penitencia... siguiendo las constituciones reformadas que volvían a la regla primitiva, y cuyas máximas se plasman en los retratos que adornan sus estancias como herramienta más de control de la vida en los conventos⁶¹. La función de esta representación de la imagen en Batuecas, responde a esta ubicación, ya que los retratos tenían carácter documental para quienes debían dar fe del modelo, aunque nunca lo hubiesen visto, y en la misión fundacional, como ha advertido Portús, eran utilizados así, como prueba transportable de la santidad de los pilares históricos de la Orden⁶².

Respecto a esta doble utilidad, historiográfica y coercitiva de la pintura, recordemos una interesante anotación de Benito Navarrete acerca de la relación entre "afecto" y "semejanza", a propósito del realismo de las representaciones del Siglo de Oro, que lleva a recordar las estrategias

⁶¹ Elena Muñoz, "Historia y devoción en imágenes de una conversación celeste (OCD, Desierto de las Batuecas, s. XVII)", *Philostrato*, 7, (2020), pp. 111-130.

⁶² Portús, "Retrato", pp. 169-188; Portús, "La convivencia", pp. 37-47.

figurativas y figurales y el llamado realismo simbólico tardomedieval⁶³. En estas pinturas conventuales de fin del siglo XVI e inicio del XVII, además de perseguir la verosimilitud del retrato y apelar a la experiencia cotidiana para el reconocimiento de ambientes naturalistas y temas biográficos, se trataba de “encontrar una imagen afectiva que reconfortara y al mismo tiempo sirviera como testimonio de una verdad objetiva, casi arqueologizante”⁶⁴. Así, en continuidad con mecanismos bajomedievales de reconciliación de la construcción figural de la historia y la filosofía empírica, para dotarse de autoridad, las copias de las imágenes de devoción procuran conservar signos de antigüedad y arcaísmos, pese a que ello suponga caer en un anacronismo que, muchas veces, pasa desapercibido, pues “solo se reparaba en el decoro y la correcta representación con apariencia de realidad, pero no en la exactitud de un tiempo histórico en la representación”⁶⁵.

Tanto en la tabla de Batuecas como en el grabado, Ávila resulta reconocible gracias a unos u otros medios, pero en la pintura no es necesaria la leyenda que explica el episodio porque el realismo y el naturalismo de la representación moderna permiten identificar la localización del personaje. Sin embargo, la combinación de este paisaje con el resto de motivos realistas en la tabla produce un anacronismo que convierte el cuadro en alegórico, componiendo el epíteto visual del nombre: “Teresa de Ávila”.

Además, al ser representada adulta frente a la ciudad, se la conmemora como fundadora del descalzo abulense en 1562; pero al introducir la cita iconográfica a la *vera effigies* de 1576, literalmente con la inscripción que indica que la retratada tiene de 61 años, se está faltando a la exactitud cronológica de una narrativa biográfica que ya se había convertido en fuente rigurosa de representación histórica, pues, por entonces, Teresa se hallaba en Sevilla, y viva, a la sazón, posando, efectivamente, como modelo del retrato que la pintura de Batuecas cita para justificar su legitimidad como imagen devocional, y dotarse de la autoridad histórico-religiosa de la *vera effigies*.

La estilización del rostro en Batuecas es otra nota de atemporalidad que rompe con el historicismo de la efigie que cita, y los detalles de vestuario, ya comentados, parecen indicar que se trata de una copia de otra copia, pintada, acaso, en la segunda mitad del siglo XVII. El ciclo de *Vida* de 1613 se reeditó ligada a acontecimientos políticos en los que la imagen de Teresa fue utilizada como propaganda, en reestampaciones en 1614, año de la beatificación, y en 1622 salieron otras dos con motivo de la canonización, indica Pinilla, donde el nombre de Cornelis fue sustituido por el de su hermano Theodoor y, en una de ellas, en el título como en los grabados, la “B” de “Beata” se sustituyó

⁶³ Erich Auerbach, *Figura*, (Madrid: Trotta, 1998); Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos*, (Madrid: Cátedra, 1998); Adi Eyal, *Figural Philology. Panofsky and the Science of Things*, (London: Bloomsbury, 2018), capítulo 4 traducido en “La validez de lo pictorial en la Historia del Arte”, en *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*, ed. Luis Vives-Ferrándiz, (Vitoria-Gasteiz: 2018), pp. 89-109; Elena Muñoz, “El Epistolario de Jerónimo de Estridón como fuente de problemas iconológicos”, *Mirabilia*, 31, (2020), pp. 566-609.

⁶⁴ Riello, “Realisme”, p. 44.

⁶⁵ Riello, “Realisme”, p. 44.

por la "S" de "Santa"⁶⁶, fecha *post quem* que parece indicar la inscripción "STA." del cuadro de Batuecas, de nuevo, faltando a la cronología histórica, pues santifica a la retratada cuando pretende representarla fidedignamente a los 61 años, como dice la inscripción, mucho antes de su canonización, poniendo así en evidencia esos "artificios" de fabricación de una imagen de historia y de culto a través de la representación de atributos biográficos.

⁶⁶ Pinilla Martín, "Dos 'vidas gráficas'", pp. 183-202.

Bibliografía:

Alpers 1987: Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés del s. XVII*, (Madrid: Hermann Blume, 1987).

Auerbach 1998: Erich Auerbach, *Figura* (Madrid: Trotta, 1998).

Barcia y Pavón 1909: Ángel María Barcia y Pavón, *El retrato de Santa Teresa*, (Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1909).

Belting 2011: Hans Belting, *A verdadeira imagen* (Porto: Dafne, 2011).

Belting 2012: Hans Belting, *Antropología de la imagen*, (Madrid: Katz, 2012).

Casas 2018: Mariano Casas, "Santa Teresa Camino de Salamanca", *Vítor Teresa, Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, cat. exp., ed. coord. Mariano Casas Hernández, (Salamanca, 2018), p. 324.

Cortijo Ocaña 2003: Antonio Cortijo Ocaña, "Vida de la madre Catalina de Cardona por fray Juan de la Miseria. Un texto hagiográfico desconocido del siglo XVI (Bancroft Library, UCB, Fernán Núñez Collection, vol. 143)", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, (2003), pp. 21-34.

Covarrubias 1873: Sebastián Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana*, (Madrid: M. Sánchez, 1873).

Cuesta y Hernández 2016: Luis Javier Cuesta, y Alejandro Hernández García, "¿Una nueva iconografía? Santa Teresa en el arte novohispano", *HIPOGRIFO*, 4, 2, (2016), pp. 7-18.

Daniels y Cosgrove (eds.) 1988: Stephen Daniels y Denis Cosgrove (eds.) *The iconography of Landscape, Essays of the symbolic representations; design and use of past environments*, (Cambridge: University Press, 1988).

Díaz Moreno 2018: Félix Díaz Moreno, "Santidad en cobre. La iconografía teresiana en sus estampas", en *Vítor Teresa, Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, cat. exp. ed. coord. Mariano Casas Hernández, (Salamanca, 2018), pp. 330-347.

Dobado Fernández 2015: Juan Dobado Fernández, "Retrato de Santa Teresa de Jesús", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 486, lám. 191.

Dobado Fernández 2015: Juan Dobado Fernández, "Santa Teresa de Jesús Fundadora del Carmelo Descalzo", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 504, lám. 198.

Efal 2018: Adi Efal, *Figural Philology. Panofsky and the Science of Things*, (2016, London: Bloomsbury, 2018),

- Fita 2015: Fidel Fita, "El gran pleito de Santa Teresa contra el Ayuntamiento de Ávila", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 66, (1915), pp. 266-281.
- Freedberg 2017: David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, (Vitoria: Sans Soleil, 2017).
- Lahoz 2015: Lucía Lahoz, "Santa Teresa y las imágenes. El peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales", en *Teresa*, ed. Mariano Casas, (Salamanca: Catedral, 2015), pp. 61-91.
- Lahoz 2018: Lucía Lahoz, "Santa Teresa, el imaginario, la imagen y la imaginaria", en *Vítor Teresa, Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, cat. exp. ed. Mariano Casas Hernández, (Salamanca, 2018), pp. 170-193.
- López de Munain 2018: Gorka López de Munain, *Máscaras Mortuorias. Historia del rostro ante la muerte*, (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018).
- López Fernández 2015: María Isabel López Fernández, "Santa Teresa camino de una fundación", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), pl. 147, p. 390.
- López Silvestre 2003: Federico A. López Silvestre, "Por una historia comprensiva de la idea de paisaje", *Quintana*, 2, (2003), pp. 287-303.
- Muñoz 2020: Elena Muñoz, "El Epistolario de Jerónimo de Estridón como fuente de problemas iconológicos", *Mirabilia*, 31, (2020) (Ejemplar dedicado a: *Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors and Saint Jerome: life, work and reception*), pp. 566-609.
- Muñoz 2020: Elena Muñoz, "Historia y devoción en imágenes de una conversación celeste (OCD, Desierto de las Batuecas, s. XVII)", *Philostrato*, 7, (2020), pp. 111-130.
- Muñoz 2020: Elena Muñoz, "Visiones de y en Ana de San Bartolomé (imágenes y textos)", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 54, 2, (2020), pp. 65-92.
- Navarrete Prieto 2021: Benito Navarrete Prieto, "Realisme i naturalisme", en *Creure a través dels ulls*, cat. exp., dir. Pablo González Tornell, (Valencia, 2021), pp. 13-51.
- Niño Jesús 1945: Matías del Niño Jesús, "El venerable hermano Fray Juan de la Miseria. Sus restos y sus escritos", *Monte Carmelo*, 46, (1945), pp. 36-43.
- Panofsky 1924-1925 (ed. 2003): Erwin Panofsky, *La perspectiva como "forma simbólica"*, (Barcelona: Tusquets, 2003).
- Panofsky 1953 (ed. 1998): Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos* (Madrid: ediciones Cátedra, 1998).

Pinilla Martín 2008: María José Pinilla Martín, "La ilustración de los escritos teresianos: grabados de las primeras ediciones", *BSAA arte*, 74, (2008), pp. 185-202.

Pinilla Martín 2013: María José Pinilla Martín, "Dos 'vidas gráficas' de Santa Teresa de Jesús: Amberes 1613 y Roma 1655", *BSAA Arte*, 79, (2013), pp. 183-202.

Pinilla Martín 2013: María José Pinilla Martín, *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, (Valladolid: 2013).

Pinilla Martín 2015: María José Pinilla Martín, "La Madre Teresa de Jesús", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), pl. 189, p. 482.

Portús 1999: Javier Portús, "Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro", *Revista de dialectología y tradiciones populares (Lo constante y lo nuevo en la religiosidad española: Las culturas superpuestas)*, 54, 1, (1999), pp. 169-188.

Portús 2011: Javier Portús, "La convivencia con la imagen en barroco hispánico", en *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional (2002)*, coord. Norma Campos, (Pamplona: Fundación Visión Cultural, Universidad de Navarra, 2003), pp. 37-47, edición digital de 2011 a partir de La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia / Unión Latina (en web: <https://www.unav.edu/web/griso/otros-materiales/memorias-de-los-encuentros-internacionales-sobre-el-barroco-bolivia> consultada: 23 de octubre de 2020).

Portús 2021: Javier Portús, "Retrats 'al viu' i vertaders retrats a València", en *Creure a través dels ulls*, cat. exp., dir. Pablo González Tornell, (Valencia, 2021), pp. 175-205.

Riello 2021: José Riello, "Relíquies i imatges, i viceversa, després del Concili de Trento", en *Creure a través dels ulls*, cat. exp., dir. Pablo González Tornell, (Valencia, 2021), pp. 125-157.

Rodríguez 2022: José Vicente Rodríguez, "Juan Narduch", *Real Academia de la Historia* (en web: <https://dbe.rah.es/biografias/17351/juan-narduch> consultada: 16 de marzo de 2022).

Roger 2007: Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, (1999), (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007).

Rojas-Marcos González 2015: Jesús Rojas-Marcos González, "Santa Teresa y su hermano huyen en busca del martirio", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 386, lám. 146.

Sancho Fermín 2015: Francisco Javier Sancho Fermín, "Alpargata de la santa", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 210, lám. 66.

Sancho Fermín 2015: Francisco Javier Sancho Fermín, "Capa de Santa Teresa de Jesús", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 208, lám. 65.

Sancho Fermín 2015: Francisco Javier Sancho Fermín, "Hábito de Santa Teresa", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 206, lám. 64.

Valdivieso González 2004: Enrique Valdivieso González, "Santa Teresa de Jesús", en VV.AA., *Testigos. Edades del Hombre*, (Ávila: Fundación Las Edades del Hombre, 2004), pp. 489-450, lám. 3.

Valdivieso González 2015: Enrique Valdivieso González, "Santa Teresa de Jesús", en VV.AA., *Teresa de Jesús, maestra de oración. Edades del Hombre*, (Ávila-Alba de Tormes: Fundación Las Edades del Hombre, 2015), p. 484, lám. 190.

Zapata Alarcón 2015: Juan Zapata Alarcón, "Retrato de Santa Teresa", en VV.AA., *San José de Cuenca: Tras las huellas de Teresa*, (Cuenca: Diputación Provincial, 2015), pp. 180-181.

Recibido: 19/03/2022

Aceptado: 11/11/2022

Noticias inéditas sobre la tapicería de la *Historia de Alejandro* de François Raes y la copia para la Universidad de Alcalá (siglo XVII)*

Unpublished News about the Tapestry of the *History of Alexander* by François Raes and the Copy for the University of Alcalá (17th Century)*

Raúl Romero Medina¹

Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense, Madrid

Resumen: Este artículo² da a conocer un documento en el que aparece el encargo por parte de la Universidad de Alcalá de un conjunto de paños de la serie de Alejandro Magno siguiendo la bordura del tapicero François Raes.

Palabras clave: Tapicería; Historia de Alejandro Magno; Universidad de Alcalá; François Raes; siglo XVII.

Abstract: This paper reports on a document in which the University of Alcalá ordered a set of tapestries from the series of Alexander the Great following the pattern of the tapestry maker François Raes.

* Este texto es una aproximación al documento encontrado en el fondo de Universidades del Archivo Histórico Nacional, sin un estudio exhaustivo de los modelos o referencias a las que pueda estar haciendo alusión. Se ha preferido dar a conocer su contenido para que futuros investigadores puedan apoyar sus trabajos en relación con los encargos de tapicerías, temas elegidos y borduras.

This paper is an approach to the document found in the Universities collection of the National Historical Archive, without an extensive study of the patterns or references to which it may be referring. It has been decided to make its content known so that future scholars can support their research in relation to the tapestry commissions, themes and borders.

¹ <http://orcid.org/0000-0001-6129-1399>

² Este texto se encuadra dentro del proyecto de Investigación I+D -en el marco del Programa Estatal para impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023-, *Miradas cruzadas: espacios del coleccionismo habsbúrgico y nobiliario entre España y el Imperio (siglos XVI-XVII)*. (MIRAS) PID2021-124239NB-I00-ART, del que es IP2 el autor de este texto junto con Matteo Mancini, IP1. Agradecemos al profesor Guy Delmarcel alguna sugerencia para enfocar este texto.

Key words: Tapestry; History of Alexander the Great; University of Alcalá; François Raes; 17th century.

En el fondo de Universidades del Archivo Histórico Nacional³ hemos localizado un documento que se mantenía inédito, sobre la tapicería de la *Historia de Alejandro* de François Raes y la copia que se encarga para la Universidad de Alcalá (Fig. 1). Sin duda, merece la pena darlo a conocer por un doble motivo, de un lado, por tratarse de una de las series de tapices que existieron en el siglo XVII de la *Historia de Alejandro Magno* y de otro, porque para la copia se quería reproducir el diseño de su marco o bordura, elemento de gran valor iconográfico, e imitar su caída⁴, por lo que se ofrecen detalles para su confección en el taller licero.

El documento no presenta fecha, pero al incluirse el anagrama del tejedor bruselense François Raes (act. 1630-1660) nos permite una datación en torno al filo de la segunda mitad del siglo XVII aproximadamente. En estos momentos, la Universidad de Alcalá era un destacado centro cultural que venía desarrollando importantes iniciativas de patronazgo artístico como "centro del saber"⁵; un modelo de colegio-universidad, en que el Colegio, bajo la advocación de San Ildefonso, era al mismo tiempo sede de la comunidad colegial y cabeza de la universidad, con un único rector⁶.

Desde la época de su fundación por Francisco Jiménez de Cisneros, arzobispo de Toledo, los tapices habían jugado un papel importante para el desarrollo del decoro y la magnificencia de esta institución universitaria. Además, se utilizaban para las fiestas del calendario litúrgico cuando, en ocasiones como los oficios de Semana Santa, la iglesia del colegio se revestía con grandes pinturas tejidas⁷. Sabemos que, a lo largo de los siglos XVI y XVII, tanto la iglesia como la sala rectoral tenían importantes "paños de colgar". En la iglesia destacaban entre otros, los cuatro paños de Flandes de seda y lana con las representaciones de la *Resurrección*, el *Bautismo*, *Los Vicios y las Virtudes* y el *Juicio Final*, y en la sala rectoral el paño de verdura con un elefante⁸.

Como iniciativa artística destacada en la segunda mitad del siglo XVII debe entenderse el encargo de cuatro paños que pretendían imitar la tapicería de

³ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Universidades, 565, exp.60. Véase su transcripción en el anexo documental de este trabajo.

⁴ En tapices, se habla de la "caída" cuando esta se refiere a cada una de las partes que prenden de arriba abajo. Es decir, la altura del tapiz.

⁵ Roberto González Ramos, *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes. El patronazgo artístico de un centro del saber. Siglos XVI-XIX*, (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2007).

⁶ Miguel Ángel Castillo Oreja, *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares: génesis y desarrollo de su construcción: siglos XV-XVIII*, (Madrid: Algar, 1980).

⁷ Roberto González Ramos, "Los vestidos de la iglesia universitaria. Las yeserías, los retablos y los tapices de la iglesia de San Ildefonso de Alcalá de Henares", en *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, ed. René Jesús Payo Hernanz, (Burgos: Universidad de Burgos, 2019), pp. 172-176.

⁸ González Ramos, *La Universidad de Alcalá*, pp. 92-94 y 172.



Fig. 1. Indicaciones para la ejecución de cuatro paños de la *Historia de Alejandro* siguiendo el modelo de François Raes, y patrón de la bordura. © AHN.

François Raes sobre la *Historia de Alejandro*, si bien "siendo tan pequeños con dos o tres figuras acusa harto pues lo esencial es la imitación de la caída"⁹. Pasemos a valorar el asunto, no sin dejar de reiterar que la finalidad de este texto es dar a conocer el documento, no analizarlo a nivel de modelos, referentes o sobre la posible ubicación de la serie en la actualidad, en el caso que se conserve.

Como es sabido, la serie de Alejandro que más éxito alcanzó en los talleres bruselenses del siglo XVII fue la que se tejió en base al grupo de cartones diseñados en torno a 1630 por el pintor Jacques Jordaens (1593-1678)¹⁰. De la versión de Jacques Jordaens se hizo una serie prínceps que corrió a cargo de tres liceros de Bruselas activos en torno a 1630: Jean Raes II, Jacques II Geubels y Jacques Fobert, y que perteneció después de 1658 a Cosimo de Médicis. Estos cartones pasaron después a los liceros André Van den Dries, cuyo taller estuvo activo entre 1636 y 1671, y más tarde a Jean Leyniers¹¹.

Una de las manufacturas bruselenses más activas fue la de los Raes, cuyo miembro más importante fue Jean Raes I (1574-1651) que se casó en 1592 con Margriet van den Acker (fallecida en 1650) con quien tuvo diez hijos, dos de los cuales: Jean II Raes (1602-1639) - que firmaba como Jean Raes "le Jeune"- y François Raes (nacido en 1607), se dedicaron al oficio de la tapicería¹².

Jean Raes I fue un personaje que supo manejar su capital social y simbólico con mucha astucia. Colaboró con Jacques Geubels (fallecido en 1604/5) y con su hijo Jacob Geubels II (1599- ca.1630) y ambos talleres (Raes-Geubels) tejieron conjuntamente importantes series de tapices¹³. Como se ha documentado, en 1629, Jean Raes I dejó en manos de su hijo Jean Raes II los negocios del taller, no solo porque ya tenía una edad considerable, sino porque también deseaba pasar a un segundo plano dentro de la escena política de la ciudad Bruselas en la que había participado de forma activa¹⁴.

Aunque François Raes tuvo un papel más discreto dentro del taller de su progenitor, hemos de suponer que utilizara los cartones de Jacques Jordaens para llevar al telar la Historia de Alejandro de la que se pudieron hacer varias versiones. Una de ellas es la que se expuso en 1874 en París en la *Exposition du Costume*, propiedad de Maurice Moyse. Aunque se describe como tejida con cartones de Rubens, sabemos que esto es un error debido a que el estilo de Jacques Jordaens asumía los principios del pintor amberino y nunca se tejió en Bruselas una *Historia de Alejandro* siguiendo unos supuestos cartones de Rubens. Esta serie estaba formada por doce paños:

⁹ AHN. Universidades, 565, exp.60. Véase su transcripción en el anexo documental de este trabajo. Anexo 1.

¹⁰ Kristi Nelson, *Jacob Jordaens Design for Tapestry*, (Turnhout: Brepols Publishers, 1998), p. 251.

¹¹ Guy Delmarcel, *La Tapisserie Flamande*, (Bruxelles: Imprimerie Nationale: 1999), pp. 234-235.

¹² Koenraad Brosens "New Light on the Raes Workshop in Brussels and Rubens's Achilles Series", en *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, eds. Thomas. P. Campbell and Elisabeth Cleland, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010), pp. 20-33.

¹³ Brosens, "New Light on the Raes Workshop", pp. 24-25.

¹⁴ Brosens, "New Light on the Raes Workshop", p. 25.

“nº 1. Alexandre se disposant à monter Bucéphale; nº2. Diogène, répondant à Alexandre de se retirer de son soleil; nº3. Alexandre tranchant le noeud gordien; nº4. Alexandre se disposant à aller combattre les Perses; nº5. Alexandre faisant remettre à Cléopâtre le butin fait à Gaza; nº6. Les Femmes de Darius implorant la clémence d’Alexandre; nº7. Alexandre roi d’Asie; nº8. Alexandre tuant un lion à la chasse; nº9. Alexandre sur le trône de Darius à Persépolis; nº 10. Alexandre mettant en déroute les Perses à la bataille d’Arbelles; nº11. Entrée triomphale d’Alexandre à Babylone; nº12, Alexandre, après la bataille dissus, rassurant les femmes de Darius”¹⁵.

François Raes también firmó una tapicería de *Alejandro el Grande combatiendo con un león*¹⁶. Del mismo modo, de su taller, también salió la serie de ocho paños finos de la *Historia de Alejandro* que tenían “solo las sombras de lana” y disponía de “cinco anas¹⁷ y media de cayda”¹⁸. Esta serie que servía de modelo para la copia que se quería encargar para la Universidad de Alcalá estaba compuesta por los siguientes paños:

“1 El carro con 4 cavallos en que va a hacer sacrificios con los filosofos. 2 La Batalla con el Rey Dario que salio huyendo. 3 Desmontado de su caballo manda quemar los bagages de sus soldados puestos en esquadrones. 4 Haciendo visitas a la madre e hijas de Dario. 5 Recibiendo a Talestris Reyna de las Amaçonas con sus compañeras a quienes muestra su tienda en campaña. 6 Cortando el nudo de Gordio en el templo. 7 Desposandose con Rosana hija del satrapa al uso de Grecia partiendo el pan y coronándola. 8 Visitando al filosofo Diogenes que esta en el tonel”¹⁹.

De acuerdo con Victoria Ramírez, en 1647 se documenta una serie de Alejandro en la colección de los Almirantes de Castilla. Serían ocho tapices nuevos que habían sido tejidos en Bruselas, piezas grandes de seis anas de caída sin hilos metálicos en su composición, con una superficie total de 369 anas²⁰. Aunque la citada investigadora los considera tejidos en el taller de Jean Raes II o en el de Jacques Fobert, en mi opinión, estos tapices debieron ser tejidos con los cartones de Jacques Jordaens en el taller de François Raes teniendo una iconografía idéntica a la que se cita en el documento que estudiamos.

¹⁵ *Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l’industrie*. Quatrième Exposition Musée Historique du Costume, (París: A. Chaix, 1874), p. 95.

¹⁶ Alphonse Wauteurs, *Les tapisseries et les tapissiers de Haute et de Basse-lice de Bruxelles*, (Bruxelles: Imprimerie de Ve. Julien Baertsoen, 1878), p. 303.

¹⁷ Antigua medida de longitud, generalmente para tejidos, equivalente a un metro aproximadamente.

¹⁸ AHN. Universidades, 565, exp.60. Véase su transcripción en el anexo documental de este trabajo.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Victoria Ramírez Ruiz, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013), p. 119.

En realidad, el encargo para la Universidad de Alcalá buscaba imitar la serie de François Raes, aspecto del que no cabe duda porque en el documento se introduce la marca del tapicero FR y el sello de calidad (B)ruselas (B)rabante. En cualquier caso, en él también se afirma que “de esta historia he visto tapicería de 16 paños”²¹. Como es sabido, además de las series inspiradas en los cartones de Jacques Jordaens la serie de Alejandro se volvió a tejer en Bruselas en otras tres fases utilizando cartones de autor desconocido. Destacan los tejidos por Franz van den Hecke (act. 1629–1675), o los confeccionados en el taller de la mujer de Geubels, Katharina van den Eynde, y en el de Jean Raes, hacia 1630 y 1640 respectivamente²².

Lo más interesante del encargo para la Universidad de Alcalá es que de la serie de François Raes se debían de copiar cuatro “pañitos” que imitaran su caída²³ y, además, se debía de reproducir fielmente la cenefa procurando, en todo momento, que fuera del mismo diseño o patrón del que se dibuja en el documento. En el encargo se especifica las anas de cada uno de estos paños: “1 de dos anas y media de largo 2 m^a; 2 de tres y media 3 m^a; 3 de tres y media 3 m^a y 4 de cuatro 4”²⁴. En total estos paños tendrían la siguiente superficie “13 @ [anas] y m^a de largo que a 5 @[anas] y m^a de cayda harán 74 @[anas] y media de cayda”²⁵.

De especial importancia es el contenido ornamental de la cenefa, una bordura “*gracieuse*” de colores vivos en la que se mezclan ornamentaciones de flores, hojas, frutos, figuras y animales (Fig. 1). Aunque como se ha señalado, las borduras eran diseñadas y confeccionadas por los mismos artistas que hacían las escenas centrales del tapiz, a veces el montaje del tapiz no respondía a una composición global del mismo y podía ser un añadido del propio lencero tras la ejecución de la escena que seguía el cartón del artista²⁶. En este sentido, el taller de François Raes pudo desarrollar modelos propios con independencia del artista que hacía los diseños de los cartones. Así, la bordura para la *Historia de Alejandro* que aparece diseñada en el documento, es similar a la que presenta la *Historia de Aquiles* que fue tejida en Bruselas siguiendo los cartones de Rubens (Fig. 2). Aunque Crick Kuntziger²⁷ la asocia al taller de François Raes, solía ser frecuente que las cenefas se reutilizaran entre los miembros de un mismo taller, por lo que incluso pudieron haber pertenecido al taller de su padre Jean Raes y haberse tejido o por su hijo François o por el Joven Raes III.

²¹ AHN. Universidades, 565, exp.60. Véase su transcripción en el anexo documental de este trabajo.

²² Ramírez Ruiz, *Las tapicerías*, p. 121.

²³ Dado que el documento facilita las medidas la utilización aquí del término resulta ambigua y creemos que puede referirse más a un componente de “imitación” estética que otra cosa.

²⁴ AHN. Universidades, 565, exp.60. Véase su transcripción en el anexo documental de este trabajo.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Francisco M. Vázquez Pardo, David García Alonso, Francisco Márquez García, María José Guerra Barrena, “Los motivos vegetales en las borduras de los tapices flamencos de la Catedral de Badajoz”, *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV, nº II, (2018), p. 1343.

²⁷ Marthe Crick Kuntziger, “La tenture d’Achille d’après Rubens et les tapissiers Jean et François Raes”, *Bulletin des Musées Royaux d’Art et d’Histoire*, nº1, sixième année, (1934), p. 11.

Sea como fuere, es obvio que la Universidad de Alcalá quería disponer de una serie reducida de cuatro paños de la *Historia de Alejandro*, siguiendo una de las tejidas por François Raes en su taller de Bruselas. Alejandro Magno era el mayor de los iconos culturales de la Antigüedad, ensalzado como el más heroico de los grandes conquistadores, la supuesta piedad que profería debió ser determinante para que un centro del saber cómo la Universidad de Alcalá contase con esta serie. En cualquier caso, desconocemos si llegó a tejerse dado que los inventarios no ofrecen ningún dato por lo que la investigación queda, de momento, obligatoriamente en este punto.



Fig. 2. Tapiz del taller de los Raes, según cartones de Peter Paul Rubens, *La cólera de Aquiles*, ca. 1649. © Musée Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas (n. ° inv. 2109).

Anexo documental:

Archivo Histórico Nacional (AHN)

AHN, Universidades, 565, exp.60, *Los cuatro paños que se han de hacer de la Historia de Alejandro siguiendo la bordura del tapicero François Raes*, s.d.

“BB [Bruselas Brabante] Francois Raes

La tapiceria que esta aquí es historia de Alexandro tiene ocho paños hechos en Bruselas finos de prin[cipal] hicese solo las sombras de lana tiene cinco anas y media de cayda

1 El carro con 4 cavallos en que va a hacer sacrificios con los filosofos; 2 La Batalla con el Rey Dario que salio huyendo; 3 Desmontado de su caballo manda quemar los bagages de sus soldados puestos en esquadrones; 4 Haciendo visitas a la madre e hijas de Dario: 5 Recibiendo a Talestris Reyna de las Amaçonas con sus compañeras a quienes muestra su tienda en campaña; 6 Cortando el nudo de Gordio en el templo; 7 Desposandose con Rosana hija del satrapa al uso de Grecia partiendo el pan y coronándola; 8 Visitando al filosofo Diogenes que esta en el tonel

Ninguno de estos se ha de traer

Hanse de hacer quatro pañitos con esta cenefa procurando que sea del mismo dibujo o patron

1 de dos anas y media de largo 2 m^a; 2 de tres y media 3 m^a; 3 de tres y media 3 m^a; 4 de quatro 4; 13 m^a

Estos 4 paños harán 13 @ [anas] y m^a de largo que a 5 @[anas] y m^a de cayda haran 74 @[anas] y media de cayda

13 m^a; 5 m^a; 65; 6- ¼; 2-m^¾; 74 m^a

De esta historia he visto tapiceria de 16 paños con que excluyendo los 8 que van dichos de los otros se puede elegir lo que pareciere para estos 4 que siendo tan pequeños con dos o tres figuras acusa harto pues lo esencial es la imitación de la cayda”

Bibliografía:

Brosens 2010: Koenraad Brosens, “New Light on the Raes Workshop in Brussels and Rubens’s Achilles Series”, en *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, eds. Thomas. P. Campbell and Elisabeth Cleland, (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010), pp. 20-33.

Castillo Oreja 1980: Miguel Ángel Castillo Oreja, *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares: génesis y desarrollo de su construcción: siglos XV-XVIII*, (Madrid: Algar, 1980).

Crick Kuntziger 1934: Marthe Crick Kuntziger, "La tenture d'Achille d'après Rubens et les tapisseries Jean et François Raes", *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, nº. 1, sixième année, (1934), pp. 2-12.

Delmarcel 1999: Guy Delmarcel, *La Tapisserie Flamande*, (Bruxelles: Imprimerie Nationale: 1999).

González Ramos 2007: Roberto González Ramos, *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes. El patronazgo artístico de un centro del saber. Siglos XVI-XIX*, (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2007).

González Ramos 2019: Roberto González Ramos, "Los vestidos de la iglesia universitaria. Las yserías, los retablos y los tapices de la iglesia de San Ildefonso de Alcalá de Henares", en *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, ed. René Jesús Payo Hernanz, (Burgos: Universidad de Burgos, 2019), pp. 172-176.

Nelson 1998: Kristi Nelson, *Jacob Jordaens Design for Tapestry*, (Turnhout: Brepols Publishers, 1998).

Ramírez Ruiz 2013: Victoria Ramírez Ruiz, *Las tapicerías en las colecciones de la nobleza española del siglo XVII*, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2013).

Union Centrale 1874: Union Centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Quatrième Exposition Musée Historique du Costume, (París: A. Chaix, 1874).

Vázquez Pardo, García Alonso, Márquez García, Guerra Barrena 2018: Francisco M. Vázquez Pardo, David García Alonso, Francisco Márquez García, María José Guerra Barrena, "Los motivos vegetales en las borduras de los tapices flamencos de la Catedral de Badajoz", *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV, nº II, (2018), pp. 1341-1372.

Wauteurs 1878: Alphonse Wauteurs, *Les tapisseries et les tapisseries de Haute et de Basse-lice de Bruxelles*, (Bruxelles: Imprimerie de Ve. Julien Baertsoen, 1878).

Recibido: 13/06/2022

Aceptado: 11/11/2022

Politics and Piety at the Royal Sites of the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century, José Eloy Hortal (Ed.) (Turnhout: Brepols, 2021), 323 páginas, (ISBN 978-2-503-59159-9)

El presente estudio es el resultado de las contribuciones y reflexiones surgidas en el marco del seminario internacional, *Spanish Royal Geographies in Early Modern Europe and America: Re-thinking the Royal Sites / Geographies of Habsburg Politics and Religion* celebrado en la Universidad de York y codirigido por el editor del volumen, José Eloy Hortal Muñoz junto con la profesora Cordula Van Whyne. A nivel metodológico, la edición de este trabajo supone la consolidación de una de las líneas de investigación trabajadas por su editor centrada en el análisis del espacio como construcción simbólica para entender el fenómeno de los sitios reales a escala global¹.

Con ello, el editor del presente volumen muestra la versatilidad de estos espacios y la forma en la que fueron instrumentalizados por cada una de las generaciones de monarcas hispanos. Al mismo tiempo, muestra la complejidad que todos ellos tuvieron cuando trataron de configurar un sistema capaz de dar unidad y coherencia a su gran heterogeneidad y extensión territorial, tal y como se puede observar claramente en el caso de la elección de gobernadores y virreyes (pp. 30-1).

El hilo conductor que vertebra las distintas contribuciones es la multitud de implicaciones que el binomio política y religiosidad entrafía en Época Moderna. El mismo, se encuentra estratégicamente centrado en los espacios donde se materializaron dichas implicaciones mediante la acertada elección de las capillas reales en la primera parte, y el resto de espacios hacia los que también proyectó el mecenazgo devocional de la monarquía como las fundaciones religiosas en la segunda parte.

En primer lugar, es interesante destacar la visión trazada por Hortal Muñoz entorno a las dinámicas establecidas dentro de las capillas reales periféricas (o, alejadas del centro donde vivía el rey) ya que ello permite al autor arrojar luz sobre instituciones menos conocidas como es el caso de la capilla real de la Encarnación en Manila (p. 44). Como explica el capítulo de Martínez Millán, los giros de orientación surgidos al calor del nuevo contexto geopolítico que impulsó el cambio desde la noción de *Monarchia Universalis* imperante durante el reinado de Felipe

¹ Eloy Hortal, "Los Sitios Reales como elementos clave de las monarquías europeas de la Edad Moderna: una aproximación", *Studia Historica. Historia Moderna*, 42, 2, (2020), pp. 197-217.

II, hacia la Monarquía Católica durante el reinado de sus sucesores se trasladaron también desde el centro de poder que representaba la capilla real del Alcázar madrileño, hacia el resto de instituciones análogas repartidas entre los distintos territorios hispánicos. Así lo pone de manifiesto el siguiente estudio a cargo de Frabrizio D'Avenia, quien aporta una compilación de datos documentales que demuestra, entre otros aspectos, cómo la adopción de determinadas prácticas devocionales por parte de la capilla real en el Alcázar, directamente relacionadas con el cambio de paradigma, tuvo un impacto directo en la organización económica y administrativa de la Capilla Palatina de Palermo (p. 87).

De otro lado, y entre los problemas más significativos que tuvieron que afrontar las diferentes capillas reales, tanto aquellas más alejadas de la península ibérica como las distribuidas en los reinos peninsulares, destaca la falta de entendimiento con los distintos arzobispados y autoridades locales. En este sentido, el problema de raíz deriva de la ausencia del monarca tal y como los capítulos de Ignasi Fernández Terricabras y Emilio Callado Estrella demuestran para el caso de los reinos de la Corona de Aragón. Esta ausencia era todavía más sentida en los virreinos americanos, por lo que, como analizan Guillermo Nieva Ocampo y Ana Mónica González Fasani, en casos como el de la Capilla Real de Lima, la capacidad de este tipo de instituciones religiosas para mediatizar y vehicular las relaciones de poder o clientelismo, fue más agudizada. A todo ello se unía la necesidad de expandir y consolidar la evangelización del Nuevo Mundo, por lo que las dinámicas establecidas en el entorno religioso de la corte virreinal contribuyeron también a mantenerla conectada con el mundo de las órdenes mendicantes (p. 152).

Asimismo, y especialmente durante el reinado de Felipe II, las órdenes religiosas fueron vistas como un instrumento altamente eficaz para consolidar el proyecto confesional de la monarquía hispánica (p. 176), por lo que el patrocinio de sus espacios quedó igualmente vinculado a los intereses de sus promotores. Así lo demuestran las contribuciones de la segunda parte mediante el caso del patronazgo femenino en distintas fundaciones conventuales, ya fuese en el centro de la corte, o en los Países Bajos como señalan Víctor Mínguez y Henar Pizarro Llorente. Sin dejar de mencionar cómo, todo ello se veía reforzado por un cuidado despliegue ceremonial y visual que se materializaba en las festividades tanto monárquicas como litúrgicas desarrolladas dentro y en los alrededores de los Sitios y fundaciones reales. El patronazgo ejercido por Felipe II en Portugal tras su anexión es quizá el caso más literal con el modelo escurialense (pp. 235-8) como detalla José Pedro Paiva, aunque la necesidad de legitimar la figura del monarca ausente seguiría poniéndose de manifiesto en el entorno festivo de otros reinos como Valencia o Cerdeña, tal y como siguen analizando Inmaculada Rodríguez y Nicoletta Bazzano respectivamente.

En definitiva, *Politics and Piety at the Royal Sites of the Spanish Monarchy in the Seventeenth Century* muestra la importancia de tomar distancia y abordar desde una perspectiva global un mismo fenómeno, especialmente cuando se trata de entender el complejo programa devocional que caracterizó la monarquía Habsburgo y cómo llegó a mediatizar sus relaciones con el pontificado, del mismo

modo que sucedió en casos concretos como la promoción y “socialización” del culto a la Inmaculada Concepción.²

Victoria Moreno Bosch³

Universitat Jaume I

Octubre, 2022

² Pablo González Tornel, *Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021).

³  <http://orcid.org/0000-0003-4781-6536>



Isabelle Lecocq y Yvette vanden Bemden, *The Stained Glass of Herkenrode Abbey, Corpus Vitrearum*. Great Britain, vol. VII, (Oxford: The British Academy - Oxford University Press, 2021), 509 páginas, (ISBN: 978-0-19-726718-9)

Este libro es uno de los mejores ejemplos de a lo que debe aspirar un proyecto de investigación internacional, donde especialistas de diferentes países y disciplinas colaboran para recopilar y estudiar ese patrimonio más susceptible de desaparecer, como es en este caso las vidrieras. El proyecto *Corpus Vitrearum* comenzó en 1956, y sigue en plena vigencia hoy en día en catorce países, demostrando que los proyectos de investigación en Historia del Arte no tienen sentido si no son planteados en una dimensión dilatada en el tiempo y abiertos a muchos más investigadores y propuestas.

Este volumen es el último que el proyecto *Corpus Vitrearum* publica. Dedicado a Gran Bretaña, cuyo patrimonio en vidrieras se debe, en su gran mayoría, a una importación desde el continente a principios del siglo XIX. Es el caso de los ventanales que adornan la capilla de Nuestra Señora de la catedral de Lichfield (Staffordshire). Llegaron procedentes de la antigua abadía de Herkenrode (Limburgo, Bélgica) en 1802, cuando las vidrieras fueron desmanteladas de su ubicación primera y vendidas a sir Brooke Boothby. Entre la llegada de las vidrieras y su colocación en la catedral de Lichfield pasan unos años, puesto que tuvieron que ser adaptadas a los nuevos ventanales combinando escenas. Un croquis de hacia 1805 explica la distribución, y la fecha de 1806 inscrita en algunas de las vidrieras deja constancia del momento en que fueron colocadas en la capilla de Nuestra Señora (p. 332). Adaptadas a la nueva ubicación, y reinstalando partes que se perdieron, la historia de las vidrieras desde su llegada a Lichfield y sus restauraciones del siglo XIX se sintetizan de forma muy didáctica en el libro (pp. 20-67), dando pie a explicar el último tratamiento de conservación aplicado en ellas entre 2002 y 2014 (pp. 68-76).

Pero antes de llegar aquí, las autoras principales del libro, Isabelle Lecocq e Yvette vanden Bemden, con la colaboración de Keith Barley, Alison Gilchrist, Marie Groll, Penny Hebgin-Barnes, John McNeill y Joseph Spooner, estructuran el texto en dos partes diferenciadas y complementarias: la historia de la fundación de la abadía de Herkenrode, su ubicación primera en el espacio de la iglesia desaparecida, y la venta de las vidrieras por parte de Pierre Libotton a sir Brooke Boothby en 1802 (pp. LXV-CVII); y la historia de las vidrieras dentro de su nuevo emplazamiento en la capilla del siglo XIV de Nuestra Señora de la catedral de Lichfield (pp. 1-19). Todo este preámbulo sirve para centrar muy bien al lector en la situación, y le ayuda a comprender el motivo de las diferentes restauraciones que se hicieron en las vidrieras. El seguimiento de todas estas actuaciones fue

sencilla gracias a los dibujos que se hicieron en 1804 de cada una de las vidrieras que habían llegado de Herkenrode. Son unos bocetos que aclaran cual era la composición de las escenas, pues algunas partes se perdieron posteriormente. Este material es muy rico, no sólo para el fin práctico de los restauradores sino también para los historiadores del arte, pues ayudan a localizar composiciones similares dentro del taller al que se adscribe su diseño.

Entrando ya directamente en el estudio de las vidrieras, uno de los apartados más interesantes es el que se le dedica al análisis histórico artístico de las escenas (pp. 77-160). Partiendo de su localización dentro de la capilla de Nuestra Señora se explican aspectos técnicos sufridos, como los reemplazos y reubicaciones temporales de algunas escenas, los emplomados, corrosiones sufridas, las marcas e inscripciones encontradas – diferenciando las originales del siglo XVI de aquellas que fueron hechas en momentos posteriores- y la iconografía. Aquí diferencian los retratos, identificando la mayor parte de las veces a los personajes y su relación con la abadía de Herkenrode de donde proceden, y las escenas sacras representadas.

Al hablar de la técnica, Lecocq y Vanden Bemden, han tenido la habilidad de diferenciar entre el vidrio y su trabajo (pp. 108-114) y la pintura (pp. 114-119). La cronología que aparece en algunas de las vidrieras, entre 1532 y 1539, junto con el estilo, han permitido a las autoras relacionar el diseño y composiciones con el pintor Pieter Coeck van Aelst (pp. 127, 143-158), y el traspaso de las escenas a vidrio por los vidrieros: Maarten Tymus (o Tymans) y Lambert Spulberch (o Speelberch).

A partir de la página 161 comienza el catálogo de las quince vidrieras. Cada uno de los ventanales se trabajan de forma individualizada, indicando su ubicación, tamaño, marcas e inscripciones, y comparando su estado actual de conservación con el boceto conservado de 1804, tal como había llegado a Lichfield, para terminar hablando del estilo, técnica, cronología de la vidriera y comparación con otros dibujos, y obras del taller al que se vinculan los cartones: el de Pieter Coeck van Aelst. Cada uno de los estudios catalográficos completan la información vertida en las páginas de los capítulos, siendo muy exhaustivas en cada una de las partes. Se incluyen dentro del catálogo de las vidrieras las que terminaron en una ubicación diferente a Lichfield, pero que proceden del mismo lugar de Herkenrode: la iglesia de Santa María en Shrewsbury (Shropshire), y la iglesia de San Gil en Ashted (Surrey).

Finalmente, el libro se completa con un exhaustivo apéndice documental que transcribe todos los datos empleados a lo largo del volumen (pp. 423-485), y un apartado (apéndice 8) sobre las vidrieras que fueron erróneamente consideradas de la abadía de Herkenrode y se descartan por estilo y procedencia.

El gran trabajo realizado, los años empleados en esta investigación, el detalle con que se han abordado cada una de las facetas, desde el estudio arquitectónico de la iglesia desaparecida de Herkenrode, hasta el seguimiento de las restauraciones ya en suelo inglés, la comparación con los diseños y el trabajo del pintor de los cartones para las vidrieras, como la conclusión respecto a su relación

con la abadía y los maestros trabajando con él, hacen de este libro un referente para el estudio, no sólo de la vidriera en Flandes en el segundo tercio del siglo XVI, sino también del trabajo de los talleres de pintura, en especial del polifacético Pieter Coeck van Aelst, como ejemplo para otras disciplinas. En este sentido, este libro completa el que Elisabeth Cleland le dedica a Pieter Coeck como diseñador de cartones para tapices (*Grand Design. Pieter Coeck van Aelst and Renaissance Tapestry*, Metropolitan Museum, New York-Yale University Press, New Haven-London, 2014), mostrando la diversidad de facetas que tenía un maestro de pintura de prestigio en Flandes a mediados del siglo XVI.

Todo el discurso se completa con unas magníficas ilustraciones, tanto de las vidrieras como de los dibujos y pinturas, así como esquemas de sus ubicaciones y procesos de restauración. Poniendo la guinda al trabajo un exhaustivo y útil índice de nombres.

Para los que quieran saber más del trabajo del *Corpus Vitrearum*, pueden seguir sus investigaciones y publicaciones en las siguientes páginas:

<http://www.unionacademique.org/en/projects/19/corpus-vitrearum>

<http://www.corpusvitrearum.org/>

<https://www.cvma.ac.uk/index.html>

Ana Diéguez Rodríguez¹

Instituto Moll

Universidad de Burgos

Noviembre, 2022

¹  <http://orcid.org/0000-0003-0510-8670>

Sir John Elliot (1930-2022), historiador, hispanista.

El 10 de marzo de este año fallecía en Inglaterra John H. Elliott (1930-1922), maestro de hispanistas y uno de los principales historiadores del siglo pasado e inicios de éste. Su labor a lo largo de su extensa carrera, tanto docente como científica, fue impresionante. Baste decir que Albert Lovett, Geoffrey Parker, James Casey, Richard Kagan o Charles Jago fueron sus discípulos y José Francisco de la Peña, Xavier Gil, Antonio Feros o quien esto escribe, sus colaboradores. De la misma forma su producción historiográfica es ingente; abrumadora en número y deslumbrante en calidad. Interesado desde muy temprano en la España del siglo XVII, su primer gran acercamiento a la materia se concretó en la, múltiples veces reeditada, *La España Imperial*, obra con la que se rompía tanto con los tópicos esencialistas que habían impregnado la historia de España, como con la visión exagerada y pesimista de todo el Seiscientos como antesala de una ruina final. A esta obra siguieron otras muchas que podemos vertebrar a través de tres ejes: por un lado, las dedicadas al estudio del XVII hispánico con especial atención al reinado de Felipe IV, y aquí sus trabajos sobre el conde duque de Olivares y su época siguen siendo, hoy en día, referentes indiscutibles. Por otra parte, su vasta cultura y diversas inquietudes le permitieron desarrollar con indudable solvencia la historia comparada, tanto para marcos históricos concretos (*Richelieu y Olivares*, 1984) como mucho más dilatados en el tiempo (*Catalanes y escoceses*, 2018 o *Imperios del mundo atlántico*, 2006). Precisamente esta última obra venía a culminar su tercer eje de interés como era la relación entre centro y periferia en el Imperio con especial atención a América, sujeto de varios artículos compilados en libros como *Spain, Europe and the wider World, 1500-1800*, (2009) donde se venían a actualizar algunos de los planteamientos ya vertidos en *El Viejo Mundo y el Nuevo* (1972).

Así pues, con sir John Elliott –había alcanzado la distinción de caballero del Imperio en 1994, y el premio Príncipe de Asturias de las Ciencias Sociales en 1996– desaparece toda una forma de hacer historia, pero también un maestro y un referente para el modernismo español. Alguien que, desde los lejanos tiempos en que publicó su tesis (*The Revolt of the Catalans*, 1963) siempre defendió una forma honesta de practicar la Historia pues, como él mismo afirmaba: es obligación del historiador seguir lo que considera que es la verdad por muy molestas que puedan ser las consecuencias. Y esto es lo que él hizo hasta el final.

Descanse en paz.

Fernando Negro del Cerro
(IEHM)

Encarnación Isla Mingorance (1934-2022), historiadora del arte, profesora de la Universidad de Granada.

“Paco: cuando tú seas profesor...” Muchas fueron las veces que se dirigió a mí de esta manera. Muchas las ocasiones en que arrancaron con estas palabras sus lapidarios consejos para ese devenir profesional que siempre adivinó más seguro y cercano de lo que yo mismo podía prever. Cuando vuelvo la vista atrás, reconozco que son varios los que no he seguido, aunque todos los tengo presentes. Fue mi profesora en cuatro ocasiones —con una relación que, casi desde el principio, avanzó más allá de lo académico— pero, sobre todo, fue la persona que descubrió en mí lo que ella llamaba, con más cariño que justicia, “cualidades excepcionales para la historia del arte”. Ella guió mis pasos en un momento decisivo, cuando era un alumno ilusionado, pero poco pendiente del futuro, y encauzó mi vocación docente hacia esta vida universitaria que, con todas sus sombras, tan feliz me sigue haciendo cada día.

Encarnación Isla nació en Lanjarón, a las puertas de La Alpujarra. Cursó sus estudios de Geografía e Historia en la Universidad de Sevilla, donde por su cercanía a don Antonio Blanco Freijeiro —al que siempre se refería como “Blanco”—, despertó su sensibilidad hacia los temas del mundo clásico. Tras un largo paréntesis dedicada a la enseñanza, comenzó en 1972 su relación con el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, que por entonces dirigía mi también querido profesor José Manuel Pita Andrade. Llegaba con la intención de trabajar sobre cierto pintor contemporáneo granadino, pero su recién asignado director de tesis, mi maestro Sánchez-Mesa Martín, recondujo su afán hacia el arte barroco. En este ámbito se reveló pronto como una investigadora de talla, magníficamente dotada para la más honda comprensión de los valores y cualidades del arte moderno, llamada a drenar parte de esa laguna que todavía afecta a los estudios sobre nuestra arquitectura de los siglos XVII y XVIII. En 1977 publica su tesis doctoral, José de Bada y Navajas, arquitecto andaluz (1691-1755), obra de referencia para el estudio del barroco, no sólo granadino, con un amplio corpus documental y hermosas ilustraciones de su propia mano. Recordaré también su preciosa monografía sobre la basílica de San Juan de Dios, publicada por Everest (1979), y, de forma especial, su libro Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario (1990), de Granada, con el que, a través del acercamiento a esta obra fascinante, se adentra en una de las tipologías más genuinamente propias de nuestro arte barroco. Como profesora, gustaba de una medida que nunca bastó para ocultar su pasión. Huía de los datos, con una visión pedagógica que hoy considero singularmente acertada y actual. Con su profundo conocimiento y fina ironía, articulaba un discurso integrador de múltiples aspectos culturales, dirigido a hacernos destilar la quintaesencia de aquellos estilos que con tal penetración comprendía.

No me resistiré, por fin, a contar una última anécdota. Era la primavera de 1998. La Universidad convocó, en sus primeras ediciones, las becas de Iniciación a la Investigación y varios compañeros decidimos postularnos, entre ellos Jesús, amigo mío y sobrino de Encarnación. En nuestro Departamento sólo recayó una beca, aquélla que yo disfruté. La mañana en que se hicieron públicos los resultados, en

el tablón de anuncios del Hospital Real —internet no formaba parte nuestras vidas todavía—, me crucé con tía y sobrino en la Facultad y ellos me dieron la noticia, con una alegría, pese a ser parte interesada, que nunca olvidaré. Con ese gesto emocionado, tan sincero y lleno de generosidad, la mantengo siempre en mis recuerdos. En ese momento... ¡Cuánto me enseñó sin proponérselo!

Francisco Manuel Valiñas López
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada

Pedro Navascués Palacio (1942-2022), historiador de la arquitectura, miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El pasado 5 de septiembre, a la edad de 80 años, falleció Pedro José Navascués Palacio (1942-2022), historiador de la arquitectura. Se va con él uno de los grandes referentes de la historiografía de la Arquitectura española de los siglos XIX y XX, pero también –y muy especialmente– de la docencia de nuestras escuelas de Arquitectura; maestro de tantas generaciones de arquitectos a los que inculcó el rigor, el valor y la sensibilidad por nuestro patrimonio histórico. Fue precisamente esa posición crítica e inteligente la que le unió en su juventud a su maestro Fernando Chueca Goitia, como él mismo reconocía en la sentida nota necrológica que le dedicó tras su muerte en 2004. Citaba entonces el prólogo de su célebre (y ya clásica) *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX* (1973), donde Chueca le presentaba con las siguientes palabras: “Para Pedro Navascués fue una verdadera tortura mientras escribía este libro contemplar cómo iban cayendo día a día los objetos o material de su estudio. Tenía que escribir su libro contra reloj. Si un día se descuidaba al llegar a visitar aquella obra de Ayuso, de Villajos o de Repullés se encontraba un solar. He compartido muchas veces estos avatares con el autor y sumado mi indignación a la suya, ambas más excitadas todavía por un sentimiento de impotencia...”.

Durante medio siglo Pedro Navascués sembró la formación y conciencia del mundo universitario y social español con el ejercicio de la docencia y su brillante oratoria. Hoy parte de ese legado intelectual es accesible, para quien quiera verlo reunido, en el repositorio digital de la Universidad Politécnica de Madrid. Sin ser una relación bibliográfica completa, sorprende no solo su cantidad –no exenta de rigor– sino también el impacto que muchos de esos textos tuvieron sobre algunos temas de estudio, ya no solo de su ámbito preferente de la arquitectura decimonónica, sino también de los de otros periodos y tipologías, así como de áreas afines como la historia del Urbanismo o la Restauración arquitectónica. *Scripta manent*. La talla de un investigador la dan sus obras y su validez con el paso de los años. Y ese es un mérito incuestionable de este sabio. Más atrás quedarán los cargos y premios que le acompañaron en vida (miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Coímbra...), *rocíos de los prados* que se perderán en las tinieblas del olvido. Sin embargo, junto a los libros, aquellas semillas plantadas cada mañana en la Escuela de Madrid seguirán evocando su nombre muchos años más. Su trabajo pervivirá a través de la práctica profesional de todos aquellos arquitectos e investigadores que le recuerdan y que honran su magisterio.

Descanse en paz.

Javier Pérez Gil
E.T.S. de Arquitectura
Universidad de Valladolid

Christopher M. S. Johns (1955-2022), historiador del arte.

El pasado mayo fallecía Christopher M. S. Johns, que ocupó la cátedra Norman and Roselea Goldberg en la Vanderbilt University (Nashville) durante más de dieciocho años. Allí fue el faro de los estudios del arte y la cultura del siglo XVIII dejando tras de sí, además de su familia y amigos, a sus numerosos estudiantes y doctorandos que disfrutaban de su apasionado magisterio, así como a todos aquellos que, desde diferentes lugares del mundo, seguíamos con entusiasmo sus publicaciones.

Se formó en la universidad de Florida y defendió con honores su tesis, *The Art Patronage of Pope Clement XI Albani and the Early Christian Revival in Eighteenth-Century Rome*, en la universidad de Delaware en 1985. Este trabajo sería la base del libro, *Papal Art and Cultural Politics. Rome in the Age of Clement XI* (Cambridge, 1991) que lo consagró como uno de los pioneros del mundo anglófono en el estudio del arte italiano (principalmente romano) del siglo XVIII desde una nueva perspectiva, que reivindicaba su carácter innovador y cosmopolita y rechazaba esa imagen de época de decadencia y transición propia de una historiografía ya superada.

Sus intereses eran muy variados como demuestran sus libros desde el dedicado a Canova, pasando por la *chinoiserie*, hasta su más reciente y monumental volumen, *The Visual Culture of Catholic Enlightenment* (Pennsylvania, 2015), cuyo impacto se sentirá durante mucho tiempo en nuestra disciplina¹. Sus importantes trabajos en la historia del arte y la cultura han marcado un antes y un después en la concepción que tenemos del papado Albani, de la relación de los pontífices con la ilustración y, en general, nos han aportado una visión más dinámica y rica del gusto romano y del cosmopolitismo de la corte pontificia. Su magnífico artículo "The entrepôt of Europe"² sigue estando hoy, veintidós años después de su publicación, todavía vigente y constituye la perfecta introducción al XVIII que siempre aconsejo a mis alumnos y a todo aquel que quiera adentrarse en esta fascinante centuria.

Tuve la ocasión de conocerle en un congreso que organicé en la Biblioteca Nacional de Portugal en 2019, al que asistió para presentar sus ideas sobre María I y Pío VI. Pude comprobar, entonces, que Johns no sólo era un estudioso con gran intuición y ojo crítico, sino que también era una persona cálida y con un gran sentido del humor. En unos meses verá la luz el que fue uno de sus últimos proyectos editoriales, en que acompañaría a su antigua doctoranda y ahora colega, Tara Zanardi. El libro, titulado *Intimate Interiors: Sex, Politics, and Material Culture in the Eighteenth-Century Bedroom and Boudoir*, (London: Bloomsbury, 2023), será un sentido homenaje a todos los años que Johns dedicó a nuestra disciplina. Sea como docto investigador, sea como profesor muy querido, supo

¹ *Antonio Canova and the Politics of Patronage in Revolutionary and Napoleonic Europe*, (California, 1998); *China and the Church: Chinoiserie in Global Context*, (California, 2016).

² *Art in Rome in the eighteenth century*, eds., Edgar Peters Bowron y Joseph J. Rishel, (Philadelphia, 2000).

transmitir con entusiasmo su pasión por el siglo XVIII y su legado queda en sus textos y en las generaciones que formó e inspiró.

Pilar Díez del Corral Corredoira

U.N.E.D.

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte