

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 13 - Año 2023

Número 13, junio 2023

Editor: Instituto Moll

Dirección: Ana Diéguez-Rodríguez

Coordinación y Secretaría de redacción: Estrella Omil Ignacio

Consejo editorial:

Carmen Abad Zardoya, Universidad de Zaragoza

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

Javier 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:

Andrea Pozzo, *La misión mundial de la Compañía de Jesús o La Gloria de Ignacio de Loyola* (detalle),

Roma, Sant' Ignazio di Loyola, bóveda, © Foto: Eneko Ortega Mentxaka, 2019

Índice

Artículos:

La iluminación y el resplandor de san Ignacio de Loyola. Las fuentes iconográficas y su implantación en los programas visuales de la Roma del Seicento 5
Por Eneko Ortega Mentxaka

Varia:

Un *Entierro de san Jerónimo* procedente del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba), nueva obra de Alejo Fernández 33
Por Alberto Velasco González

Reseñas:

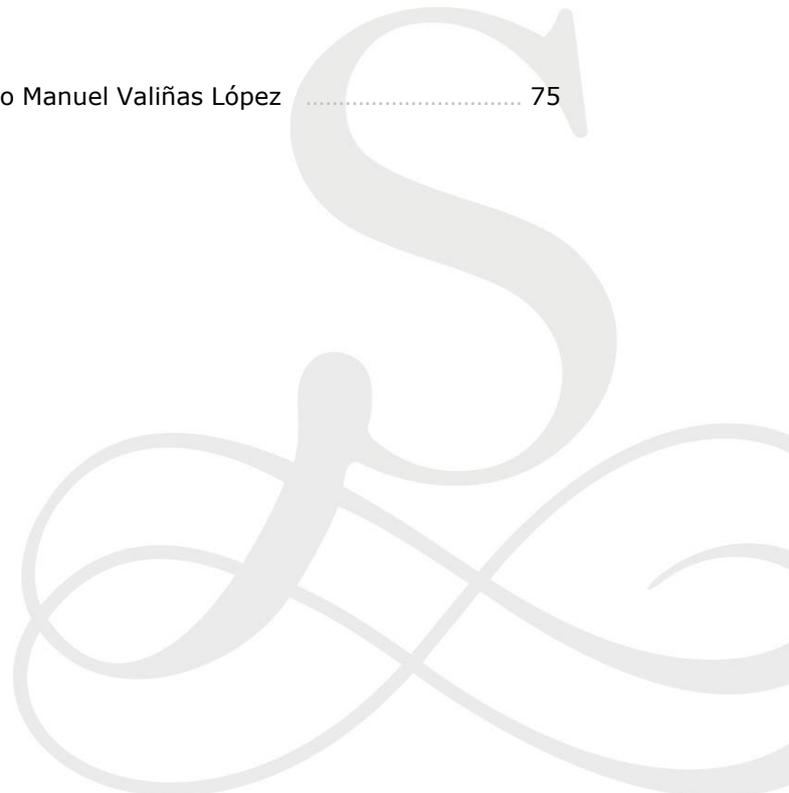
David García Cueto: Gloria Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*. Colección Los Austrias (Madrid, CEHE, 2022) 62

Cristina Bienvenida Martínez García: Iván Rega Castro y Borja Franco Llopis, *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*, (Gijón: ediciones Trea, 2021) 66

Oskar Jacek Rojewski: Crónica: El origen de los Sitios Reales en las coronas ibéricas (siglos XIX-XVI): de espacios cortesanos a redes de poder, (15-17 de noviembre, 2022) 70

In Memoriam:

L. Matías Díaz Padrón (1935-2022) por Francisco Manuel Valiñas López 75



La iluminación y el resplandor de san Ignacio de Loyola. Las fuentes iconográficas y su implantación en los programas visuales de la Roma del Seicento

The Enlightenment and Radiance of St. Ignatius of Loyola.
Iconographic Sources and their Implementation in the Visual
Programs of the Seicento Rome

Eneko Ortega Mentxaka¹

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Resumen: Este artículo propone la tesis de que Ignacio de Loyola fue un santo resplandeciente, idea basada en las estrategias visuales empleadas por la Compañía de Jesús en sus proyectos romanos del Seicento. Esta imagen de culto corporativo tenía su origen en las fuentes literarias y gráficas de la orden de finales del siglo XVI y se dividía en dos imágenes normativas: escenas en las que Ignacio era iluminado por diversas apariciones divinas; y escenas en las que el propio Ignacio resplandecía. Para los jesuitas, su fundador era el prototipo del santo místico iluminado por la divinidad y este resplandor se convirtió en uno de los marcadores visuales más importantes de la iconografía jesuítica.

Palabras clave: Ignacio de Loyola; iconografía; iluminación; resplandor; grabados flamencos; hagiografías; programas visuales; Compañía de Jesús; s. XVII; Roma.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-9980-0993>

Este artículo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D+i *Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad (siglos XVI-XIX). Un análisis pluridisciplinar (Historia, Arte, Literatura)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (PID2020-114496RB-I00), y del Grupo (A) de Investigación del Sistema Universitario Vasco *Sociedades, Procesos, Culturas (siglos VIII-XVIII)*, financiado por el Gobierno Vasco (IT1465-22).

El autor quiere expresar su más profundo agradecimiento a los padres jesuitas Ignacio Echarte (Loiolako Santutegia), Raúl González (Archivum Romanum Societatis Iesu) y Marek Ingot (Pontificia Università Gregoriana), por hacer posible la estancia de investigación en Roma en 2019 en la que se gestó este artículo.

Abstract: This article proposes the thesis that Ignatius of Loyola was a radiant saint, an idea based on the visual strategies employed by the Society of Jesus in its Roman projects of the Seicento. This corporate cult image was originated in the literary and graphic sources of the order from the late 16th century, and was divided into two normative images: scenes in which Ignatius was enlightened by various divine apparitions; and scenes in which Ignatius himself shone. For the Jesuits, their founder was the prototype of the mystical saint enlightened by divinity, and this radiance became one of the most important visual markers of Jesuit iconography.

Keywords: Ignatius of Loyola; Iconography; Enlightenment; Radiance; Flemish Engravings; Hagiographies; Visual Programs; Society of Jesus; 17th century; Rome.

1. Introducción

El culto por Ignacio de Loyola comenzó oficialmente tras sus procesos de beatificación y canonización, después de los cuales la cristiandad se llenó con las representaciones de la ceremonia y los tipos iconográficos del santo guipuzcoano, que se difundieron con gran celeridad². Desde el concilio de Trento se había potenciado la idea de que los santos ejercían un necesario papel de intermediación entre los fieles y Dios. Los jesuitas sintieron una especial preferencia por los modelos de conducta que servían para estimular la actitud misionera, pragmática y militante que debía servir a la defensa de los ideales católicos, pero sin desestimar el valor doctrinal que tenían las escenas de éxtasis y de contemplación³. En este contexto, Ignacio ostentó la preeminencia sobre el resto de santos jesuitas, erigiéndose en el paladín de la Contrarreforma, en el gran intercesor ante Dios y, sobre todo, en el prototipo de santo místico iluminado por la divinidad.

Aquí se plantea la tesis de que Ignacio de Loyola es un santo resplandeciente. Para argumentar esta idea, me centro en las estrategias visuales empleadas por las autoridades de la Compañía de Jesús en sus domicilios romanos en las décadas finales del Seicento –*corridoio* de la Casa Professa, Gesù y Sant’Ignazio di Loyola–, analizando la intencionalidad de subrayar este aspecto luminoso de la iconografía del santo, estableciendo así una imagen de culto corporativa. A lo largo de este artículo, recurriré a las fuentes literarias y gráficas de la orden que, desde finales del siglo XVI, han incidido en dos aspectos clave de esta cuestión iconográfica: escenas en las que Ignacio experimenta visiones y apariciones que le transmiten la iluminación divina; y escenas en las que el propio Ignacio resplandece. Este resplandor ignaciano tiene un sentido espiritual que trasciende el marco de la gloria barroca, pues esta es entendida como un recurso retórico y formal,

² Simon Ditchfield, “Thinking with Jesuit Saints: The Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier in Context”, *Journal of Jesuit Studies*, 9, 3, (2022), pp. 327-337.

³ Ralph Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l’image dans la littérature spirituelle du XVII^e siècle*, (Ginebra: Droz, 2005), pp. 120-122.

que entronca con la tradición visual del mundo católico durante la Edad Moderna. Sin embargo, el resplandor de Ignacio tiene un carácter simbólico –pero también real– para la Compañía de Jesús, pues los jesuitas entendieron este tipo iconográfico como un marcador visual de la santidad del fundador, así como una señal de la presencia divina junto al santo.

A este respecto, han constituido una inestimable fuente de información las investigaciones realizadas durante los últimos años por notables especialistas en la historiografía artística de la Compañía de Jesús⁴. Sin embargo, estos académicos han mencionado este rasgo iconográfico de Ignacio de forma tangencial, por lo que aquí se busca aportar un mayor conocimiento acerca del origen –tanto literario como gráfico– y del significado de este atributo del santo guipuzcoano.

2. La génesis literaria y gráfica de la iconografía del resplandor de san Ignacio

Tradicionalmente, la historiografía artística ha destacado como principales atributos de Ignacio el corazón ardiente, el anagrama del nombre de Jesús, el lema *Ad maiorem Dei gloriam* y el libro de las *Constituciones*⁵. Sin embargo, considero de la mayor importancia profundizar en la génesis literaria y gráfica del que posiblemente sea el atributo ignaciano que mejor lo define: su resplandor. La tradición iconográfica creada por los jesuitas desde las décadas finales del siglo XVI muestra a Ignacio rodeado de luz, bien en escenas de apariciones divinas en las que el santo es iluminado por Dios, o bien en escenas en las que el propio Ignacio resplandece. A ojos de los jesuitas, la luz y el fuego estarán estrechamente unidos a su fundador desde la *inventio* de su imagen de santo, como lo demuestran las distintas fuentes conservadas.

En este sentido, el origen de la iconografía ignaciana hay que buscarlo en su principal fuente hagiográfica, que no es otra que la *Vita* escrita por el jesuita Pedro de Ribadeneyra⁶. El mismo autor fue el encargado de traducir

⁴ Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, (Berkeley: University of California Press, 2004), pp. 155-160; Julian Blunk, "Andrea Pozzos Anamorphosen des religiösen Bildes. Metamalerei in Sant' Ignazio", en *Quadratura*, eds. Matthias Bleyl y Pascal Dubourg Glatigny, (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2011), pp. 237-251; Bernhard Kerber, "'Ignem veni mittere in terram'. A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio", en *Artifici della metafora*, ed. Richard Bösel y Lydia Salviucci Insolera, (Roma: Artemide, 2011), pp. 81-91; Lydia Salviucci Insolera, "Il dipinto ritrovato dell'altare di S. Ignazio. Nuovi contributi su Andrea Pozzo pittore di pale d'altare a Roma", en *Artifici della metafora*, ed. Richard Bösel y Lydia Salviucci Insolera, (Roma: Artemide, 2011), pp. 93-115; Frédéric Cousinié, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge baroque*, (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018); Lydia Salviucci Insolera, "La luce nell'arte dei Gesuiti: alcuni esempi chiarificatori", en *Dolce è la luce*, ed. Lydia Salviucci Insolera y Andrea Dall'Asta, (Roma: Artemide, 2019), pp. 91-103; Steffen Zierholz, "Ignatius of Loyola as a Normative Image", en *Sacred Images and Normativity*, ed. Chiara Franceschini, (Brepols: Turnhout, 2022), pp. 138-153; Steffen Zierholz, "Allegories of Light and Fire: Ignatian Effigies Painted on Cooper", *Journal of Jesuit Studies*, 9, 3, (2022), pp. 357-378.

⁵ Ricardo García Villoslada, "Ignazio di Loyola", en *Bibliotheca sanctorum*, vol. 7, (Roma: Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1960), col. 702.

⁶ Pedro de Ribadeneyra, *Vita beati patris Ignatii Loyolae Societatis Iesu fundatoris*, (Nápoles: [s. n.], 1572). Esta primera *Vita* fue compilada en *Monumenta Historica Societatis Iesu [MHSI]*, vol. 93:

esa primera versión latina de la obra al castellano, la cual fue publicada poco tiempo después⁷. A pesar de que la *Autobiografía* había sido relatada por el propio Ignacio al jesuita Luis Gonçalves da Câmara entre 1553 y 1555, su difusión fue mucho menor, ya que no fue publicada hasta el siglo XX⁸.

Estas primeras fuentes literarias escritas en las décadas inmediatamente posteriores a la muerte de Ignacio ya incluyen numerosas escenas y visiones en las que el santo es iluminado por la divinidad. Sin embargo, las alusiones a su resplandor aún no aparecen, salvo de forma tangencial en alguno de los pasajes de su vida. Sin duda, esta característica de su iconografía aún no se había gestado cuando Ribadeneyra escribió las distintas versiones de su obra, por lo que hubo que esperar a los procesos de beatificación y de canonización, en los cuales, desde los años finales del siglo XVI, se recopiló una gran cantidad de testimonios directos en los que las escenas con un Ignacio resplandeciente comienzan a sucederse. En este contexto, los temas se convierten en tipos iconográficos, dando paso a las series grabadas, primero, y a los ciclos pictóricos, después⁹.

No obstante, tras la canonización, la Compañía de Jesús se ocupó de fijar por escrito una nueva hagiografía ignaciana que incluyera, entre otros aspectos, estos tipos iconográficos del resplandor del santo y lo hizo a través de la obra del jesuita Daniello Bartoli¹⁰. A este libro hay que sumar entre otras, la obra escrita por Vigilio Nolarci, pseudónimo de Luigi Carnoli¹¹.

De forma consecutiva a esta propagación literaria de la hagiografía del santo, la estampa fue, entre los siglos XVI y XVII, el medio más eficaz para difundir con celeridad los nuevos tipos iconográficos y modelos artísticos que iban surgiendo en los grandes focos europeos, con Roma y Amberes a la cabeza en el caso de los jesuitas¹². Sin embargo, la prohibición de fomentar la devoción ignaciana establecida por Clemente VIII hizo que, durante el tiempo de su pontificado, la Compañía de Jesús encargara diversas series en el más absoluto secreto, las cuales únicamente serían publicadas a partir de la beatificación de Ignacio¹³. De esta forma, el propio Ribadeneyra fue el responsable de un encargo realizado al pintor Juan de Mesa, quien entre 1585

Monumenta ignatiana. Scripta de S. Ignatio. Fontes narrativi de Sancto Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu initiis, vol. 4, (Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1965), pp. 78-931.

⁷ Pedro de Ribadeneyra, *Vida del P. Ignacio de Loyola, fundador de la religion de la Compañía de Iesus*, (Madrid: Pedro Madrigal, 1594).

⁸ *MHSI*, vol. 25: *Monumenta ignatiana, ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta. Scripta de Sancto Ignatio de Loyola*, vol. 1, (Madrid: Gabriel López del Horno, 1904), pp. 31-98.

⁹ Levy, *Propaganda*, pp. 147-148.

¹⁰ Daniello Bartoli, *Della vita e dell'istitutvo di S. Ignatio, fondatore della Compagnia di Gesu'*, (Roma: Domenico Manelfi, 1650).

¹¹ Vigilio Nolarci, *Compendio della vita di S. Ignatio di Loiola*, (Venecia: Combi e La Noù, 1680).

¹² Ralph Dekoninck, "The Founding of a Jesuit Imagery: Between Theory and Practice, between Rome and Antwerp", en *The Acquaviva Projects*, ed. Pierre-Antoine Fabre y Flavio Rurale, (Boston: Institute of Jesuit Sources, 2017), pp. 331-346; Steffen Zierholz, "Zwischen Präsenz und Repräsentation. Zur Rekonstruktion eines jesuitischen Sehstils", en *Vor dem Blick*, ed. Johannes Grave, Joris C. Heyder y Britta Hochkirchen, (Bielefeld: Bielefeld University Press, 2022), pp. 307-335.

¹³ Ursula König-Nordhoff, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Armen einer Kanonisationskampagne um 1600*, (Berlín: Mann, 1982), pp. 32-33, 156; Heinrich Pfeiffer, "La iconografía", en *Ignacio y el arte de los jesuitas*, ed. Giovanni Sale, (Bilbao: Mensajero, 2003), pp. 184-185; Levy, *Propaganda*, pp. 127-130; Eneko Ortega Mentxaka, "S. Ignatius vulneratus et conversus est. Los tipos iconográficos ignacianos de la herida y la conversión en sus fuentes literarias y gráficas", *Imago*, 12, (2020), pp. 34-35.

y 1600 pintó el primer ciclo hagiográfico sobre Ignacio para el Colegio Imperial de Madrid¹⁴.

Cabe destacar también el ciclo de grabados en los que Hieronymus Wierix comenzó a trabajar hacia 1590, pero que no serían publicados en Amberes hasta 1613¹⁵. No obstante, la serie que merece una mayor atención es la publicada en Roma con motivo de la beatificación, cuyo autor fue Peter Paul Rubens¹⁶, quien trabajó en su diseño y ejecución entre 1599 y 1601¹⁷. De forma casi paralela, se publicó en Amberes una nueva serie grabada, que incluía textos de Ribadeneyra, así como grabados de Theodoor y Cornelis Galle, con la ayuda de Adriaen Collaert y Karel van Mallery¹⁸, los cuales estaban inspirados en el primer ciclo pictórico realizado por Mesa unos años antes¹⁹.

3. La iluminación divina de san Ignacio

Las fuentes hagiográficas de Ignacio mencionan numerosos episodios en los que el santo fue iluminado por la divinidad. Son muchos los santos cuyas iconografías particulares los muestran ante la presencia de Dios y todas estas apariciones suelen estar asociadas a la luz, a la blancura, al calor o al sol²⁰. En este sentido, las iluminaciones que recibe Ignacio se enmarcan en un contexto religioso generalizado, pero su trascendencia será notable, pues sus hagiógrafos utilizarán este tipo de escenas como argumento teológico principal para explicar su resplandor.

Atendiendo al orden cronológico vital de Ignacio, la primera obra romana que ofrece un ejemplo de la iluminación divina del santo es el relieve en bronce que Lorenzo Merlini realizó para la capilla funeraria del santo en el Gesù²¹. Frente a Ignacio, el apóstol Pedro, con gesto enérgico, desciende del cielo entre rayos de luz y nubes, acompañado por varios ángeles, uno de los cuales retira las sábanas para mostrar la pierna herida de Ignacio. Es enton-

¹⁴ König-Nordhoff, *Ignatius*, pp. 60-62; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", *Cuadernos ignacianos*, 5, (2004), pp. 48-49; Walter S. Melion, "In sensus cadentem imaginem': Varieties of the Spiritual Image in Theodoor Galle's Life of the Blessed Father Ignatius of Loyola of 1610", en *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, ed. Wietse de Boer y Christine Göttler, (Leiden: Brill, 2013), pp. 70-75.

¹⁵ Hieronymus Wierix, *Vita B. P. Ignatii Loyola, Fvndatoris Societatis Iesv*, (Amberes: Piernans, ca. 1613).

¹⁶ Peter Paul Rubens, *Vita beati P. Ignatii Loiolae, Societatis Iesu fundatoris*, (Roma: [s. n.], 1609). Los textos que acompañan a los grabados de Rubens fueron escritos por los jesuitas Mikołaj Łęczycki y Philippo Rinaldi.

¹⁷ Pfeiffer, "Iconografía", p. 184.

¹⁸ Pedro de Ribadeneyra, *Vita beati patris Ignatii Loyolae religionis Societatis Iesu fundatoris ad viuum expressa ex ea quam*, (Amberes: [s. n.], 1610).

¹⁹ Eneko Ortega Mentxaka, *Ad maiorem Die gloriam. La iconografía jesuítica en la antigua provincia de Loyola (1551-1767)*, (Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2018), pp. 164-165.

²⁰ Cousinié, *Gloriae*, pp. 455-463.

²¹ Lorenzo Merlini, *Aparición de Pedro a Ignacio*, 1695-1696. Roma, Gesù, capilla de San Ignacio. Evonne Levy, *A Canonical Work of an Uncanonical Era: Re-Reading the Chapel of Saint Ignatius (1695-1699) in the Gesù of Rome*, tesis doctoral, Princeton University, (Princeton: 1993), pp. 258-265; Levy, *Propaganda*, pp. 165-167; Lydia Salviucci Insolera, *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio*, (Roma: Artemide, 2014), pp. 136-138; Ortega, "S. Ignatius", p. 44.



Fig. 1. Peter Paul Rubens, *Vita beati P. Ignatii Loyolae...* (Roma: 1609), n.º 3. Madrid, Real Biblioteca. © Patrimonio Nacional.

ces cuando, con un vigoroso gesto que acompaña a la luz divina procedente del cielo, el apóstol lo cura de sus lesiones.

El origen gráfico de esta escena se encuentra en una estampa de Rubens (Fig. 1)²². En ella, Ignacio aparece dispuesto en un audaz escorzo ligeramente diagonal y dirige su mirada hacia la derecha en una actitud que mezcla sorpresa y devoción, sensación reforzada por la forma en la que coloca sus manos sobre el pecho. Junto a él, descendiendo del cielo entre fogonazos de luz y nubes, aparece san Pedro quien, con la mano derecha, le dirige un gesto tranquilizador que acompaña al destello divino.

En cuanto a las fuentes escritas, la primera que describe esta escena es la *Vita* de Ribadeneyra²³. Sin embargo, a pesar de que ésta detalla cómo el apóstol apareció ante el lecho de Ignacio y lo sanó de sus heridas, en ella no hay ninguna alusión a la luz divina que sí aparece en el grabado de Rubens y en el relieve de Merlini. Tampoco la más tardía hagiografía de Bartoli menciona ningún resplandor divino sobre el convaleciente Ignacio²⁴. Por ello, se puede considerar el grabado de Rubens, como la primera representación

²² En red: <https://realbiblioteca.patrimoniomonal.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=21660>

²³ Ribadeneyra, *Vita*, I.5. *MHSI*, vol. 93, pp. 82-84; Ribadeneyra, *Vida*, pp. 2-3.

²⁴ Bartoli, *Vita*, p. 11.



Fig. 2. Jacques Courtois (il Borgognone), *Ignacio recibe una gran iluminación junto al río Cardener*, 1661-1676. Roma, Casa Professa, *corridoio*. © Foto: Eneko Ortega Mentxaka, 2019.

de la aparición del apóstol Pedro a Ignacio en la que se muestra la presencia divina mediante un fogonazo de luz.

No obstante, Rubens pudo inspirarse en la descripción que hacen las fuentes de la conversión de Ignacio. La presencia de la luz divina aparece brevemente en la versión latina de la *Vita* de Ribadeneyra²⁵, aunque la versión castellana es más explícita:

“vn dia alumbrado con la lumbre del cielo [...]. Y este fue el primer conocimiento que nuestro Señor le comunicò de si y de sus cosas: del qual [...] con nuevos resplandores y visitaciones del cielo, salieron despues como de su fuente y de su luz todos los rayos de auisos y reglas que el buen Padre en sus exercicios nos enseñò [...] y de aqui se siguiò vna lumbre y sabiduria soberana, que nuestro Señor infundio en su entendimiento [...]. Y alumbrados ya sus ojos, y esclarecidos con nuevo conocimiento.”²⁶

Uno de los momentos clave en la vida de Ignacio fue cuando recibió una gran iluminación espiritual estando a orillas de un río cercano a Manresa, escena que fue reproducida por Jacques Courtois en el *corridoio* de la Casa Professa²⁷ (Fig. 2). En ella, Ignacio aparece recostado frente a una gran cruz con el río Cardener al fondo, mientras en lo alto del cielo, surge una visión divina rodeada de luz, la cual desciende sobre él. El gesto del santo tocándose la cabeza alude a su iluminación y al nuevo entendimiento de las cosas divinas y humanas. Esta experiencia mística produjo un profundo cambio en Ignacio y resultó de gran trascendencia para su vida posterior: “Y estando allí sentado

²⁵ Ribadeneyra, *Vita*, I.6-8. *MHSI*, vol. 93, pp. 86-90.

²⁶ Ribadeneyra, *Vida*, pp. 4-7.

²⁷ Levy, *Propaganda*, pp. 135-138; Salviucci, *Andrea*, pp. 25-31, 41-42, 47-51.



Fig. 3. Peter Paul Rubens, *Vita beati P. Ignatii Loyolae...* (Roma: 1609), n.º 21. Madrid, Real Biblioteca. © Patrimonio Nacional.

se le empezaron á abrir los ojos del entendimiento; [...] y esto con vna illustración tan grande, que le pareçían todas las cosas nuevas”²⁸.

Posteriormente, en ambas versiones de su hagiografía, Ribadeneyra incidió en la importancia espiritual de este acontecimiento, destacando cómo “*Ibi mentis ei oculi aperti atque illuminati sunt, non ita quidem ut speciem aliquam aut in sensus cadentem imaginem videret, sed ut permulta, tum quae ad fidei mysteria pertinent, tum quae ad scientiarum cognitionem optime intelligeret tanta tamque clara luce, ut ab eo res ipsae novo quodam lumine cernerentur*”²⁹.

De esta manera, cuando Rubens grabó esta escena en su ciclo de estampas ya disponía de las suficientes referencias literarias para componer visualmente este tipo iconográfico³⁰. Este artista centra la atención del espectador en la figura de Ignacio, recostado en el lado derecho de la composición, con la mano derecha sobre el pecho y la mirada hacia el cielo, de donde procede un resplandor divino que ilumina su cabeza. La siguiente

²⁸ “Autobiografía”, 30. *MHSI*, vol. 25, pp. 54-55.

²⁹ Ribadeneyra, *Vita*, I.33. *MHSI*, vol. 93, p. 126: “[...] los ojos de su mente fueron abiertos e iluminados, no tanto que viera alguna forma o imagen cayendo a los sentidos, sino tantas cosas, las cuales pertenecen ambas a los misterios de la fe, y al conocimiento de las ciencias, entendió muy bien con una luz tan clara, que los hechos mismo debían ser vistos bajo una nueva luz”; Ribadeneyra, *Vida*, p. 20.

³⁰ Rubens, *Vita*, n.º 20.

reproducción visual de este tipo corresponde al grabado realizado por Collaert en la serie gráfica encargada a los hermanos Galle³¹. A la derecha de la composición, se ve a Ignacio sentado a la orilla del río mientras recibe un destello de luz procedente del cielo. La pintura de il Borgognone bien pudo tener como principales influencias el texto de Ribadeneyra, el grabado de Rubens o, incluso, la descripción de Bartoli:

“E primieramente sì gran copia di lume soprannaturale gl’infuse nella mente, e tant’oltre gli portò i pensieri nella vista delle cose diuine, che potè il Santo dire con verità al suo Diego Lainez, che in vna sola, e brieve hora d’oratione in Manresa, hauea imparato più, che non gli haurebbono saputo insegnare tutti i dottori del mondo. [...] Doue Dio è maestro, poche lettioni bastano a far valente vn’huomo: e v’hà tal lampo di luce, che sfolgora in vn momento, ma suopre tanto, che dà che ruminare alle mente per molti anni”³².

Continuando en el *corridoio*, aparecen dos obras que reproducen el tipo iconográfico de Ignacio escribiendo los *Ejercicios espirituales* por inspiración divina: una pintura, en la que la Virgen y el Niño se aparecen al santo³³; y una vidriera, en la que la inspiración procede de la Trinidad³⁴. Ambas son composiciones debidas a il Borgognone, y forman parte del primer proyecto decorativo encargado por el entonces vicario general, y futuro prepósito general, Giovanni Paolo Oliva. En cuanto a la pintura bajo la ventana, Courtois muestra a un Ignacio concentrado en la escritura de sus *Ejercicios espirituales*, mientras, a su espalda, la Virgen y el Niño se aparecen entre un resplandor de nubes y luz, guiando la pluma del santo. Por otro lado, la vidriera muestra la aparición entre rayos de luz y nubes de la Trinidad, a la cual dirige su mirada Ignacio interrumpiendo la escritura, y se completa con atributos del santo místico, así como con un emblema que muestra una cámara oscura y el lema “*In obscuro miranda relucet*”.

Ninguna de las versiones de las hagiografías escritas por Ribadeneyra menciona estas apariciones divinas cuando Ignacio estaba escribiendo esta obra, y tampoco alude a una especial iluminación del santo en ese momento³⁵. De la misma manera, la serie gráfica de los hermanos Galle tampoco muestra a Ignacio siendo iluminado por la divinidad en el grabado realizado por Mallery³⁶. Sin embargo, Rubens sí muestra esa iluminación del

³¹ Adriaen Collaert, 1610, en Ribadeneyra, *Vita*, n.º 3.

³² Bartoli, *Vita*, p. 41: “Y en primer lugar, una cantidad tan grande de luz sobrenatural infundió en su mente, y tanto más llevó sus pensamientos a la vista de las cosas divinas, que el santo pudo decir con verdad a su Diego Láinez, que en una sola y breve hora de oración en Manresa, había aprendido más que todos los doctores del mundo podrían enseñarle. [...] Si Dios es un maestro, bastan unas pocas lecturas para hacer a un hombre digno: y hay un destello de luz tal, que brilla en un momento, pero dura tanto, que hace rumiar a la mente durante muchos años”.

³³ Jacques Courtois, *Ignacio escribe los Ejercicios espirituales inspirado por la Virgen y el Niño*, 1661-1676. Roma, Casa Professa, *corridoio*. Levy, *Propaganda*, pp. 135-138; Salviucci, *Andrea*, pp. 25-31, 41-42, 47-51.

³⁴ Jacques Courtois, *Ignacio escribe los Ejercicios espirituales inspirado por la Trinidad*, 1661-1676. Roma, Casa Professa, *corridoio*. Levy, *Propaganda*, pp. 135-38; Silvia Silvestri, “In obscuro miranda relucet. Les vitraux du couloir du collège des jésuites à Rome”, en *Les panneaux de vitrail isolés*, ed. Valérie Sauterel y Stefan Trümpler, (Bern: Peter Lang, 2010), pp. 181-190; Salviucci, *Andrea*, pp. 25-31, 41-42, 47-51.

³⁵ Ribadeneyra, *Vita*, I.41. *MHSI*, vol. 93, p. 134; Ribadeneyra, *Vida*, p. 23.

³⁶ Karel van Mallery, 1610, en Ribadeneyra, *Vita*, n.º 4.

santo (Fig. 3)³⁷. Parece claro que el Borgognone tuvo como una de sus referencias visuales la estampa de Rubens, pues el diseño general de la pintura y de la vidriera coincide en muchos aspectos con esta, como la disposición del cuerpo del santo o el giro de la cabeza, aunque en el grabado la aparición rodeada de luz corresponde a dos ángeles y no a la Virgen con el Niño o a la Trinidad.

Ribadeneyra no habla de iluminación en la redacción de los *Ejercicios espirituales*, pero sí lo hace en el apartado dedicado a la redacción de las *Constituciones*. Así, en la versión latina dice que "*Illie cernitur, quam assiduis eius mens atque eximiis de Sanctissima Trinitate illustrationibus impleretur*"³⁸. Y en la versión castellana por su parte, establece que "Allí también se ve como era su entendimiento alumbrado, y enriquecido con casi continuas y admirables reuelaciones"³⁹.

Los primeros grabadores se hicieron eco de estas descripciones hagiográficas y plasmaron la iluminación de Ignacio al escribir las *Constituciones*, como puede verse en la obra de Rubens⁴⁰, o en la de Mallery⁴¹. La biografía de Nolarci es aún más explícita que las de Ribadeneyra en lo que refiere a este tema: "[...] e Dio affai raggi dal Cielo. In segno di che, come comparuero lingue di fuoco sù gli Apostoli per lo Spirito Santo venuto in loro; fù veduta sul capo d'Ignatio, quando scriueua le Constitutioni, posata vna fiammeggiante lingua di fuoco, testimonio dello Spirito Santo; che lo riempia"⁴².

La visión de La Storta fue el episodio de la vida de Ignacio que mayor atención concitó en las obras de arte encargadas por la Compañía de Jesús en la Edad Moderna. Es por ello que el panel central de la capilla mayor de la iglesia de Sant'Ignazio está dedicado a esta escena⁴³ (Fig. 4). En este fresco de Andrea Pozzo, el santo aparece en la parte inferior de la composición, arrodillado ante la visión que se ha aparecido ante sus ojos. Inmediatamente por encima de él, Cristo ha descendido del cielo, y, en un plano superior, Dios Padre observa atento la escena. El hilo conductor de esta secuencia es la luz; una luz que lo inunda todo en un sentido descendente, pasando de una tonalidad dorada, con claras referencias divinas, en la parte superior, a una tonalidad más fría en la inferior, separando ambas esferas, la celeste y la terrenal.

Como primer biógrafo de Ignacio, Ribadeneyra subraya la importancia de la aparición divina: "*Ibi mutatum prorsus cor eius est oculique mentis clarissima luce collustrati ita sunt, ut perspicue videret quomodo Deus Pater Deo Filio crucem gestanti Ignatium sociosque peramanter commendabat, in*

³⁷ En red: <https://realbiblioteca.patrimoniionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=21660>

³⁸ Ribadeneyra, *Vita*, IV.5-6. *MHSI*, vol. 93, p. 612.

³⁹ Ribadeneyra, *Vida*, pp. 212-213.

⁴⁰ Rubens, *Vita*, n.º 65.

⁴¹ Karel van Mallery, 1610, en Ribadeneyra, *Vita*, n.º 11.

⁴² Nolarci, *Compendio*, p. 228.

⁴³ Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, vol. 2, (Roma: Joannis Jacobi Kumarek, 1700), p. 81; Levy, *Canonical*, pp. 255-256; Levy, *Propaganda*, p. 150; Salviucci, "Dipinto", pp. 93-115.



Fig. 4. Andrea Pozzo, *Visión de La Storta*, 1685-1701. Roma, Sant'Ignazio di Loyola, presbiterio. © Foto: Eneko Ortega Mentxaka, 2019.

*eiusque dexteram invictam et patrocinium tradebat*⁴⁴. El mismo autor repitió la misma idea, aunque de forma más concisa al hablar de cómo “los ojos de su alma fueron con vna resplandeciente luz tan esclarecidos [...]”⁴⁵. Este resplandor fue también recogido por Rubens⁴⁶, así como por Wierix⁴⁷, aunque la composición en ambos casos es diferente a la empleada por Pozzo. Compositivamente hablando, algo más cercano –aunque aún con notables diferencias– es el grabado de Galle⁴⁸.

⁴⁴ Ribadeneyra, *Vita*, II.48. *MHSI*, vol. 93, p. 270.

⁴⁵ Ribadeneyra, *Vida*, p. 77.

⁴⁶ Rubens, *Vita*, n.º 53.

⁴⁷ Wierix, *Vita*.

⁴⁸ Cornelis Galle, 1610, en Ribadeneyra, *Vita*, n.º 10.

4. El resplandor de san Ignacio

El resplandor de Ignacio en los ciclos romanos del Seicento ha de entenderse como un atributo de potencia espiritual, que tiene su fuente en la emanación divina. Sin embargo, este atributo ignaciano es algo novedoso en este siglo, ya que, hasta poco tiempo antes, el resplandor era exclusivo de la divinidad, como lo demuestra la conocida cuestión filológico-iconográfica de los cuernos de Moisés⁴⁹. El origen de dicho atributo se debe a un error intencionado de traducción, pues la versión hebrea del libro del *Éxodo* menciona, de forma explícita, que el profeta bajó del monte Sinaí con un rostro resplandeciente⁵⁰. Sin embargo, en la traducción latina de san Jerónimo este matiz fue modificado, ya que éste consideró que solo Dios podía resplandecer y optó por una acepción secundaria del término hebreo *qaran* y lo tradujo como "*cornuta esset facies sua*" ("su rostro estaba cornudo"). Posteriormente, el concilio de Trento aprobó un decreto sobre el uso de la Biblia, estableciendo que la *Vulgata* de Jerónimo era la única versión autorizada por la Iglesia católica⁵¹. Por este motivo, no fue hasta el siglo XVII, momento en el que la férrea disciplina postridentina comenzó a relajarse, cuando las representaciones de Moisés comenzaron a mostrar rayos de luz sobre su cabeza, en lugar de cuernos, y abriendo la posibilidad de que este atributo fuera empleado también en los tipos iconográficos de otros individuos.

En el Seicento, Ignacio se convertiría en uno de esos sujetos resplandecientes, aunque la *inventio* de su imagen de santo se había estado construyendo desde al menos 1572, cuando se publicó la *Vita* de Ribadeneyra⁵². En este sentido, el ejemplo más temprano llevado a cabo en estas iglesias romanas es una pintura de il Borgognone en el *corridoio*⁵³ (Fig. 5). En esta pintura aparece el santo, vestido con los harapos de su primera etapa tras la conversión, levantando el rostro hacia el fogonazo de luz que ha surgido en el cielo, en el que dos ángeles le muestran la cruz.

Si bien es cierto que en esta pintura de Courtois Ignacio aún no resplandece, no es menos cierto que esta escena se corresponde con el pasaje biográfico de Ribadeneyra en el que este menciona por primera vez un resplandor divino en la figura de Ignacio: "*Nam etsi rerum adhuc erat spiritalium rudis et parum in virtutum exercitatione versatus, iis tamen erat facibus divini amoris incensus, ut facile, quod intus continebat, se foras effer-*

⁴⁹ Juan Vicente García Marsilla y Rafael Sánchez Millán, "Dios Padre" en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 1, ed. Rafael García Mahiques, (Madrid: Encuentro, 2015), pp. 643-645.

⁵⁰ Éxodo 34:29-30.

⁵¹ *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici et generalis Concilii Tridentini*, (Alcalá de Henares: Andreas de Angulo, 1564), p. 21.

⁵² Brian O'Leary, "El misticismo de S. Ignacio de Loyola", *Revista de Espiritualidad Ignaciana*, 116, (2007), p. 84.

⁵³ Levy, *Propaganda*, pp. 135-138; Salviucci, *Andrea*, pp. 25-31, 36-39, 47-51.



Fig. 5. Jacques Courtois (il Borgognone), *Ignacio, privado de todas las comodidades, lleva una vida de oración*, 1661-1676. Roma, Casa Professa, *corridoio*. © Foto: Eneko Ortega Mentxaka, 2019.

*ret*⁵⁴. Pero es que el mismo autor fue más explícito en la versión castellana del texto:

“con la nueva luz que les da, les haze ver las cosas como son, y no como primero les parecian: [...] y con el calor de la deuocion, derretiase en ellas contemplando su verdad. [...] pero estaua tan abrasada su anima en el fuego del amor diuino, que no podian dexar de salir fuera sus llamas, y resplandores. [...] quanto el mas procuraua esconder la candela encendida, [...] tanto mas Dios nuestro Señor la ponía sobre el candelero, para que a todos comunicasse su luz”⁵⁵.

Es decir, en este instante de abandono de su cuerpo, Ignacio comenzó a irradiar la luz de Dios con la que había sido iluminado desde el mismo momento de su conversión espiritual. Según Ribadeneyra, Ignacio resplandecía de amor divino; era, por tanto, un espejo en el que se reflejaba la luz de Dios.

⁵⁴ Ribadeneyra, *Vita*, I.19-20. *MHSI*, vol. 93, pp. 108-109.

⁵⁵ Ribadeneyra, *Vida*, pp. 13-14.



Fig. 6. Peter Paul Rubens, *Vita beati P. Ignatii Loyolae...* (Roma: 1609), n.º 69. Madrid, Real Biblioteca. © Patrimonio Nacional.

A partir de este punto, los textos de Ribadeneyra dejan de ser la fuente primaria para los distintos tipos iconográficos en los que Ignacio resplandece, adquiriendo una mayor influencia las actas de los procesos de beatificación y canonización, y las hagiografías más tardías, sin dejar de lado las ya mencionadas series grabadas.

En la bóveda de la sacristía de la iglesia de Sant'Ignazio di Loyola se conserva una pintura de Pierre de Lattre⁵⁶, que reproduce una escena importante en la iconografía ignaciana, ya que se trata de la primera ocasión en la que el resplandor de Ignacio es visto por testigos: en el instante de la consagración, sobre la cabeza del santo ha aparecido una llama de fuego. Se trata de una composición de gran impacto visual, muy propia del Seicento romano, que se inspira en el grabado sobre el mismo tema de Rubens (Fig. 6)⁵⁷.

Ribadeneyra no menciona este acontecimiento, aunque la historiografía jesuítica ha identificado un pasaje en el *Diario espiritual* del fundador en el que él mismo habla de cómo la celebración de una misa le produjo muchas

⁵⁶ Pierre de Lattre, *Una llama aparece sobre la cabeza de Ignacio*, 1647-1649. Roma, Sant'Ignazio, sacristía. Carlo Galassi Paluzzi, "Le decorazioni della sacrestia di S. Ignazio e il loro vero autore", *Roma*, 4, (1926), pp. 542-546; Levy, *Canonical*, pp. 244-245; Levy, *Propaganda*, pp. 156-159.

⁵⁷ En red: <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=21660>

lágrimas y una gran devoción⁵⁸. Los jesuitas plasmaron esa profunda devoción religiosa en una llama sobre la cabeza de Ignacio, el cual quedaba así asociado a la idea de la transferencia del amor de Dios a través de su persona, con una clara reminiscencia pentecostal. Serán los biógrafos de la segunda mitad del siglo los que pongan por escrito lo que este grabado, primero, y la pintura de la sacristía, después, ya habían narrado: "*Tutto si lique faceua in lagrime, & ardeua tanto, che il volto gli sembraua di fiamme. [...] nel tempo del memento, gli vide posata sopra la testa vna fiamma di fuoco*"⁵⁹. Otra escena de la vida de Ignacio que se relaciona con la anterior es aquella en la que un testigo refiere cómo, estando en Barcelona, fue visto en numerosas ocasiones elevado varios centímetros sobre el suelo y con un rostro resplandeciente, tal y como aparece recogido en el proceso de batificación y en la causa de canonización⁶⁰.

Las hagiografías ignacianas recogen otro episodio similar, aunque de mayor importancia desde el punto de vista devocional, como es el del reconocimiento del resplandor de Ignacio por parte de Felipe Neri⁶¹. Esta escena fue representada por Pozzo en el arco central de la bóveda del *corridoio*⁶². Se trata de una grisalla que ocupa un lugar secundario y que recoge el momento en el que, al abrazarse ambos santos, el italiano ve el resplandor que irradia la cabeza del primero. La misma temática aparece reproducida en el bronce dorado realizado por Francesco Nuvolone en la capilla funeraria de Ignacio⁶³. El relieve muestra una mayor complejidad compositiva, mostrando a ambos santos en el centro de la escena, rodeados por figuras alegóricas de sus respectivas virtudes. Neri porta un nimbo de santidad, mientras que Ignacio irradia destellos de luz. A este respecto, no se debe pasar por alto la estratégica ubicación de este relieve, inmediatamente por encima de la urna que contiene los restos mortales del santo, dando testimonio de la santidad del mismo.

Esta cuestión aparece recogida en testimonios internos de la Compañía de Jesús, como el del antiguo alumno de Ignacio, Olivier Mannaerts: "*Sed, vt dixit mihi, tempore congregationis vltimae, venerandus D. Philippus Neri* [...] *quia vultus B. Patris illius supernaturali quodam splendore erat asper-*

⁵⁸ "Diario espiritual" (14 marzo 1544). *MHSI*, vol. 63: *Monumenta ignatiana, ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta. Sancti Ignatii de Loyola, Constitutiones Societatis Iesu*, vol. 1 (Roma: Pontificae Universitas Gregoriana, 1934), pp. 126-127.

⁵⁹ Bartoli, *Vita*, p. 561: "Todo se convirtió en lágrimas, y ardía tanto que su rostro parecía en llamas. [...] en el momento de la celebración, vio una llama de fuego sobre su cabeza [...]". Véase también Nolarci, *Compendio*, p. 290.

⁶⁰ "Sumario de Barcelona". *MHSI*, vol. 56: *Monumenta ignatiana, ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta. Scripta de Sancto Ignatio de Loyola*, vol. 2 (Madrid: Gabriel López del Horno, 1918), p. 398; "Causa de canonización". *MHSI*, vol. 56, p. 559.

⁶¹ Louis Ponnelle y Louis Bordet, *Saint Philippe Néri et la société romaine de son temps* (París: Bloud et Gay, 1928), p. 53; Hugo Rahner, "Ignatius of Loyola and Philip Neri", en *Ignatius of Loyola, His Personality and Spiritual Heritage*, ed. Friedrich Wulf (Saint Louis: Institute of Jesuit Sources, 1977), p. 45; Zierholz, "Allegories", pp. 372-375.

⁶² Andrea Pozzo, *Felipe Neri reconoce el resplandor de Ignacio*, 1682-1686. Roma, Casa Professa, *corridoio*. Levy, *Canonical*, pp. 246-249; Levy, *Propaganda*, p. 139; Salviucci, *Andrea*, pp. 55-71, 86, 89.

⁶³ Levy, *Canonical*, pp. 258-62, 265-72; Levy, *Propaganda*, pp. 167-169; Salviucci, *Andrea*, pp. 136-138.



Fig. 7. Andrea Pozzo, *Ignacio de Loyola en gloria*, 1682-1686. Roma, Casa Professa, *corridoio*. © Foto: Eneko Ortega Mentxaka, 2019.

sus⁶⁴. El hecho de que otro personaje de la importancia histórica y religiosa de Neri reconociera en ese resplandor ignaciano una marca de su santidad fue muy significativo para los jesuitas, quienes otorgaron a la escena una especial relevancia devocional. Así lo recoge Rubens en su estampa⁶⁵. Posteriormente, los hagiógrafos tardíos también se hacen eco de este episodio, como Bartoli: "*Questi solea vedeve la faccia di S. Ignatio risplendere, e mandar raggi di chiarissima luce*"⁶⁶; y Nolarci: "*Raccontaua di veder la di lui faccia mandar raggi, e splendori; che traspirauano, diceua, dall'eccessiua interna bellezza dell'anima*"⁶⁷. Finalmente, el *Acta sanctorum* sirvió para fijar todos los testimonios anteriores y vincular este resplandor reconocido por Neri a la iconografía de Ignacio: "*Famuli sui sanctitatem comprobari voluit etiam Altissimus supernaturali splendore vultus, quem, dum viveret, aliquando viderunt B. Philippus Neri*"⁶⁸.

Desde el comienzo del proceso de canonización, en la iconografía ignaciana se optó por restar importancia a los milagros en favor de las visiones⁶⁹. Este principio rige también los tipos iconográficos sobre la iluminación y el resplandor de Ignacio, aunque, los milagros directamente relacionados con su resplandor fueron ya recopilados durante el proceso de beatificación, como aquella vez en la que el santo se apareció en la habitación del enfermo

⁶⁴ "Testimonio de Olivier Mannaerts", 9.10. *MHSI*, vol. 25, p. 513: "Pero, como me dijo, en la última reunión, el venerable D. Felipe Neri [...], porque el rostro de aquel Beato Padre estaba salpicado de algún esplendor sobrenatural".

⁶⁵ Rubens, *Vita*, n.º 73.

⁶⁶ Bartoli, *Vita*, p. 592: "Este solía ver el rostro de San Ignacio brillando y enviando rayos de la más brillante luz".

⁶⁷ Nolarci, *Compendio*, pp. 442-443: "Me dijo que veía que su rostro emitía rayos y esplendores, que, según él, procedían de la excesiva belleza interior del alma".

⁶⁸ Jean-Baptist Du Solier, Jean Pien, Guillaume Cuyper y Pierre Van den Bosche, *Acta sanctorum, Julii, tomus VII*, vol. 33, (Amberes: Jacob du Moulin, 1731), p. 586.

⁶⁹ Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, (Paris: Armand Colin, 1932), pp. 186-188.

Alessandro Petronio y llenó de luz la estancia⁷⁰, o como cuando se apareció también en la habitación de Margarita de Gilio inundándola de un resplandor divino⁷¹.

Todos los tipos iconográficos anteriores conducen a las representaciones de Ignacio en gloria que sirven de colofón a los programas visuales desplegados por la Compañía de Jesús en sus domicilios romanos en el Seicento y en las que la luz que irradia del fundador tiene un especial significado espiritual para los jesuitas, convirtiéndose en uno de sus principales atributos. Tal es el caso del fresco pintado por Pozzo en el *corridoio*⁷² (Fig. 7), en el que este emite un gran resplandor mientras es elevado al cielo por un conjunto de ángeles. Otra pintura próxima sirve de complemento a la anterior⁷³, ya que muestra la urna funeraria del santo también rodeada de luz, en una clara intención por parte de Pozzo de mostrar ambas naturalezas de Ignacio –la mortal y la espiritual– desligadas, pero cercanas, con el resplandor como hilo conductor del mensaje triunfal. Esta pintura puede relacionarse simbólicamente con el momento en el que, en 1587, el prepósito general Claudio Acquaviva ordenó el traslado de los huesos de Ignacio a la recién terminada iglesia del Gesù: “*scoperte quelle beate Ossa, comparuero tutte sparse di stelle molto risplendenti, della grandezza d’vno scudo d’oro*”⁷⁴. Es decir, el resplandor de Ignacio se muestra también en sus huesos y en su tumba, como recoge Rubens (Fig. 8)⁷⁵.

Muy similar a la imagen que Pozzo pintó en la bóveda del *corridoio* es la que Giovanni Battista Gaulli dispuso en lo alto de la capilla de San Ignacio en el Gesù⁷⁶. De nuevo, el santo es mostrado siendo elevado al cielo por ángeles, mientras su rostro resplandece e irradia luz en todas direcciones. A este respecto, no se puede ignorar el hecho de que, al igual que en la bóveda del *corridoio*, esta imagen triunfal está acompañada por la urna que contiene los restos de Ignacio, aunque en este caso no se trate de una representación pictórica, sino que la urna real del santo está físicamente debajo de esta pintura, aludiendo de nuevo a las dos naturalezas del fundador de la orden.

Finalmente, cabe mencionar el espectacular fresco que recubre la bóveda central de Sant’Ignazio⁷⁷ (Fig. 9). No es mi intención realizar aquí un análisis

⁷⁰ “Proceso de beatificación”, 29. *MHSI*, vol. 56, p. 101; Du Solier, Pien, Cuypers y Van den Bosche, *Acta*, p. 586.

⁷¹ “Proceso de beatificación”, 68. *MHSI*, vol. 56, p. 478.

⁷² Levy, *Canonical*, pp. 246-249; Levy, *Propaganda*, pp. 139-140; Salviucci, *Andrea*, pp. 55-71, 86-87.

⁷³ Andrea Pozzo, *Urna funeraria de Ignacio*, 1682-1686. Roma, Casa Professa, *corridoio*. Levy, *Canonical*, pp. 246-249; Levy, *Propaganda*, pp. 138-139; Salviucci, *Andrea*, pp. 55-71, 86, 90-91.

⁷⁴ Nolarci, *Compendio*, p. 463: “[...] cuando los benditos Huesos fueron descubiertos, aparecieron todos esparcidos con estrellas, muy resplandecientes, del tamaño de un escudo de oro”.

⁷⁵ En red: <https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=21660>

⁷⁶ Giovanni Battista Gaulli, *Ignacio de Loyola en gloria*, 1685. Roma, Gesù, capilla de San Ignacio. Beatrice Canestro Chioyenda, “Della ‘Gloria di S. Ignazio’ e di altri lavori del Gaulli per i gesuiti”, *Comentari*, 3-4, (1962), pp. 289-298; Robert Enggass, *The Painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli*, (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1964), pp. 68-74; Levy, *Canonical*, pp. 8-9, 344-45; Jean-Paul Hernández, *Il corpo del nome*, (Bologna: Pardes, 2010), pp. 136-140; Cousinié, *Gloriae*, pp. 335-336.

⁷⁷ Peter Wilberg-Vignau, *Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio*, (Múnich: Uni-Druck, 1970); Hermann Schadt, “Andrea Pozzos Langhausfresko in S. Ignazio, Rom: Zur Thementradition der barocken Heiligungsglorie”, *Das Munster*, 24, (1971), pp. 153-160; Levy, *Canonical*, pp. 229-230, 253-255; Levy, *Propaganda*, pp. 150-160; Blunk, “Andrea”, pp. 237-251; Kerber, “Ignem”, pp. 81-91; Werner Oeschlin, “La storia della salvezza ‘More Geometrico’. La volta della navata di S. Ignazio a Roma affrescata da Andrea



Fig. 8. Peter Paul Rubens, *Vita beati P. Ignatii Loyolae...* (Roma: 1609), n.º 79. Madrid, Real Biblioteca. © Patrimonio Nacional.

exhaustivo de la pintura, pero sí quiero fijar el foco de atención en el hecho de que la figura de Ignacio, situada en el centro de la composición, resplandece e irradia su luz a todos los rincones del mundo conocido, gracias a lo cual las alegorías de los continentes son iluminadas por el santo, y los vicios y herejías que antes reinaban en estos territorios son expulsados. Toda la bóveda está llena de alusiones a la luz divina, y es que, según el pintor, la principal labor de Ignacio y su orden fue la de propagar el mensaje de salvación de Jesús, auténtico foco luminoso en este fresco, ya que la luz que irradia del santo procede de la representación de la Trinidad situada inmediatamente por encima de él:

“II primo lume che ebbi a formar questa Idea mi venne da quelle sacre parole: Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur [...]. Ma perche ogni fuoco ed ogni lume celeste convien che provenga dal Padre de'lumi; perciò nel mezzo della Volta dipinsi un Imagine di Giesu, il qual' comunica un

Pozzo”, *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati*, 9, 4, (2014), pp. 155-203; Cousinié, *Gloriae*, pp. 47-56; Ortega, *Maiorem*, p. 166; Arnold A. Witte, “Scale, Space, and Spectacle: Church Decorations in Rome, 1500-1700”, en *A Companion to Early Modern Rome*, ed. Pamela M. Jones, Barbara Wisch y Simon Ditchfield, (Leiden: Brill, 2019), pp. 477-478; Steffen Zierholz, *Räume der Reform*, (Berlín: Mann, 2019), pp. 169-172.

raggio di luce al Cuor d'Ignazio, che poi vien da esso trasmesso alli seni piu riposti delle quattro Parti del Mondo [...]”⁷⁸.

Así, en esta obra de finales del siglo XVII, Pozzo dispuso en imágenes lo que los testimonios recopilados por la Compañía de Jesús desde el XVI ya venían anunciando: “*Che sempre il trouò con volto si risplendente; che se bene staua fisso in quel negotio, per cui andaua; nel giungergli quanti, vsciua fuor di se per istupore: atteso che il semiante della sua faccia pareua chiaramente cosa diuina*”⁷⁹. Ignacio resplandecía como consecuencia de la iluminación divina.

5. Ignacio como espejo de la luz divina

A tenor de las obras de arte presentes en los ciclos visuales de la Roma de finales del Seicento y de toda la tradición literaria y gráfica precedente, se puede afirmar que efectivamente, Ignacio resplandecía. Se trata de un resplandor que emanaba de las distintas iluminaciones divinas que éste recibió a través de las no pocas apariciones y éxtasis experimentados a lo largo de su vida. Solo en este contexto se entienden las alusiones alegóricas presentes en las mencionadas obras romanas realizadas por Andrea Pozzo, il Baciccia y el resto de artistas que, durante la segunda mitad del siglo, dieron forma a los conceptos e ideas que las autoridades de la Compañía de Jesús – con Giovanni Paolo Oliva a la cabeza– quisieron transmitir en sus programas figurativos en el *corridoio* de la Casa Professa, en el Gesù y en Sant’Ignazio di Loyola. Indudablemente, el ejemplo más elocuente al respecto es el monumental fresco de Pozzo en la iglesia del Collegio Romano (Fig. 10), donde el pintor realiza un gran despliegue de referencias a la luz y al fuego como imágenes del amor divino que, gracias a Ignacio y a su orden religiosa, se difunden por todo el orbe, ahuyentando el paganismo, la idolatría y la herejía. En este sentido, el santo guipuzcoano es mostrado por Pozzo –pero también por otros autores que trabajan para los jesuitas– como un espejo que refleja la luz que irradia de Cristo, tal y como aparece también en los frontispicios de las hagiografías de Bartoli y Nolarci.

Ignacio recibió la gracia y la iluminación divinas desde el mismo instante de su conversión espiritual en la casa familiar mientras se recuperaba tras haber sido herido en ambas piernas durante en asedio a Pamplona. Siguiendo una estructura interpelativa, el espíritu de Jesús pasó a los compañeros de Ignacio a través de este, y en última instancia, llegó a todos los rincones del mundo gracias a la labor evangelizadora de la orden. Ignacio –sujeto

⁷⁸ Andrea Pozzo, *Sui significati delle pitture esistenti nella volta della chiesa di S. Ignazio in Roma*, (Roma: Vera Roma, 1910), pp. 3-7.

⁷⁹ Nolarci, *Compendio*, p. 291: “[...] Que siempre lo encontró con un semblante resplandeciente; que si permanecía fijo en esa negociación, para la que iba, cuando aquellos se acercaban a él, se salía de sí mismo con el asombro: ya que la apariencia de su rostro parecía claramente algo divino”.

interpelado e interpelante– es, por tanto, un espejo que refleja la luz divina y así, difunde por todos los pueblos de la tierra el amor de Dios, expresado mediante rayos de luz y llamas de fuego⁸⁰.

De esta manera, la imagen del fundador será entendida por los jesuitas como un recurso catóptrico que entronca con los postulados a este respecto de toda la tradición cristiana. Además de las propias cualidades físicas de la reflexión de la luz, tradicionalmente los espejos han gozado de profundos significados místicos, ya que conformaron una de las primeras relaciones entre el ser humano y la luz, hasta tal punto que se convirtieron en objeto de estudio durante la Antigüedad, vinculados siempre a la naturaleza de la luz⁸¹. A este respecto, la polímata jesuita Athanasius Kircher –asentado en el Collegio Romano desde 1635 hasta su muerte en 1680– se dedicó, en su obra *Ars magna lucis et umbrae*⁸², a estudiar la física y la metafísica de la luz, tratando de conciliar los recientes descubrimientos científicos en este campo con los dogmas del catolicismo romano⁸³. En la tercera parte de su tratado, Kircher se centra en el simbolismo de la luz, donde habla de las “tres luces”, y donde afirma que “*Deus fons lucis [...] & Angelus primae lucis speculum; secundum speculum, homo*”⁸⁴. Según este autor, la luz divina es intolerable para la vista humana, pero aquellos que se dedican apasionadamente a los ejercicios espirituales –como Ignacio– sí pueden percibir el reflejo del intelecto angélico, auténtico intermediario entre el ser humano y Dios. Para cuando el hermano Pozzo llegó a Roma, el padre Kircher ya había fallecido, por lo que nunca se produjo un encuentro entre ambos, pero sin duda, el pintor jesuita debió de consultar este tratado sobre la física de la luz cuando emprendió sus grandes proyectos romanos y es más que probable que las ideas del jesuita alemán influyeran en la manera en la que Pozzo concibió y diseñó estos grandes ciclos pictóricos⁸⁵.

Si bien no es mi intención profundizar en esta cuestión, hay que recordar que toda esta oratoria sagrada en torno a la figura de Ignacio como reflejo de la luz divina tuvo un especial predicamento en la literatura emblemática de la Compañía de Jesús, como lo demuestran los grabados en las obras de Paolo Aresi⁸⁶, de Carlo Bovio⁸⁷, o en *Imago primi saeculi*⁸⁸. En todos estos casos, se alude simbólicamente a Ignacio en términos de refracción de la luz

⁸⁰ Levy, *Propaganda*, pp. 154-155; Zierholz, “Allegories”, p. 358.

⁸¹ Cousinié, *Gloriae*, pp. 59-70; Gabriele Gionti, “La natura fisica della luce”, en *Dolce è la luce. Arte, architettura, teologia*, ed. Lydia Salviucci Insolera y Andrea Dall’Asta, (Roma: Artemide, 2019), p. 25.

⁸² Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, (Roma: Hermann Scheus, 1646).

⁸³ Valerio Rivosecchi, “Il simbolismo della luce”, en *Enciclopedia in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, ed. Maristella Casciato, Maria Grazia Ianniello y Maria Vitale, (Venecia: Marsilio, 1986), pp. 219; Blunk, “Andrea”, p. 242; Cousinié, *Gloriae*, pp. 463-478; Salviucci, “La luce”, p. 99.

⁸⁴ Kircher, *Ars*, p. 924.

⁸⁵ Salviucci, “Dipinto”, pp. 100-101.

⁸⁶ Paolo Aresi, *Delle sacre impresse*, lib. IV, vol. 2, (Tortona: Pietro Giouanni Calenzano & Eliseo Viola Compagni, 1634), p. 1.378: “Specchio fiammeggiante”.

⁸⁷ Carlo Bovio, *Ignatius insignivm, epigrammatvm et elogiorvm centvriis expressvs*, (Roma: Ignatij de Lazeris, 1655), n.º 84: “Dvm sacris operatvr svpra Ignatii capvt ingens flamma conspicitvr”.

⁸⁸ Jean Bolland, Godfrey Henschen, Syderoen de Hoosch, Jacques van de Walle y Jean de Tollenaer, *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, (Amberes: Officina Plantiana Balthasaris Moreti, 1640), p. 718: “Ignatius è cathedrâ diuini amoris igne concionem inflammat”.



Fig. 9. Andrea Pozzo, *La misión mundial de la Compañía de Jesús o La gloria de Ignacio de Loyola*, 1688-1694. Roma, Sant' Ignazio di Loyola, bóveda. © Foto: Eneko Ortega Mentxaka, 2019.

divina. Por otro lado, el santo guipuzcoano también es referido como un filtro a través del cual el amor divino, expresado a modo de rayos de luz, llega a sus compañeros de orden, tal y como lo presenta otro emblema del libro de Bovio⁸⁹. Por último, y en concordancia con la idea que he expresado más arriba en relación con la lectura del gran fresco de Pozzo, en *Imago primi sæculi* también se apunta a la propagación de la Compañía de Jesús, y, por ende, al mensaje de salvación cristológico mediante unos rayos de luz que irradian de una vela⁹⁰.

En la Compañía de Jesús de la segunda mitad del siglo XVII, esta tradición emblemática había calado muy profundamente, como se colige de las palabras del jesuita Claude-François Ménestrier, quien, en su *Philosophia imaginum*, se refiere a Ignacio como "*Speculum concavum radios Solis ad urendum colligens*"⁹¹, en términos muy similares a los empleados por Filippo Picinelli en su *Mondo simbolico*, quien también lo define como "*specchio concauo, che riflette i raggi del Sole in materia combustibile*", pero este último va más allá al mostrar a Ignacio como ejemplo "*d'vn Santo, che riceuendo come specchio puro l'illustrationi dal diuino Sole, tramanda subito lampi di fuoco celeste, ad infiammare i cuori de i circostanti*"⁹².

6. Conclusiones

Para la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola era el prototipo de santo místico iluminado por Dios. Según la tradición hagiográfica de la Edad Moderna, éste gozó del favor divino y alcanzó un elevado grado de iluminación, hasta tal punto que él mismo resplandecía. Este resplandor, auténtico marcador visual en la tradición iconográfica jesuítica, puede ser considerado como el atributo más importante de las imágenes normativas del santo, pues sirvió para mostrar a los fieles la verdadera naturaleza de éste.

Mediante este artículo, he demostrado que el origen literario de estas imágenes de culto corporativas desplegadas en Roma durante el Seicento se encuentra, fundamentalmente, en la *Vita* (1572) de Ribadeneyra, aunque su difusión posterior se debe también a la documentación interna de la Compañía de Jesús sobre los procesos de beatificación y canonización, así como a las hagiografías más tardías de Bartoli (1650) y Nolarci (1680), entre otros. Por su parte, el origen visual de estos tipos iconográficos de la

⁸⁹ Bovio, *Ignativs*, n.º 48: "*Ignativs cvm collectis sociis voto se ad procvrandam animarvm salvtm obstringit*".

⁹⁰ Bolland, Henschen, De Hoosch, Van de Walle y De Tollenaer, *Imago*, p. 317: "*Societatis Iesv propagatio*".

⁹¹ Claude-François Ménestrier, *Philosophia imaginum, id est sylloge symbolorum amplissima: qua Plurima Regum, Principium, Nobilium, Fœminarum illustrium, Eruditorum, aliorumque Virorum in Europa præstantium, quæ prostant, summa diligentia sunt congesta methodoque succincta exhibita*, (Ámsterdam: Janssonio Waesbergios, 1695), p. 516: "Un espejo cóncavo que recoge los ardientes rayos del sol".

⁹² Filippo Picinelli, *Mondo simbolico, o sia vniversita' d'imprese scelte, spiegate, ed' illvstrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane*, (Milán: Stampatore Archiepiscopale, 1653), pp. 406-407: "[...] espejo cóncavo, que refleja los rayos del Sol en la materia combustible, y enciende el fuego en ella, [...] un Santo, que, recibiendo como un espejo puro las ilustraciones del Sol divino, transmite inmediatamente destellos de fuego celestial, para inflamar los corazones de los que le rodean [...]".

iluminación y el resplandor de Ignacio de Loyola se encuentra, por un lado, en el desaparecido ciclo pictórico madrileño (1585-1600) de Mesa, que fue grabado por los hermanos Galle y acompañado por textos de Ribadeneyra (1610). Sin embargo, la serie gráfica más completa y que tuvo una mayor influencia en los artistas posteriores fue la de Rubens (1609), verdadero creador y difusor de la imagen ignaciana.



Bibliografía:

Aresi 1634: Paolo Aresi, *Delle sacre impresse*, lib. IV, vol. 2, (Tortona: Pietro Giouanni Calenzano & Eliseo Viola Compagni, 1634).

Bartoli 1650: Daniello Bartoli, *Della vita e dell'istitutvto di S. Ignatio, fondatore della Compagnia di Gesv'*, (Roma: Domenico Manelfi, 1650).

Blunk 2011: Julian Blunk, "Andrea Pozzos Anamorphosen des religiösen Bildes. Metamalerei in Sant'Ignazio", en *Quadratura*, ed. Matthias Bleyl y Pascal Dubourg Glatigny, (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2011), pp. 237-251.

Bolland, Henschen, De Hoosch, Van den Walle y De Tollernaer 1640: Jean Bolland, Godfrey Henschen, Syderoen de Hoosch, Jacques van de Walle y Jean de Tollernaer, *Imago primi sæculi Societatis Iesu*, (Amberes: Officina Plantiana Balthasaris Moreti, 1640).

Bovio 1655: Carlo Bovio, *Ignativs insignivm, epigrammatvm et elogiorvm centvriis expressvs*, (Roma: Ignatij de Lazeris, 1655).

Canestro 1962: Beatrice Canestro Chioventa, "Della 'Gloria di S. Ignazio' e di altri lavori del Gaulli per i gesuiti", *Comentari*, 3-4, (1962), pp. 289-298.

Canones 1564: *Canones et decreta Sacrosancti oecumenici et generalis Concilii Tridentini*, (Alcalá de Henares: Andreas de Angulo, 1564).

Cousinié 2018: Frédéric Cousinié, *Gloriae. Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge baroque*, (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2018).

Dekoninck 2005: Ralph Dekoninck, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle du XVII^e siècle*, (Ginebra: Droz, 2005).

Dekoninck 2017: Ralph Dekoninck, "The Founding of a Jesuit Imagery: Between Theory and Practice, between Rome and Antwerp", en *The Acquaviva Projects*, ed. Pierre-Antoine Fabre y Flavio Rurale, (Boston: Institute of Jesuit Sources, 2017), pp. 331-346.

Ditchfield 2022: Simon Ditchfield, "Thinking with Jesuit Saints: The Canonization of Ignatius of Loyola and Francis Xavier in Context", *Journal of Jesuit Studies*, 9, 3, (2022), pp. 327-337.

Du Solier, Pien, Cuypers y Van den Bosche 1731: Jean-Baptist Du Solier, Jean Pien, Guillaume Cuypers y Pierre Van den Bosche, *Acta sanctorum, Julii, tomus VII*, vol. 33, (Amberes: Jacob du Moulin, 1731).

Enggass 1964: Robert Enggass, *The Painting of Baciccio. Giovanni Battista Gaulli*, (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1964).

Galassi 1926: Carlo Galassi Paluzzi, "Le decorazioni della sacrestia di S. Ignazio e il loro vero autore", *Roma*, 4, (1926), pp. 542-546.

García 1960: Ricardo García Villoslada, "Ignazio di Loyola", en *Bibliotheca sanctorum*, vol. 7, (Roma: Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università Lateranense, 1960), cols. 674-705.

García y Sánchez 2015: Juan Vicente García Marsilla y Rafael Sánchez Millán, "Dios Padre" en *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana*, vol. 1, ed. Rafael García Mahiques, (Madrid: Encuentro, 2015), pp. 621-693.

Gionti 2019: Gabriele Gionti, "La natura fisica della luce", en *Dolce è la luce. Arte, architettura, teologia*, ed. Lydia Salviucci Insolera y Andrea Dall'Asta, (Roma: Artemide, 2019), pp. 23-30.

Hernández 2010: Jean-Paul Hernández, *Il corpo del nome*, (Bologna: Pardes, 2010).

Kerber 2011: Bernhard Kerber, "'Ignem veni mittere in terram'. A proposito dell'iconografia della volta di S. Ignazio", en *Artifizi della metafora*, ed. Richard Bösel y Lydia Salviucci Insolera, (Roma: Artemide, 2011), pp. 81-91.

Kircher 1646: Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, (Roma: Hermann Scheus, 1646).

König-Nordhoff 1982: Ursula König-Nordhoff, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Armen einer Kanonisationskampagne um 1600*, (Berlín: Mann, 1982).

Levy 1993: Evonne Levy, *A Canonical Work of an Uncanonical Era: Re-Reading the Chapel of Saint Ignatius (1695-1699) in the Gesù of Rome*, tesis doctoral, Princeton University, (Princeton: 1993).

Levy 2004: Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, (Berkeley: University of California Press, 2004).

Mâle 1932: Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, (París: Armand Colin, 1932).

Melion 2013: Walter S. Melion, "'In sensus cadentem imaginem': Varieties of the Spiritual Image in Theodoor Galle's Life of the Blessed Father Ignatius of Loyola of 1610", en *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, ed. Wietse de Boer y Christine Göttler, (Leiden: Brill, 2013), pp. 63-107.

Ménestrier 1695: Claude-François Ménestrier, *Philosophia imaginum, id est sylloge symbolorum amplissima: qua Plurima Regum, Principium, Nobilium, Foëminarum illustrium, Eruditorum, aliorumque Virorum in Europa præstantium, quæ prostant, summa diligentia sunt congesta methodoquæ succincta exhibita*, (Ámsterdam: Janssonio Waesbergios, 1695).

MHSI, vol. 25: *Monumenta ignatiana, ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta. Scripta de Sancto Ignatio de Loyola*, vol. 1, (Madrid: Gabriel López del Horno, 1904).

MHSI, vol. 56: *Monumenta ignatiana, ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta. Scripta de Sancto Ignatio de Loyola*, vol. 2, (Madrid: Gabriel López del Horno, 1918).

MHSI, vol. 63: *Monumenta ignatiana, ex autographis vel ex antiquioribus exemplis collecta. Sancti Ignatii de Loyola, Constitutiones Societatis Iesu*, vol. 1, (Roma: Pontificae Universitas Gregoriana, 1934).

MHSI, vol. 93: *Monumenta ignatiana. Scripta de S. Ignatio. Fontes narrativi de Sancto Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu initiis*, vol. 4, (Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1965).

Nolarci 1680: Vigilio Nolarci, *Compendio della vita di S. Ignatio di Loiola*, (Venecia: Combi e La Nouè, 1680).

O'Leary 2007: Brian O'Leary, "El misticismo de S. Ignacio de Loyola", *Revista de Espiritualidad Ignaciana*, 116, (2007), pp. 79-99.

Oeschlin 2014: Werner Oeschlin, "La storia della salvezza 'More Geometrico'. La volta della navata di S. Ignazio a Roma affrescata da Andrea Pozzo", *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati*, 9, 4, (2014), pp. 155-203.

Ortega 2018: Eneko Ortega Mentxaka, *Ad maiorem Die gloriam. La iconografía jesuítica en la antigua provincia de Loyola (1551-1767)*, (Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2018).

Ortega 2020: Eneko Ortega Mentxaka, "S. Ignatius vulneratus et conversus est. Los tipos iconográficos ignacianos de la herida y la conversión en sus fuentes literarias y gráficas", *Imago*, 12, (2020), pp. 34-35.

Pfeiffer 2003: Heinrich Pfeiffer, "La iconografía", en *Ignacio y el arte de los jesuitas*, ed. Giovanni Sale, (Bilbao: Mensajero, 2003), pp. 169-206.

Picinelli 1653: Filippo Picinelli, *Mondo simbolico, o sia vniversita' d'imprese scelte, spiegate, ed' illvstrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane*, (Milán: Stampatore Archiepiscopale, 1653).

Ponnelle y Bordet 1928: Louis Ponnelle y Louis Bordet, *Saint Philippe Néri et la société romaine de son temps*, (París: Bloud et Gay, 1928).

Pozzo 1700: Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, vol. 2, (Roma: Joannis Jacobi Kumarek, 1700).

Pozzo 1910: Andrea Pozzo, *Sui significati delle pitture esistenti nella volta della chiesa di S. Ignazio in Roma*, (Roma: Vera Roma, 1910).

Rahner 1977: Hugo Rahner, "Ignatius of Loyola and Philip Neri", en *Ignatius of Loyola, His Personality and Spiritual Heritage*, ed. Friedrich Wulf, (Saint Louis: Institute of Jesuit Sources, 1977), pp. 45-68.

Ribadeneyra 1572: Pedro de Ribadeneyra, *Vita beati patris Ignatii Loyolae Societatis Iesu fundatoris*, (Nápoles: [s. n.], 1572).

Ribadeneyra 1594: Pedro de Ribadeneyra, *Vida del P. Ignacio de Loyola, fundador de la religion de la Compañía de Iesus*, (Madrid: Pedro Madrigal, 1594).

Ribadeneyra 1610: Pedro de Ribadeneyra, *Vita beati patris Ignatii Loyolae religionis Societatis Iesu fundatoris ad viuum expressa ex ea quam*, (Amberes: [s. n.], 1610).

Rivosecchi 1986: Valerio Rivosecchi, "Il simbolismo della luce", en *Enciclopedia in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, ed. Maristella Casciato, Maria Grazia Ianniello y Maria Vitale, (Venecia: Marsilio, 1986), pp. 217-222.

Rodríguez 2004: Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", *Cuadernos ignacianos*, 5, (2004), pp. 39-64.

Rubens 1609: Peter Paul Rubens, *Vita beati P. Ignatii Loiolae, Societatis Iesu fundatoris*, (Roma: [s. n.], 1609).

Salviucci 2011: Lydia Salviucci Insolera, "Il dipinto ritrovato dell'altare di S. Ignazio. Nuovi contributi su Andrea Pozzo pittore di pale d'altare a Roma", en *Artifici della metafora*, ed. Richard Bösel y Lydia Salviucci Insolera, (Roma: Artemide, 2011), pp. 93-115.

Salviucci 2014: Lydia Salviucci Insolera, *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio*, (Roma: Artemide, 2014).

Salviucci 2019: Lydia Salviucci Insolera, "La luce nell'arte dei Gesuiti: alcuni esempi chiarificatori", en *Dolce è la luce*, ed. Lydia Salviucci Insolera y Andrea Dall'Asta, (Roma: Artemide, 2019), pp. 91-103.

Schadt 1971: Hermann Schadt, "Andrea Pozzos Langhausfresko in S. Ignazio, Rom: Zur Thementradition der barocken Heilingenglorie", *Das Munster*, 24, (1971), pp. 153-160.

Silvestri 2010: Silvia Silvestri, "In obscuro miranda relucet. Les vitraux du couloir du collège des jésuites à Rome", en *Les panneaux de vitrail isolés*, ed. Valérie Sauterel y Stefan Trümpler, (Berna: Peter Lang, 2010), pp. 181-190.

Wierix 1613: Hieronymus Wierix, *Vita B. P. Ignatii Loyola, Fvndatoris Societatis Iesv*, (Amberes: Piermans, ca. 1613).

Wilberg-Vignau 1970: Peter Wilberg-Vignau, *Andrea Pozzos Deckenfresko in S. Ignazio*, (Múnich: Uni-Druck, 1970).

Witte 2019: Arnold A. Witte, "Scale, Space, and Spectacle: Church Decorations in Rome, 1500-1700", en *A Companion to Early Modern Rome*, ed. Pamela M. Jones, Barbara Wisch y Simon Ditchfield, (Leiden: Brill, 2019), pp. 459-481.

Zierholz 2019: Steffen Zierholz, *Räume der Reform*, (Berlín: Mann, 2019).

Zierholz 2022: Steffen Zierholz, "Allegories of Light and Fire: Ignatian Effigies Painted on Cooper", *Journal of Jesuit Studies*, 9, 3, (2022), pp. 357-378.

Zierholz 2022: Steffen Zierholz, "Ignatius of Loyola as a Normative Image", en *Sacred Images and Normativity*, ed. Chiara Franceschini, (Brepols: Turnhout, 2022), pp. 138-153.

Zierholz 2022: Steffen Zierholz, "Zwischen Präsenz und Repräsentation. Zur Rekonstruktion eines jesuitischen Sehstils", en *Vor dem Blick*, ed. Johannes Grave, Joris C. Heyder y Britta Hochkirchen, (Bielefeld: Bielefeld University Press, 2022), pp. 307-335.

Recibido: 22/03/2023

Aceptado: 19/05/2023



Un *Entierro de san Jerónimo* procedente del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba), nueva obra de Alejo Fernández

A Burial of Saint Jerome from the main altarpiece of the Monastery of San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba), a new work of Alejo Fernández

Alberto Velasco González¹

Universitat de Lleida

Resumen: En el presente artículo damos a conocer una obra inédita del pintor Alejo Fernández, activo en Córdoba y Sevilla entre 1497 y 1545. Muestra el *Entierro de san Jerónimo* y, de acuerdo a diferentes evidencias, demostramos que fue uno de los compartimentos del retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba). Igualmente, ponemos en relación con la obra diversa documentación que certifica que este importante retablo fue realizado hacia 1503-1508 a instancias de Diego Fernández de Córdoba y Juana Pacheco para presidir la capilla mayor de la iglesia monacal, donde se enterraron junto a otros familiares. Finalmente, trazamos la fortuna posterior del compartimento en cuestión, que se integró en la Galería Española de Luis Felipe, rey de Francia, inaugurada en el Musée du Louvre en 1838.

Palabras clave: Alejo Fernández; Pintura tardogótica; Pintura del Renacimiento; Jerónimos (O. S. H.); San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba); Historia del coleccionismo; Galería Española de Luis Felipe, Musée du Louvre.

Abstract: In this article, it is presented an unpublished work by the painter Alejo Fernández, active in Córdoba and Sevilla between 1497 and 1545. It shows the *Burial of St Jerome* and, according to different evidences, it belonged to the main altarpiece of the Monastery of San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba). Likewise, various documents about the work certify that this important altarpiece was commissioned around 1503-1508 by the patrons Diego Fernández de Córdoba and Juana Pacheco to be installed in the main chapel of the monastic church. In this same place the

¹ <http://orcid.org/0000-0003-4611-0339>

patrons were buried together with other relatives. Finally, it has been possible to track the fortunes of the painting, which was integrated into the Spanish Gallery of Louis-Philippe, King of France, inaugurated at the Musée du Louvre in 1838.

Keywords: Alejo Fernández; Late Gothic Painting; Renaissance Painting; Hieronymites (O. S. H.); San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba); History of Collecting; Spanish Gallery of Louis Philipe; Musée du Louvre.



El pintor Alejo Fernández es una de las figuras clave de la pintura quinientista en Andalucía, como así han puesto de relieve diferentes estudios que han ubicado perfectamente su figura en el contexto de la irrupción de las formas artísticas “a la romana” en el entorno castellano. Su amplia trayectoria profesional se documenta en Córdoba y Sevilla entre 1497 y 1545, un largo lapso de tiempo que abarca desde los últimos coletazos del tardogótico hasta la plena consolidación de las formas filoitalianas². Aunque se ha supuesto que nació hacia 1475, las primeras noticias que conocemos de él le sitúan en la Córdoba de los años noventa, donde contrajo matrimonio con María, hija del pintor Pedro Fernández. Ello debió servirle para obtener un buen posicionamiento laboral en el entorno artístico cordobés. De los Fernández —se ha dicho— adoptó el apellido seguramente por motivos profesionales³.

Desconocemos cuál fue su apellido original, y casi siempre se le ha supuesto un origen foráneo. Se dedujo su procedencia nórdica a partir de un documento de 1513 en que se le menciona como “Alexo pintor alemán”, aunque no faltaron aquellos que dudaron y quisieron verlo como un pintor castellano considerando que “alemán” no era más que su apellido⁴. Con todo, dicha interpretación carece de sentido teniendo en cuenta las conclusiones derivadas de los análisis técnicos realizados a pinturas que podrían corresponder a su etapa cordobesa, como más adelante abordaremos; y el profundo carácter nórdico de dichas obras, no solo flamenco sino también germánico, tanto en lo estilístico como en lo compositivo e iconográfico; sin olvidar determinados alardes de virtuosismo técnico demostrados en la plasmación de algunos detalles, propios de la tradición nórdica. Todo ello nos llevó en su día a proponer que fuese alguien originario de la región del Rin⁵.

² Sobre Alejo Fernández: Diego Angulo, *Alejo Fernández*, (Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad, 1946); Chandler R. Post, *The Early Renaissance in Andalusia (A History of Spanish Painting, vol. X)*, (Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press, 1950), pp. 8-93; María Luz Martín, *Alejo Fernández*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988); Antonio Urquizar, *Historiadores y pintores. Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba*, (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2001), pp. 49-61; Juan Antonio Gómez, *Alejo Fernández y la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, (Sevilla: 2016); Alberto Velasco, *The Agony in the Garden and Christ at the Column, by Alejo Fernández*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2019).

³ Gómez, *Alejo Fernández*, p. 42.

⁴ Un estado de la cuestión sobre el tema en Gómez, *Alejo Fernández*, pp. 40-43.

⁵ Alberto Velasco, “Alejo Fernández (doc. 1496-1545). Jesus on the Way to Calvary” en *Spanish Old Masters Paintings*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2018), pp. 30-51.



Fig. 1. Alejo Fernández, *Entierro de san Jerónimo*, 1503-1508. Colección privada. © Foto: cortesía Enrico Frascione, Florencia.

Con el paso de los años el ascendente septentrional se fue diluyendo en su pintura debido a un proceso de aculturación progresiva, aunque siempre quedó en sus composiciones un poso nórdico que permite identificarlo como alguien marcado por su procedencia y formación.

En cuanto a los encargos documentados de su etapa cordobesa (1497-1508), de ese momento solamente se poseen noticias sobre el retablo al que perteneció la tabla inédita con el *Entierro de san Jerónimo* (óleo sobre madera de roble, 140,5 x 91 cm.)⁶ que damos a conocer en el presente artículo (Fig. 1). Se trata de un conjunto que realizó entre 1503 y 1508 para el altar mayor del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso por encargo de Diego Fernández de Córdoba y Arellano, alcaide de los Donceles, señor de Lucena, Chillón y Espejo y Marqués de Comares; y de su esposa Juana Pacheco. A parte de las informaciones sobre este encargo, de sus años en Córdoba solamente sabemos que en 1499 cobraba una cantidad de dinero en relación a una cuestión relacionada con un pintor llamado Juan, criado de su suegro; y que en 1504 adquiriría unas casas en la collación de Santo Domingo de Córdoba. En ambas ocasiones Alejo Fernández consta como vecino de la collación de Santa María de dicha ciudad⁷.

Entre las obras que se han relacionado con este período inicial de Alejo Fernández, tenemos una *Lamentación ante el Cristo Muerto* del Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (n.º inv. 1581Pint), de atribución reciente al maestro, aunque dudosa⁸; el *Cristo atado a la columna con san Pedro y donantes* del Museo de Bellas Artes de Córdoba (n.º inv. CE2128P), originario del convento franciscano de Santa Clara de la ciudad; el *Tríptico de la Última Cena* de la Basílica del Pilar de Zaragoza; la *Virgen con el Niño y Santa Ana*, de la National Gallery of Ireland (n.º inv. NGI.818), que presenta un escudo heráldico en la parte baja que se ha relacionado, precisamente, con los Fernández de Córdoba⁹, patronos del retablo del monasterio de Valparaíso que aquí estudiamos; y la *Imposición de la Casulla a san Ildefonso*, hoy en manos particulares, aunque claramente obra del pintor, de adscripción dudosa a su etapa cordobesa o sevillana¹⁰. Con todo, es necesario poner de relieve que, de todas ellas, ninguna ha podido ser asociada con referencias documentales que permitan confirmar su adscripción cordobesa. Han sido razones estilísticas o de procedencia, como en el caso de la tabla del Museo de Bellas Artes de Córdoba, las que han llevado a los especialistas a agruparlas entorno a los años previos a la instalación de Alejo en Sevilla para, así, configurar el corpus de sus trabajos más antiguos.

A la vista de la escasa información existente sobre estos trabajos, el *Entierro de san Jerónimo* adquiere mayor relevancia al convertirse en la única obra de Alejo Fernández sobre la que se conocen referencias documentales

⁶ Galleria Enrico Frascione, Florencia.

⁷ Gómez, *Alejo Fernández*, p. 16.

⁸ Sobre dicha atribución, Gómez, *Alejo Fernández*, pp. 60-61.

⁹ Sobre la vinculación de esta tabla con los Fernández de Córdoba, Post, *The Early Renaissance*, pp. 54-56; Gómez, *Alejo Fernández*, p. 265.

¹⁰ Sobre este conjunto de obras, Gómez, *Alejo Fernández*, pp. 60-70 y 258-267.



Fig. 2. Alejo Fernández, *Entierro de san Jerónimo* (detalle), 1503-1508. Colección privada. © Foto: cortesía Enrico Frascione, Florencia.

que permiten ubicarla con toda seguridad en esa etapa inicial de su trayectoria. Con ello, pasa a ser la más antigua conocida de su catálogo a día de hoy, puesto que no poseemos datos para fechar con absoluta fiabilidad el resto de trabajos de la etapa cordobesa. Lo mismo debería afirmarse para dos compartimentos de retablo con el *Beso de Judas* y *Jesús camino del Calvario*, que aquí proponemos que puedan proceder del mismo retablo de Valparaíso, aunque sin la certeza que sí tenemos para el *Entierro de San Jerónimo*.

1. El Entierro de san Jerónimo: descripción

El santo aparece amortajado con un sudario que deja verle el pecho. Presenta los brazos en cruz y los ojos ligeramente entreabiertos, en blanco, lo que indica que el tránsito ya se ha producido. Su apariencia es la de un anciano por su calvicie y larga barba, uno de los rasgos habituales asociados a la vida eremítica que practicó. Las facciones del rostro son duras, presenta los pómulos marcados y los labios muestran un tono grisáceo, lo que nuevamente nos emplaza ante la aspereza facial de un muerto (Fig. 2).

El santo reposa sobre un curioso lecho realizado con troncos dispuestos de forma vertical y ligados entre ellos con ramas onduladas, mientras alrededor del túmulo aparecen ocho frailes jerónimos, tonsurados, que asisten a una celebración por el alma del difunto. La mayoría visten la indumentaria tradicional de la orden, compuesta por hábito blanco, escapulario marrón y manto con capucha del mismo color. Los personajes realizan gestos y muestran expresiones de aflicción y pesar en sus caras, lo que confiere a la escena gran dramatismo y expresividad.

Uno de los frailes aparece en primer término con anteojos y una lectura en sus manos, seguramente participando del oficio funeral, mientras los dos que

le flanquean efectúan elocuentes manifestaciones de dolor llevándose, uno, las manos a su cara inundada de lágrimas y, el otro, juntándolas delante de la boca. Un cuarto fraile ubicado a los pies de san Jerónimo sostiene en sus manos una cruz procesional, mientras otro, con indumentaria blanca, rostro sereno y mirada melancólica, rocía el difunto cuerpo con un hisopo de cerdas. Dos más sostienen candeleros con cirios de llamas ardientes y ladeadas por el viento. El octavo y último fraile es, seguramente, el mejor resuelto de todos en cuanto a la plasmación de naturalismo, expresividad y realismo, ya que aparece soplando y avivando las brasas del incensario dorado que sostiene en sus manos (Fig. 3). Sus carrillos aparecen inflamados por el aire, mientras que sus ojos lucen entreabiertos como resultado del esfuerzo. El pintor ha plasmado con gran pericia no sólo el humo que surge de la cazoleta, sino también la intensidad lumínica de la llama, que se proyecta de forma magistral en el rostro a través de pinceladas blancas y rosadas. Sin duda, se trata de uno de los detalles de más calidad de la obra, y que definen la personalidad de un pintor que superaba la rigidez gótica con detalles como este.

El episodio transcurre en un exterior, ante lo que parece una puerta de muralla o acceso a un recinto monacal que deja ver dos parejas de frailes conversando animadamente en un patio. El pintor ha tratado el fondo con detallismo, como vemos en el paisaje presidido por una colina por la que pasean dos diminutos personajes acompañados de un perro. El cielo, como es habitual, se ha representado a partir de la gradación cromática, de blanco a azul, consiguiendo con ello una cierta apariencia crepuscular.

La pintura destaca por una serie de cuestiones que nos emplazan ante el trabajo de un pintor formado en la tradición tardogótica, pero que, a través de la recreación en los detalles y de otros aspectos, trata de superarla de alguna manera. El paisaje profundo, junto a la elevada línea de horizonte, remiten a modelos nórdicos cuatrocentistas. Lo mismo podemos afirmar de la aplicación de los dorados, que se limita al nimbo del santo y a los objetos de la liturgia funeraria. El tratamiento del volumen de los personajes es rotundo y demuestra un buen dominio de la figuración humana, que el pintor complementa con una especial eficacia en el diseño de los ropajes y especialmente, de los pliegues, jugando con las formas y los efectos de sombreado.

Algo parecido podemos afirmar para los rostros, que intenta presentar de forma variada gracias a la caracterización individualizada y a la manifestación de las emociones mediante gestos elocuentes. En algunos casos robustece su expresividad con pinceladas de luz, claroscuros y refuerzos cromáticos, como apreciamos especialmente en el fraile que sopla y aviva el fuego del incensario. Ese elevado grado de detallismo se nos antoja como un rasgo muy específico de la personalidad pictórica del artista y se pone de manifiesto en muchos otros detalles de la pintura, como las llamas de los cirios, los paisajes en lejanía habitados por personajes, la caracterización del arco que cobija la

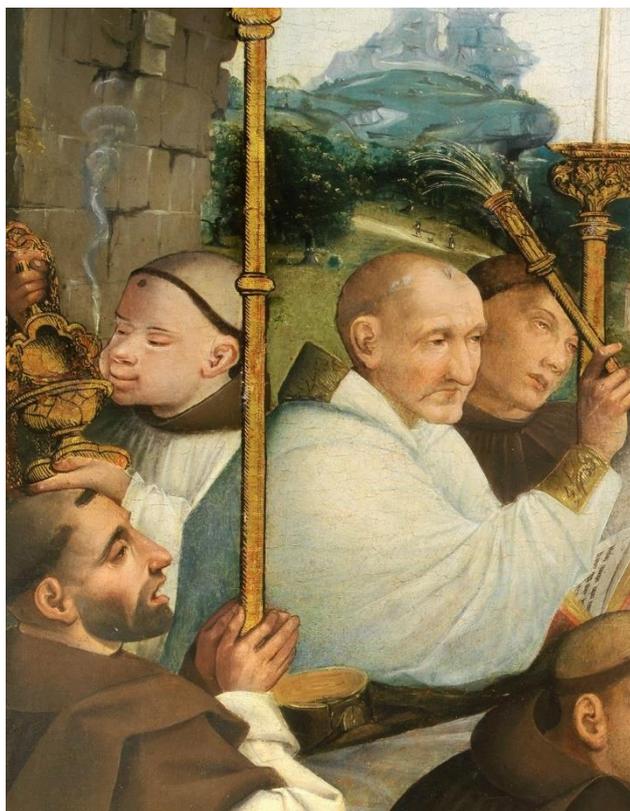


Fig. 3. Alejo Fernández, *Entierro de San Jerónimo* (detalle), 1503-1508. Colección privada. © Foto: cortesía Enrico Frascione, Florencia.

ceremonia a manera de ruina arquitectónica, o la atención prestada a las estructuras que conforman el monasterio. Se aprecia en el pintor una voluntad de realismo y anecdotismo que supera la rigidez generalizada de los pintores hispanos cuatrocentistas, y que también se manifiesta en la intención de ubicar la acción y en especial, las figuras, en un entorno espacial más o menos creíble, representándolas de manera proporcionada en relación al marco arquitectónico en que se insertan. Con todo, desde el punto de vista perspectivo, se manifiesta que la adopción de los presupuestos italianos de jerarquización espacial es solamente epidérmica y acusa una ausencia de solidez.

2. El retablo mayor de San Jerónimo de Valparaíso: una empresa artística de Diego Fernández de Córdoba y Juana Pacheco

Esta tabla deviene a ser el único resto conocido del retablo que Alejo Fernández realizó para el altar mayor de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba)¹¹, un conjunto que estaba dedicado al

¹¹ Sobre el monasterio: Rafael Gracia, *El Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso en Córdoba*, (Córdoba: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 1973); Manuel Nieto, *El monasterio de San Jerónimo de Valparaíso*, (Córdoba: Almuzara, 2012); Soledad Gómez, *Mirando al cielo sin dejar el suelo: los Jerónimos cordobeses de Valparaíso en el Antiguo Régimen: estudio preliminar y edición crítica del libro «Protocolo» de la Comunidad*, (Madrid: Visión Libros, 2014). Son también interesantes los dos artículos que Ramírez de Arellano dedicó al monasterio en 1901 después de la excursión que realizó para visitarlo, hallándolo en un lamentable estado de abandono. Rafael Ramírez de Arellano, "Excursiones por la sierra de Córdoba al Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 9, 98, (1901), pp. 73-83 y 9, 99, (1901), pp. 97-103.

santo y que incluía también episodios cristológicos. Lo sabemos por Pablo de Céspedes, quien en 1604 describió brevemente el retablo apuntando que Alejo había pintado “el retablo grande y otros pequeños”, es decir, que también realizó otros para diferentes altares de la iglesia monacal. Asimismo, recogió que el retablo mayor incluía “historias de la vida de Cristo y de la de S. Jerónimo”, y que en el compartimento de la Santa Cena el artista “dejó firmado su nombre”¹². Tenemos conocimiento, además, de que el retablo estaba presidido por una talla escultórica de san Jerónimo realizada por el escultor Jorge Fernández, el supuesto hermano del maestro Alejo, con el que colaboró en diferentes ocasiones¹³.

Desconocemos la cronología exacta del trabajo de Alejo Fernández en la obra de los retablos de San Jerónimo de Valparaíso, pero conocemos algunos datos que permiten situar, poco más o menos, su actividad allí. La iglesia se había reedificado entre 1464 y 1470¹⁴, y se tiene constancia que en 1488 se estaba realizando un nuevo retablo mayor. En ese momento Luis de Moriana efectuó testamento, dispuso enterrarse en el monasterio y efectuó una donación para la obra de dicho retablo¹⁵. Esta referencia es nueve años anterior a la primera noticia que conocemos sobre Alejo Fernández, lo que llevó a Juan Antonio Gómez a cuestionarse si el retablo en el que se trabajaba en 1488 era el mismo en el que años después se implicaría el maestro, proponiendo que fuese un mueble anterior que en tiempos del pintor fue, de alguna forma, reemplazado o modificado¹⁶.

Desde el siglo XV fue Valparaíso el monasterio preferido por la nobleza cordobesa (Fig. 4)¹⁷. A inicios del siglo XVI el patrono de la capilla mayor de la iglesia era Diego Fernández de Córdoba y Arellano (1464-1518), alcaide de los Donceles, señor de Lucena, V señor de Chillón y XI señor de Espejo y I Marqués de Comares, alguien muy cercano a los Reyes Católicos y personaje relevante en la conquista de Granada. Fue determinante también su papel en la expansión castellana en el norte de África, lo que le valió para que Fernando

¹² Pablo de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventajaba de los modernos. Dirigido a Pedro de Valencia, y escrito a instancias suyas año de 1604*, p. 304. Recogido en Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, (Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), vol. V, pp. 273-315).

¹³ Gómez, *Alejo Fernández*, p. 41, que descarta que sean hermanos.

¹⁴ El papa, en 1464, concedió una bula de gracia e indulgencia para todos aquellos que con sus limosnas y aportaciones económicas contribuyeran a las obras de la iglesia (Gracia 1973, p. 93 y Nieto, *El monasterio*, p. 139). Sobre algunas de las obras llevadas a cabo: Ángel Fuentes, *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*, (Madrid: La Ergástula, 2021), pp. 269-276; Ángel Fuentes, “De Barcelona a Córdoba: el *mestre* Joan Safont y la revolución del gótico final en Andalucía”, *Anuario de Estudios Medievales*, 52/2, (2022), pp. 595-614.

¹⁵ Legó Moriana la sexta parte de unas casas que tenía en la parroquia de san Nicolás: Gracia, *El Real Monasterio*, p. 99. La misma noticia se publica en Soledad Gómez, “Una contribución a la historia comparada: el Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba, España) en su memoria escrita durante el antiguo régimen”, *Antíteses*, IV, 8, (2011), pp. 987-988, y en Nieto, *El monasterio*, p. 139. Según parece, Luis de Moriana era hijo de Gil García y monje del monasterio de Valparaíso: María Angeles Jordano Barbudo, *Arquitectura medieval cristiana de Córdoba*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 1992), vol. III, p. 177.

¹⁶ Gómez, *Alejo Fernández*, p. 371.

¹⁷ Isabel Mateos, Amelia López-Yarto y José M. Prados, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, (Madrid: Encuentro, 1999), pp. 143-144.



Fig. 4. Vista exterior del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, Córdoba. © Foto: Rafael Tello (Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0).

el Católico le concediese diversos favores reales y le nombrase gobernador y capitán general de Orán y Mazalquivir. El culmen de su trayectoria militar llegó con su participación en la conquista de Navarra auxiliando a las tropas encabezadas por el Duque de Alba, una valiosa intervención que conllevó que el rey le nombrase virrey de Navarra en 1512. Por otra parte, su esposa, Juana Pacheco, era hija de Juan Fernández Pacheco, I Marqués de Villena y privado de Enrique IV de Castilla¹⁸.

Fernández de Córdoba fue miembro de una estirpe especialmente vinculada al monasterio como benefactores desde su fundación a inicios del siglo XV. De hecho, se considera que los fundadores fueron Inés Martínez (†1416), esposa de Diego Fernández de Córdoba I (1343-1371), y su hijo, Martín Fernández de Córdoba¹⁹. Este último fue el bisabuelo del promotor de nuestro retablo. La vinculación de la familia facilitó que, a lo largo del tiempo, diferentes miembros realizasen importantes donaciones, tanto pecuniarias como de ornamentos. Igualmente, sabemos que el obispo Pedro Fernández

¹⁸ Sobre el personaje: Teresa Díaz, "Diego Fernández de Córdoba y Arellano" en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia* (En web: <https://dbe.rah.es/biografias/9380/diego-fernandez-de-cordoba-y-arellano>, consultada: 18 de marzo de 2023). También Juan Fernández, *Marqués de Comares, Alcalde de los Donceles, señor de Espejo, Lucena y Chillón*, (Málaga: el autor, 2014); Javier García, "El marqués de Comares y el norte de África. Ejemplo de servicio a los intereses de la Monarquía Hispánica", en *Los Fernández de Córdoba. Nobleza, hegemonía y fama. Homenaje a Manuel Peláez del Rosal*, ed. Francisco Toro, (Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2018), pp. 145-154.

¹⁹ Soledad Gómez, "Con ellos solos no, pero sin ellos tampoco: los poderosos en el origen y formación de las instituciones cenobíticas según el monasterio jerónimo cordobés de Valparaíso", *Hispania Sacra*, LXX, 142, (2018), pp. 455-466; Soledad Gómez, "Los Fernández de Córdoba y los jerónimos de Valparaíso: llegada, instalación y asentamiento de la orden en la ciudad Califal" en *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la Monarquía Hispánica*, coord. José Ignacio Fortea et al., (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, Universidad de Cantabria, 2018), vol. 2, pp. 1121-1132.

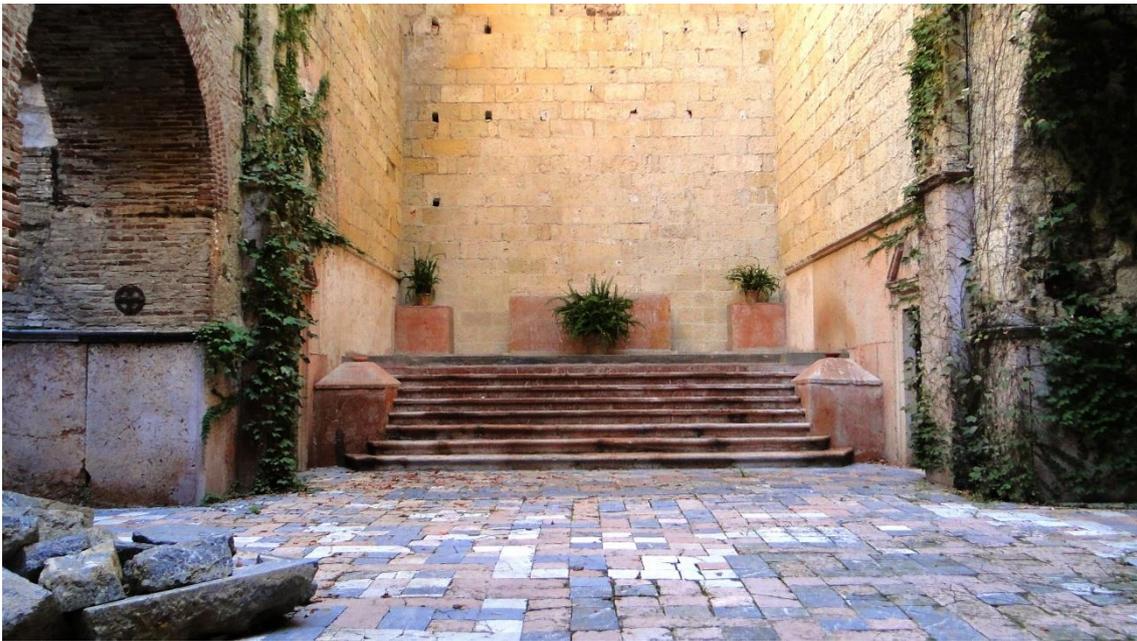


Fig. 5. Interior de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, Córdoba. © Foto: Rafael Tello (Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0).

de Córdoba y de Solier (†1476), hijo del fundador²⁰, se implicó de manera importante en las obras del monasterio (1464-1476), que llegó a convertirse en su sede de operaciones. Así, durante su episcopado se llevó a cabo el abovedamiento de la iglesia, seguramente la construcción de la puerta de acceso y también, el levantamiento de una panda del claustro²¹. La historia doméstica recoge incluso, que el obispo fue protagonista cuando aún era un niño de un milagro que salvó su vida y que influyó en que la familia se implicase aún más en el día a día de la casa²².

Sobre la relación de los Fernández de Córdoba con San Jerónimo de Valparaíso vale la pena traer a colación un dato fundamental que aparece en el denominado *Protocolo* o *Libro Tumbo* del monasterio, un manuscrito del siglo XVIII, hoy conservado en el Archivo Histórico Provincial de Córdoba, donde se recogen los documentos más relevantes relacionados con dicho establecimiento religioso. Allí se apunta que el matrimonio integrado por Diego Fernández de Córdoba y Juana Pacheco "hicieron pintar y dorar el retablo, que antes del que hoy hay, tenía el altar mayor, que el pintarlo y dorarlo tuvo de costa doscientos cuarenta mil maravedís, lo que se hizo en el año de mil quinientos tres", y que "en gratitud el 25 de noviembre de 1502 se otorgó a dicha familia la capilla mayor en patronato con licencia para sepultarse en ella"²³. Hay que suponer, por tanto, que la fecha de 1503 corresponde a la firma del contrato con el pintor, cosa lógica si se tiene en

²⁰ Este parentesco se explicita en Gómez, "Con ellos solos no", p. 458.

²¹ Nieto, *El monasterio*, p. 139; Fuentes, "De Barcelona a Córdoba", p. 600.

²² Gómez, "Con ellos solos no", p. 458.

²³ La información se ha referenciado en Gracia, *El Real Monasterio*, p. 93 y Gómez, "Una contribución", p. 991, aunque sin ponerla en relación con la actividad de Alejo Fernández en el monasterio.



Fig. 6. Interior de la cubierta de la cabecera de la iglesia del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso, Córdoba. © Foto: Rafael Tello (Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0).

cuenta que la capilla había sido concedida a los promotores el año anterior. El documento presenta el interés añadido de no haber sido asociado, hasta ahora, a la actividad del pintor Alejo Fernández en San Jerónimo de Valparaíso²⁴.

La información es muy relevante porque permite fijar la realización del retablo, sus promotores, el coste de la obra y la fecha aproximada en la que Alejo Fernández debió trabajar en él. El papel jugado por Diego Fernández de Córdoba y Juana Pacheco en su realización se confirma gracias al testamento del novicio fray Antón, hijo de Lucía Rodríguez, donde se recoge "la obligación, condiciones y pagos hechos de la importancia de la pintura y dorado de un retablo de la Capilla mayor de este Real Monasterio a que concurrió el señor Alcaide de los Donceles como patrono de dicha capilla Mayor, cuya obligación se hizo en Córdoba 19 de abril de 1509"²⁵. Esta información podría indicar que Alejo trabajó en la obra hasta aproximadamente 1508, justo el año en que sabemos que cambió su residencia y se estableció de forma definitiva en Sevilla. También deben tenerse en cuenta las cantidades que cobró Diego de San Román en 1507 por la decoración del altar mayor con azulejos²⁶, lo que podría indicar que las tareas de decoración del presbiterio ya se estaban finalizando. Todo ello nos

²⁴ Hasta la presente se había apuntado que era difícil determinar si la realización de los retablos documentados —y desconocidos— de San Jerónimo de Valparaíso por parte de Alejo Fernández se llevó a cabo durante la etapa cordobesa del pintor, o bien cuando, ya residente en Sevilla, continuó teniendo vínculos económicos con el territorio cordobés comprando, vendiendo y arrendando casas. Gómez, *Alejo Fernández*, p. 60 y 72.

²⁵ Gómez, "Una contribución", p. 987.

²⁶ Gracia, *El Real Monasterio*, p. 45 y 129-130, doc. 4.

lleva a concluir que el proceso de realización del retablo mayor por parte de Alejo Fernández pudo llevarse a cabo entre 1503 y 1508²⁷.

El testamento de Juana Pacheco dictado en 1496 establecía que la noble deseaba enterrarse en la capilla que tenía concedida su marido en el monasterio. Éste, por su parte, hacía lo propio en 1516 al ordenar que su cuerpo se sepultase en la capilla mayor que, según comentaba, le había sido concedida por la comunidad con la preceptiva licencia del Padre General de la orden. El testamento del promotor recoge que en esa fecha allí ya se habían enterrado su mujer -como había estipulado-, su abuelo, Diego Fernández de Córdoba (+1450) y su padre, Martín Fernández de Córdoba (+1478), por lo que se deduce que la cabecera de la iglesia se convirtió en un panteón familiar que perpetuaba y conmemoraba la memoria y el recuerdo de tan insigne estirpe cordobesa. Así, en estas últimas voluntades, Diego Fernández de Córdoba dejó 25.000 maravedís de renta perpetua al monasterio para que se realizasen tres misas semanales en beneficio de su alma y de las de sus familiares allí sepultados²⁸.

Todo lo apuntado conllevó una profunda reforma del escenario litúrgico del altar mayor, que incluyó no solamente la confección del retablo mayor por parte de Alejo Fernández, sino también la remodelación de estructuras arquitectónicas y su decoración, además de la construcción de diferentes sepulcros, de los que nada desgraciadamente sabemos. Si nos fijamos en la estructura actual de la iglesia veremos que, en esencia, se conserva la cabecera reedificada entre 1464 y 1470 (Fig. 5), de planta cuadrada y con un presbiterio profundo elevado por una escalinata. El muro del fondo conserva, incluso, el vano con su tracería gótica (Fig. 6). Es muy probable que los sepulcros de los Fernández de Córdoba se ubicasen en los laterales, mientras que el retablo de Alejo Fernández ocupase el muro del testero, donde aún se aprecian una serie de cavidades y una impronta con forma de perfil apuntado que, quizás, tienen que ver con la adaptación y el anclaje del retablo en la pared.

La relación de los Fernández de Córdoba con el monasterio jerónimo de Valparaíso forma parte de un fenómeno amplio, extensible a otras familias de la nobleza castellana, que Ángel Fuentes ha estudiado en fecha reciente desde el punto de vista de la historia del arte²⁹. En Castilla se produjo una notable difusión del culto al santo por una razón bastante obvia: fue allí donde se fundó la orden de San Jerónimo en 1373, en San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), a partir de una comunidad de anacoretas y gracias a una bula del papa Gregorio XI. Al igual que pasó en Italia, el movimiento jeronimiano comenzó a ganar adeptos entre laicos de elevado estatus social³⁰, pues se

²⁷ Ramírez de Arellano, sin que conozcamos la fuente, señaló que Alejo Fernández había trabajado en los retablos de Valparaíso en 1525. Rafael Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, (Madrid: J. Perales y Martínez, 1893), p. 45; Gómez, *Alejo Fernández*, p. 372.

²⁸ Extraemos los datos de Gracia, *El Real Monasterio*, pp. 93-94.

²⁹ Fuentes, *Nuevos espacios*.

³⁰ John R. L. Highfield, "The Jeronimites in Spain: their Patrons and Success, 1373-1516", *Journal of Ecclesiastical History*, 34, (1983), pp. 513-533; Curt Wittlin (ed.), *Eusebi-Agustí-Ciril (autors ficticis). Tres epístoles sobre la vida i trànsit del gloriós sant Jeroni*, (Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1995), p. 13.

veía a los jerónimos como una orden con un compromiso ascético y una vida ejemplar que les convertía en buenos abogados e intercesores ante la muerte, y a sus monasterios como espacios de memoria adecuados para la reafirmación personal y familiar. Desde ese momento se fundaron en tierras castellanas monasterios como los de La Sisle (Toledo), Guisando (Ávila), Corral-Rubio (Albacete), o el de la Mejorada en Olmedo (Valladolid), siempre con importantes familias detrás auspiciando las fundaciones y costeando los edificios y su embellecimiento³¹. En el terreno artístico, ello implicó que dichas familias acabasen costeando retablos y enterrándose en cabeceras y capillas mayores de las iglesias de estos monasterios que podían llegar a reformar completamente, buscando el favor de la orden y naturalmente, del santo, modelo de vida ejemplar y ascética³².

En el caso que nos ocupa, el proyecto de construcción del panteón funerario y de realización del retablo mayor de Valparaíso no solo granjeaba a los Fernández de Córdoba prestigio y honor ante sus conciudadanos, sino también ante Dios, especialmente en la hora de la muerte. Por eso, el papel primordial de la familia en la fundación del monasterio favoreció que, posteriormente, se hiciesen con el patrocinio de la capilla mayor de la iglesia, que costeasen el retablo y que, finalmente, se enterrasen allí, a los pies del mueble que narraba los hechos más esplendorosos de la vida del santo patrón de la casa religiosa. La capilla mayor de San Jerónimo de Valparaíso se convirtió, pues, en un lugar de promoción artística, legitimación social, memoria y salvación para los Fernández de Córdoba, en el marco de la citada relación que se estableció en esos años en Castilla entre los poderosos y la orden jerónima.

3. Venta y dispersión del retablo mayor de San Jerónimo de Valparaíso: la galería de Luis Felipe en el Musée du Louvre

Hacia 1723 se tenía la intención de reemplazar el retablo mayor, ya que en el citado *Protocolo* del monasterio se menciona la existencia de una escritura otorgada en Córdoba el 24 de noviembre de ese año ante el escribano Francisco Vizcaíno "por la que se obliga a Jorge Mexía como principal y Andrés de Aguilar como fiador a hacer el retablo del altar mayor de madera de Segura [...] en precio de veintidós mil reales que habían de dar en distintas

³¹ A principios del siglo XV, la orden ya tenía más de veinticinco monasterios y en 1415 se celebraba el primer capítulo general. Sobre la fundación y expansión de la orden en los reinos hispanos: José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, ed. act. y rev. Por Ángel Weruaga Prieto, (Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000), 2 vols. (obra original publicada en dos volúmenes en 1600 y 1605); José María Revuelta, *Los jerónimos: una orden nacida en Guadalajara*, (Guadalajara: Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", 1982); y Jesús R. Folgado, "Nacimiento y expansión de los Jerónimos y su relación con la Dinastía Trastámara", *Jacobus*, 31-32, (2012), pp. 133-152.

³² Este tipo de proyectos han sido estudiados por Fuentes, *Nuevos espacios*. Véase también su trabajo sobre Aldonza de Mendoza y el monasterio jerónimo de Lupiana: Ángel Fuentes, "Staging a woman's lineage: memory and legitimation of Duchess Aldonza de Mendoza (d. 1435)", *Journal of Medieval Iberian Studies*, 13-3, (2021), pp. 396-424.

ocasiones". Sea como fuere, el proyecto no prosperó³³. Así, a inicios del siglo XIX el retablo pintado por Alejo Fernández todavía lucía en el altar mayor. Lo prueba el testimonio del erudito Agustín Ceán Bermúdez, quien en 1800 pudo verlo aún in situ y describir someramente sus escenas apuntando que mostraban "varios pasajes de la vida de Cristo y del santo doctor: la del medio es una cena del Señor y está firmada", refrendando con ello lo apuntado dos siglos antes por Céspedes en cuanto a la rúbrica del pintor estampada en una de las tablas que integraban el retablo. A la vez, Ceán Bermúdez señaló que "El mérito de estas tablas corresponde á lo mejor que se hacía en su tiempo en España"³⁴.

Sin embargo, el retablo mayor debió desmontarse a raíz de la desamortización de 1835 y el consiguiente abandono del monasterio, que comportó la dispersión de su patrimonio. Por un memorial redactado ese mismo año sabemos que:

"De las alhajas, vasos sagrados y ornamentos se hizo cargo de ellos, el entonces Rector de la Iglesia Parroquial de San Nicolás de la Villa, don Juan Ceballos, y de los cuales no conocemos el destino que se le dieron —según consta en el inventario— los libros, pinturas y esculturas, en depósito, en el mismo Monasterio, hasta que fueron retirados por los señores encargados al efecto"³⁵.

Ante tan desalentador panorama, debe deducirse que los compartimentos del retablo mayor debieron desperdigarse en ese mismo momento, junto al resto de mobiliario litúrgico que conservaba el edificio. En cambio, la escultura que lo presidía se conservó y se trasladó a la antigua aldea de Zapateros, hoy conocida como Moriles, aunque las informaciones conocidas son algo contradictorias³⁶.

Juan Antonio Gómez supo conectar las informaciones que hablaban de un retablo pintado por Alejo Fernández en San Jerónimo de Valparaíso con un dato relacionado con la galería de pintura española que Luis Felipe de Orleans

³³ José Valverde, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1974), pp. 166-167; María de los Ángeles Raya, *El retablo barroco cordobés*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987), p. 72.

³⁴ Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, (Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), vol. II, p. 86; Urquizar, *Historiadores y pintores*, pp. 50-51. Estas informaciones cuestionan lo que afirma el *Protocolo o Libro Tumbo* del monasterio (siglo XVIII) citado más arriba, donde se afirma que Diego Fernández de Córdoba y Juana Pacheco "hicieron pintar y dorar el retablo, que antes del que hoy hay, tenía el altar mayor [...]".

³⁵ Gracia, *El Real Monasterio*, pp. 106-108; María Teresa Dabrio, "El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso", en *Estudios de platería. San Eloy 2009*, coord. Jesús Rivas Carmona, (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), p. 266. Entre estos "señores" se hallaba Diego José Monroy y Aguilera que, como veremos a continuación, fue un actor principal en la suerte de las tablas que integraron en su día el retablo mayor pintado por Alejo Fernández.

³⁶ Ramírez de Arellano, "Excursiones", p. 76; Gracia, *El Real Monasterio*, pp. 47 y 110; Gómez, *Alejo Fernández*, p. 370. Palencia publicó una documentación relacionada con la desamortización donde se recoge que dicha escultura se depositó en la iglesia de san Hipólito y que posteriormente pasó al convento femenino de Santa Marta, instalándose en su retablo mayor. José María Palencia, *Museo de Bellas Artes de Córdoba: Colecciones fundacionales (1835-1868)*, (Córdoba: Museo de Bellas Artes de Córdoba, 1997), p. 41; Gracia, *El Real Monasterio*, p. 47, nota 42. Parece ser que en el monasterio existían diferentes esculturas de gran tamaño del santo fundador, por lo que las informaciones contradictorias podrían responder a la confusión entre una y otra imagen. Gracia, *El Real Monasterio*, p. 110.

(1773-1850)³⁷, rey de Francia, inauguró en 1838 en el Musée du Louvre, donde se hallaba una obra que mostraba el tema del Entierro de san Jerónimo. El monarca reunió allí un impresionante conjunto de pinturas españolas entre las que destacaban los nombres de El Greco, Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán, Alonso Cano o Goya, entre otros³⁸. Se trataban de obras que había adquirido en España a través del barón Isidore-Justin-Séverin Taylor (1789-1879) y de los pintores Adrien Dauzats (1804-1868) y Pharamond Blanchard (1805-1873)³⁹, a quienes envió a la península ibérica en 1835 en misión secreta para que adquiriesen pinturas representativas de las diferentes escuelas pictóricas españolas, aprovechando el descontrol y trasiego de obras de arte causado por la desamortización en los monasterios. El monarca gastó casi 1.300.000 francos en la adquisición de las pinturas, que fueron más de cuatrocientas de acuerdo a la documentación conocida⁴⁰.

Sobre la forma como el *Entierro de san Jerónimo* llegó a manos de Taylor poseemos algunas informaciones relativas a su venta y salida de España. Uno de los colaboradores de Taylor en esta aventura fue el pintor cordobés Diego José Monroy y Aguilera (1786-1856), miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Córdoba y director del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba. Monroy era alguien muy bien relacionado, además, con diferentes miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Gracias a su cargo al frente de la Comisión de Monumentos tuvo acceso a centenares de obras de arte salidas de los monasterios desamortizados en 1835. De hecho, era el custodio de las llaves de las Escuelas Pías y del exconvento de san Pablo de Córdoba, donde se guardaban gran cantidad de pinturas recuperadas de los conventos exclaustrados de la ciudad⁴¹.

Pero lo más interesante es que Monroy fue el encargado de trasladar diversas obras del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso a Córdoba en nombre de la Comisión de Monumentos de la provincia. Entre ellas se encontraban «dos pinturas al óleo»⁴², de las que ignoramos si una de ellas podría ser la tabla que estudiamos. Este dato hay que ponerlo en conexión con una segunda información que consta en la relación de bienes muebles y semovientes encontrados en el monasterio por los empleados de amortización, en la que con el número 164 consta «Una lámina pintada en madera que representa el tránsito de San Jerónimo, de dos varas de largo y

³⁷ Gómez, *Alejo Fernández*, pp. 370-372.

³⁸ Sobre la galería española de Luis Felipe: Jeannine Baticle y Cristina Marinas, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, (París: Ministère de la culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981); Alisa Luxenberg, «La Galería Española del Louvre (1838-1848): ética de adquisición, política de patrimonio», *Goya*, 321, (2007), pp. 353-364; Alisa Luxenberg, *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*, (Hampshire: Ashgate Publishing, 2008).

³⁹ Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard: peintres de l'Espagne romantique*, (París: Presses Universitaires de France, 1967). Sobre Taylor, Dauzats y Blanchard: Luxenberg, *The Galerie*, pp. 61-75.

⁴⁰ Luxenberg, *The Galerie Espagnole*, p. 14; José Antonio Vigara, «La galería española de Luis Felipe de Orleans y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba», *Boletín de Arte*, 32-33, (2011-2012), p. 656.

⁴¹ Sobre Monroy: José Antonio Vigara, «La academia como paradigma de ascenso profesional: el caso del pintor Diego Monroy», *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 22-23, (2009), pp. 141-156; José Antonio Vigara, *Del gremio a la academia: el pintor Diego Monroy y la disolución del antiguo régimen artístico*, (Córdoba: UNED, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, 2011).

⁴² Palencia, *Museo de Bellas Artes*, p. 9.

cinco de ancho»⁴³. Como ya apuntó Palencia, estas medidas no coinciden con las de la obra con dicho tema que consta en el catálogo de 1838 de la galería española de Luis Felipe⁴⁴, pero la coincidencia con lo representado en la pintura de Alejo Fernández que estamos analizando obliga a referenciar el dato aquí. En el mismo inventario, con el número 110⁴⁵, aparece “Una efigie natural de S. Gerónimo” que quizás podría identificarse con la escultura que presidió el retablo mayor, a la cual ya nos hemos referido.

Ello hizo que Monroy se aprovechara de la situación y vendiese de forma no demasiado ética algunas de las obras desamortizadas a Taylor, que supo ver en el cordobés al aliado perfecto para conseguir las mejores pinturas en la región⁴⁶. En este sentido, se tiene constancia documental que entre el 19 de abril de 1836 y el 18 de julio de 1837, Monroy realizó con el barón Taylor seis operaciones de compra-venta de pinturas por un total de casi 80.000 reales de vellón, una cifra bastante elevada en aquella época. Los dos primeros recibos que se conocen de estas ventas datan del 19 de abril de 1836 y están relacionados con cinco pinturas por cuya enajenación ingresó 13.000 reales de vellón⁴⁷. Dos de ellas fueron identificadas por Baticle y Marinas con sendas obras que aparecen en el catálogo de 1838 de la galería española de Luis Felipe, una *Flagelación* —en realidad, es un *Cristo atado a la columna con san Pedro*— hoy conservada en la Gemäldegalerie de Dresde y una *Muerte de san Jerónimo*⁴⁸. Según propuso en su día Palencia, es muy probable que ambas obras procediesen del monasterio de San Jerónimo de Valparaíso⁴⁹, lo que deviene una confirmación previa a la hipótesis de Gómez de asociar con el monasterio cordobés la desconocida *Muerte de san Jerónimo* de la galería española de Luis Felipe. Vemos, por tanto, que ambos investigadores llegaron a la misma conclusión, aunque por vías distintas.

Coincidiendo con la inauguración de la galería de Luis Felipe en el Louvre se editó un catálogo donde se recogían las obras que la integraban. Entre ellas, Gómez supo ver que la *Muerte de san Jerónimo* mencionada allí podría corresponder a uno de los compartimentos del retablo mayor de San Jerónimo de Valparaíso pintado por Alejo Fernández, ya que la atribución con que se presentaba en el catálogo era la de Pedro de Córdoba, un pintor cordobés del siglo XV⁵⁰. A ello Gómez añadía que la temática de la obra citada

⁴³ Gracia, *El Real Monasterio*, p. 150. El inventario completo se publicó en los suplementos del *Boletín Oficial de la Provincia de Córdoba* de los días 11, 13 y 18 de mayo de 1837, números 56, 57 y 59 de dicho año. La transcripción completa se ofrece en Gracia, *El Real Monasterio*, pp. 145-154.

⁴⁴ Palencia, *Museo de Bellas Artes*, p. 9.

⁴⁵ Gracia, *El Real Monasterio*, p. 149.

⁴⁶ Vigara, “La galería española”, pp. 660.

⁴⁷ Extraemos estas informaciones de Vigara, “La galería española”, pp. 659-662. Véase también Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*, p. 73; Palencia, *Museo de Bellas Artes*, pp. 8-9.

⁴⁸ Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*, p. 73. El *Cristo atado a la columna con san Pedro* fue atribuido por Post al pintor Pedro Romana, activo en Córdoba. Post, *The Early Renaissance*, pp. 207-209, fig. 75.

⁴⁹ Palencia, *Museo de Bellas Artes*, p. 9.

⁵⁰ *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, (París: Chapelet, 1838), p. 25, núm. 79: “79. Mort de Saint Jérôme. Haut. 1 m 32 c. — Larg. 0 m. 89 c.”, con atribución a Pedro de Córdoba. La tabla también aparece mencionada en Adolphe Siret, *Dictionnaire Historique des Peintres de Toutes les Écoles Depuis les Temps les Plus Reculés Jusqu’à nos Jours*, (Bruselas: Librairie Encyclopédique de Périchox, 1848), p. 293, y Edouard Laforge, *Des arts et des artistes en Espagne jusqu’à la fin du dix-huitième siècle*, (Lyon: Imprimerie de Louis Perrin, 1849), p. 180, con idéntica atribución.

en el catálogo entroncaba con el ciclo iconográfico que presentaba el retablo del monasterio⁵¹. Estas deducciones, junto a los datos expuestos más arriba, son los argumentos que permiten asociar la obra de la galería de Luis Felipe con la pintura que estudiamos, ya que el estilo es el de Alejo Fernández — pintor del mismo contexto que Pedro de Córdoba—, el tema es el entierro de san Jerónimo y las dimensiones de la tabla, además, casi coinciden con las ofrecidas en el citado catálogo de 1838. En este sentido, la obra mide 140,5 x 91 cm, mientras que las medidas que se ofrecen en dicha publicación son de 132 x 89 cm. Por tanto, podemos concluir que el *Entierro de san Jerónimo* es uno de los compartimentos que formaron parte del retablo de San Jerónimo de Valparaíso y que, posteriormente, se integró en la galería española de Luis Felipe en el Musée du Louvre.

El descubrimiento de la tabla, además, permite poner imagen a dos descripciones del *Entierro de san Jerónimo* publicadas coincidiendo con la inauguración de la galería española de Luis Felipe en el Louvre⁵². La primera de ellas, muy crítica con la pintura que analizamos, se publicó el 4 de febrero de 1838 en *Le Temps* y se refiere a la obra en los siguientes términos:

*"[...] l'expression des figures est réduite à ses éléments indispensables. Les moines qui environnent l'agonisant pleurent, il est vrai, sa perte; mais ils la pleurent comme un enfant regrette ses jouets. Leur affliction manque de dignité, de profondeur. L'artiste ne s'est préoccupé que d'une seule chose: il a voulu peindre le chagrin en général et sans spécifier. La même remarque s'applique aux types des visages; le peintre a dessiné des têtes d'hommes et non point des têtes idéales de cénobites... Et de même qu'il a oublié certains conditions, il a bizarrement compris les autres. Le moine qui lit la prière des morts offre un charmant exemple de naïveté. Il porte des lunettes et paraît en faire usage; mais de la manière dont elles sont placées, il est absolument important qu'elles lui servent à quelque chose. Comme on le voit de profil, elles devraient se présenter de côté. Alors on n'apercevrait point le verre, on ne distinguerait point la partie la plus importante. Pour éviter cet inconvénient, l'auteur a donc tourné la chaise (sic) de telle sorte que le spectateur discerne parfaitement le verre [...]"*⁵³.

Muy gráfica es también la descripción que realizó Adolphe de Circourt de la obra, pues permite establecer un vínculo directo entre nuestra tabla y la pintura de la galería del monarca francés:

⁵¹ Gómez, *Alejo Fernández*, p. 371.

⁵² Aparecen recogidas en Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*, p. 73.

⁵³ [...] la expresión de las figuras se reduce a sus elementos esenciales. Los monjes que rodean al moribundo lloran, es verdad, su pérdida; pero la lloran como un niño echa de menos a sus juguetes. Su aflicción carece de dignidad, de profundidad. Al artista sólo le importaba una cosa: quería pintar el duelo en general y sin especificar. La misma observación se aplica a los tipos de rostros; el pintor dibujó cabezas de hombres y no cabezas ideales de cenobitas... Y así como olvidó ciertas condiciones, extrañamente entendió las otras. El monje que lee la oración de difuntos ofrece un encantador ejemplo de ingenuidad. Usa anteojos y parece usarlos; pero en la forma en que están colocados, es absolutamente fundamental que le sirvan para algo. Como se le ve de perfil, deberían presentarse de lado. Entonces no veríamos el cristal, no distinguiríamos la parte más importante. Por ello, para evitar este inconveniente, el autor ha girado el relicario (sic) de modo que el espectador pueda discernir perfectamente el cristal (...)]. *Notice des tableaux*, 1838.



Fig. 7. Alejo Fernández, *Beso de Judas*. Colección privada. © Foto: cortesía Sam Fogg, Londres.

“Le paysage ressemble à des vignettes de missels gothiques; un chaos de petits rochers surmonté d’un clocher. La perspective du cloître est déjà plus savante. Dans la cour du couvent, saint Jérôme, raide et cadavéreux, mais déjà rayonnant de la gloire céleste, représentée ici par une auréole d’or en relief à la manière byzantine, est couché sur le sol où il vient de mourir. Des moines de tout âge se pressent autour de lui et font à son âme le convoi des dernières prières. L’un d’eux récite sur un livre l’office des agonisants, un autre jette l’eau bénite; les novices portent la croix et les cierges. Cette scène est composée avec une simplicité et rendue avec une fidélité de nature qui produisent le plus grand effet malgré l’uniformité des teintes grises et brunes employées presque exclusivement dans ce tableau [...]”⁵⁴.

Debe señalarse que esta pintura era una de las pocas obras del primer Renacimiento hispano que se expusieron en la galería de Luis Felipe, pues en ese momento la pintura de estética aún medieval no era apenas apreciada ni valorada, de ahí lo peyorativo de algunas de las afirmaciones contenidas en

⁵⁴ [El paisaje se parece a las viñetas de misales góticos; un caos de pequeñas rocas coronadas por un campanario. La perspectiva del claustro es ya más erudita. En el patio del convento, San Jerónimo, tieso y cadavérico, pero ya radiante de gloria celestial, representado aquí por una aureola dorada en relieve a la manera bizantina, yace en el suelo donde acaba de morir. Monjes de todas las edades se agolpan a su alrededor y ofrecen sus últimas oraciones a su alma. Uno de ellos recita el oficio de difuntos en un libro, otro arroja el agua bendita; los novicios llevan la cruz y las velas. Esta escena está compuesta con una sencillez y representada con una fidelidad natural que produce el mayor efecto a pesar de la uniformidad de los tonos grises y marrones empleados casi exclusivamente en esta pintura (...)]. Adolphe de Circourt, “Du Musée espagnol”, *France et Europe*, 25 de mayo de 1838, p. 103.



Fig. 8. Alejo Fernández, *Jesús camino del Calvario*. Colección privada. © Foto: cortesía Jaime Eguiguren, Buenos Aires.

las descripciones que acabamos de citar. Por eso era difícil que una obra como esa se apreciase de la misma forma positiva que los Velázquez, Zurbarán o Murillo. Sin embargo, no debe olvidarse que el tema representado se ajustaba mínimamente a los ideales de representación espiritual, antimaterialista y de aislamiento monacal que pregonaba el Romanticismo francés y que, posteriormente, inspiró a los artistas realistas de ese país⁵⁵.

La galería española de Luis Felipe se desmanteló en 1848 después que el monarca abdicase como consecuencia de la revolución que instauró en Francia la Segunda República. El rey destronado se exilió en Inglaterra y se llevó con él la fastuosa colección de pintura española, que conservó hasta su muerte en 1850 en su residencia de Claremont House (Surrey). Tres años después, la colección era vendida por sus hijos en Christie & Manson (Londres), y sus pinturas fueron adquiridas por diversos coleccionistas ingleses⁵⁶. El *Entierro de san Jerónimo* fue vendido el primer día de la subasta, el 6 de mayo de 1853, y fue adjudicado a un tal Hermann por un precio de nueve libras, según leemos en la copia del catálogo consultada. La obra se incluyó con la misma atribución a Pedro de Córdoba con que aparecía en el catálogo de 1838, y constó con el número 11 de la venta⁵⁷. No poseemos

⁵⁵ Luxenberg, "La Galería Española", pp. 8-9.

⁵⁶ Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*.

⁵⁷ *Catalogue of the Pictures Forming the Celebrated Spanish Gallery of His Majesty the Late King Louis Philippe which will be Sold by Auction, by Messrs. Christie & Manson [...]*, (Londres: W. Clowes & Sons, 1853), p. 8, núm. 11. Agradecemos a Pablo Hereza que nos haya facilitado la consulta de una copia digitalizada de dicho catálogo de venta. Sobre los compradores de obras en la subasta, véase la

mucha información más sobre el periplo de la obra en el mercado de arte y antigüedades, más allá de que fue adquirida en Londres en los años setenta del siglo XX por el anticuario italiano Vittorio Frascione (Florencia), que la conservó siempre en su colección particular. Actualmente, es propiedad de su hijo, Enrico Frascione.

4. El *Beso de Judas* y *Jesús camino del Calvario*: ¿parte del retablo mayor de San Jerónimo de Valparaíso?

En los últimos años han aparecido en el mercado internacional dos pinturas que podrían corresponder al mismo retablo de Valparaíso: el *Beso de Judas* (óleo sobre madera de roble, 109,5 x 92 cm.)⁵⁸, y *Jesús camino del Calvario* (óleo sobre madera de roble, 109,7 x 91,2 cm.)⁵⁹; que estilísticamente, son muy cercanas a la obra que nos ocupa (Figs. 7-8). Apreciamos un mismo tratamiento volumétrico de las figuras, rostros concomitantes y rasgos estilísticos compartidos. Ambas han sido estudiadas en fecha reciente y se ha concluido que pertenecieron a un mismo retablo de origen desconocido⁶⁰. Las similitudes entre el *Entierro de san Jerónimo* y estas dos tablas son evidentes, las vemos al comparar el rostro del fraile que apaga el incensario en la primera con el que sopla un cuerno en el *Jesús camino del Calvario*; o el personaje que abre la boca mientras sostiene la cruz, con uno de los soldados que aparece en el *Beso de Judas* y que realiza un gesto similar. El que rocía el cuerpo de san Jerónimo con un hisopo muestra unas facciones muy parecidas al Cristo con la cruz auestas, y podrían citarse aún otros ejemplos. En relación a cuestiones más anecdóticas, vemos que el incensario humeante del *Entierro de san Jerónimo* recuerda al farolillo que se acaba de apagar, del que también sale humo, en el *Beso de Judas*; y vemos, igualmente, que los estofados en negro que rellenan y refuerzan volumétricamente los dorados de los candeleros o el hisopo del *Entierro* reaparecen en las armaduras de los soldados del *Beso de Judas*.

El conjunto de paralelismos y concomitancias existentes entre el *Entierro de san Jerónimo* y las dos tablas con el *Beso de Judas* y *Jesús camino del Calvario* nos llevan a plantearnos la posibilidad de que todas ellas procediesen de un mismo retablo. De confirmarse esta posibilidad, las dos últimas podrían haber formado también parte de la predela del retablo mayor de San Jerónimo de Valparaíso. Primero, porque las ya aludidas descripciones que

recopilación de nombres que se ofrece en Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*, pp. 292-293. Hermann adquirió dos obras más, un Ribera y un Carreño de Miranda.

⁵⁸ Sam Fogg, Londres, 2015.

⁵⁹ Jaime Eguiguren, Buenos Aires, 2018.

⁶⁰ El *Beso de Judas* fue estudiado por Nicholas Herman, "Alejo Fernández (c. 1475-1545). The Arrest of Christ", en *Late Medieval Panel Paintings II. Materials, Methods, Meanings*, ed. Susie Nash, (Londres: Sam Fogg, 2015), pp. 100-119. En cuanto al *Jesús camino del Calvario*: Velasco, "Alejo Fernández", pp. 30-51. El primero ha sido también analizado en la tesis doctoral de Juan Antonio Gómez sobre Alejo Fernández, aceptando la atribución al pintor (Gómez, Alejo Fernández, pp. 155-156 y 310-311), aunque no tuvo acceso a la otra pintura.



Fig. 9. Reverso del *Entierro de san Jerónimo*. Colección privada. © Foto: cortesía Enrico Frascione, Florencia.

Pablo de Céspedes (1604) y Agustín Ceán Bermúdez (1800) efectuaron del retablo apuntaban que el conjunto incluía no solamente tablas dedicadas al santo patrón del monasterio, sino también otras dedicadas a la vida de Cristo, entre ellas, una Santa Cena⁶¹. A la luz de estos testimonios, podemos deducir que el retablo presentaba un ciclo dedicado a la Pasión, y las dos tablas que proponemos adscribir al conjunto presentan temas relacionados, precisamente, con los últimos momentos de la vida de Jesús. Además, el bancal era la zona adecuada para ubicar compartimentos con escenas cristológicas y dedicar, así, los compartimentos superiores a episodios de la vida del santo patrón. Hay que tener igualmente en cuenta que los estudios técnicos han determinado que el *Beso de Judas* y *Jesús camino del Calvario* padecieron desperfectos causados por la proximidad de cirios, según se aprecia en determinados puntos de la superficie pictórica⁶², lo que demuestra que debían ubicarse originalmente en una zona accesible, en la zona baja del conjunto.

Sobre el origen común de las tres tablas podemos aducir algunos argumentos más que, pensamos, convierten nuestra hipótesis en viable. En primer lugar, existen diversas cuestiones de orden técnico, como sería el hecho que todas ellas fuesen pintadas sobre madera de roble, algo que no debe extrañar en un pintor como Alejo Fernández formado en el entorno nórdico y que utilizó ese tipo de soporte en otras obras. Asimismo, debemos añadir la aplicación en el reverso del *Entierro de san Jerónimo* de una mezcla de cola animal y fibras vegetales muy similar desde el punto de vista técnico

⁶¹ Céspedes, *Discurso*, p. 304 y Ceán, *Diccionario histórico*, p. 86.

⁶² Comentamos estos desperfectos en Velasco, "Alejo Fernández", p. 37.



Fig. 10. Reverso del *Beso de Judas*. Colección privada. © Foto: cortesía Sam Fogg, Londres.

y de ejecución a la que hallamos en el *Beso de Judas* (Figs. 9 y 10)⁶³. Un nuevo argumento a favor viene dado por las medidas, ya que, aunque la altura de nuestra tabla es unos 30 centímetros superior a la de las otras dos, hemos de tener en cuenta que las tres presentan el mismo ancho, esto es, entre 91 y 92 centímetros, lo que se ajusta a la norma habitual que los compartimentos del bancal presentasen el mismo ancho que los del cuerpo superior.

Por otro lado, es importante poner de relieve que el *Entierro de san Jerónimo* está integrado por cuatro tableros de madera de roble ensamblados a unión viva. Desde el reverso y de izquierda a derecha, el ancho de cada tablero es el siguiente: 22,8 cm / 28 cm / 24,2 cm / 16 cm. El grosor de los mismos oscila entre los 2 y los 2,5 cm. Según el estudio técnico que se realizó del *Jesús camino del Calvario*⁶⁴, estaba integrado por cuatro tablones de roble del Báltico, de los que desconocemos las medidas. El grosor de los tableros oscila entre los 2,5 y 3 cm, aunque debe tenerse en cuenta que la tabla fue algo rebajada por la parte posterior y se le realizó un engatillado. En cuanto al *Beso de Judas*, también estaba integrado por cuatro tableros que tenían un grosor de 2,8 cm de media. El ancho de los mismos, de izquierda a derecha y si miramos el compartimento por la parte posterior, es el siguiente: 21,6 cm / 27,2 cm / 29,2 cm / 16,8 cm⁶⁵. Como vemos, el ancho de tres de ellos

⁶³ El reverso de la tabla de *Jesús camino del Calvario* fue cepillado en época contemporánea y se le añadió un engatillado, por lo que dicha protección fue eliminada.

⁶⁴ Rafael Romero y Adelina Illán, "Technical Review. Alejo Fernández (doc. 1496-1545). Jesus on the Way to Calvary. Seville, around 1510-1520", en *Spanish Old Masters Paintings*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2018), pp. 52-59.

⁶⁵ Los datos correspondientes al estudio técnico del *Beso de Judas* los extraemos del informe redactado por el conservador-restaurador que intervino en la obra, Daniele Rossi (Florencia, febrero de 2012), así como del informe derivado del análisis dendrocronológico de los tableros, firmado por Ian Tyers (Londres, agosto de 2015). Ambos informes nos han sido amablemente facilitados por la galería Sam Fogg.

coincide casi perfectamente con el de los tableros que integran el *Entierro de san Jerónimo*.

Finalmente, el análisis dendrocronológico realizado al soporte del *Beso de Judas* ha determinado que los últimos anillos de uno de sus tableros deben fecharse en 1466 y que el árbol del que fue obtenido se cortó después de 1474. Estos y otros argumentos llevaron a la conclusión que la obra debió pintarse, aproximadamente, entre 1474 y 1506⁶⁶. Se trata de una cronología, por tanto, que se ajusta a lo que nos dicen los documentos acerca del retablo de San Jerónimo de Valparaíso, esto es, que se pintó entre 1503 y 1508.

Por otro lado, llaman la atención diversas cuestiones de tipo técnico que alejan a las tablas del *Beso de Judas* y *Jesús camino del Calvario* de lo que era normal en Castilla en cuanto a la manufactura de paneles para retablos durante la baja edad media. La primera es el uso del roble que, aunque fue un material utilizado en la construcción de retablos en los reinos hispanos durante el tardogótico y el primer Renacimiento, no fue el principal, ya que se prefería la conífera (pino)⁶⁷. De uso común en los Países Bajos y entre los pintores flamencos, lo emplearon también artistas autóctonos como Luis de Morales, ya que en Andalucía circuló con más profusión de la que podría parecer inicialmente⁶⁸. Con todo, su uso fue más habitual en el caso de pintores foráneos formados en la tradición nórdica que, en un momento dado, se desplazaron a la Península Ibérica para desarrollar su oficio, como es el caso de Juan de Flandes⁶⁹, o del propio Alejo Fernández, como estamos viendo.

Una segunda cuestión que llama la atención desde el punto de vista técnico es el sistema de ensamblaje de los tableros en forma de Z que se utilizó tanto en el *Beso de Judas* como en el *Jesús camino del Calvario* y no, en cambio, en el *Entierro de san Jerónimo*. Tal y como señalaron Romero e Illán, se trata de un sistema propio del entorno flamenco y ajeno a lo hispano⁷⁰. También se aleja de lo habitual el hecho de utilizar tableros de roble con tanto grosor y prepararlos por la trasera con fibras vegetales, cola animal y yeso, un procedimiento harto común en la Península Ibérica en los soportes de pino, pero que era innecesario en tableros de roble de escaso grosor. En este caso,

⁶⁶ Remitimos al informe ya citado de Ian Tyers.

⁶⁷ Jacqueline Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, (París: Éditions A. & J. Picard & Cie., 1961). En palabras de Carmen Garrido: "En España, la construcción de los soportes de madera es diferente al de las escuelas ya citadas [italiana y flamenca] [...] Fundamentalmente se emplea la madera de pino, aunque existen ejemplos de madera de nogal como los de los soportes utilizados por Juan de Flandes para el Retablo Mayor de la Catedral de Palencia, y de chopo en gran cantidad de obras de las escuelas de Levante. El roble constituye una excepción en la pintura española". Carmen Garrido, "Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI" en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 2010), p. 126 y 128.

⁶⁸ Romero e Illán, "Technical Review", p. 52. Se ha puesto de relieve que el roble llegaba desde Flandes a los puertos de Andalucía a precios asequibles y con facilidad de acceso para los pintores (Maite Jover, Laura Alba, María Dolores Gayo y Jaime García-Máiquez, "El taller del pintor: procedimientos artísticos en el obrador de Luis de Morales" en *El Divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, [Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015], p. 214), lo que podría argüirse a la hora de justificar su utilización por parte de Alejo Fernández.

⁶⁹ Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, (Salamanca: Caja Duero, 2006), pp. 140-142 y Garrido, "Las técnicas flamencas", p. 128, que recoge que trabajó con roble en sus primeras obras en Castilla, aunque también con nogal y pino.

⁷⁰ Romero e Illán, "Technical Review", p. 52.

quien preparó los soportes debió pensar que era necesario debido, precisamente, a que los tableros fuesen gruesos.

A las razones de tipo técnico hemos de añadir un último argumento que tiene que ver con la trazabilidad del *Beso de Judas* y del *Jesús camino del Calvario* y su vida fuera ya de la iglesia de origen. Ambas proceden del mercado francés⁷¹, el mismo país de destino del *Entierro de san Jerónimo* cuando fue vendido en 1836, lo que podría indicar que fueron enajenadas al mismo tiempo, aunque no sabemos si formando parte del mismo lote de cinco pinturas que Monroy vendió a Taylor con destino a la galería española de Luis Felipe. Hemos visto líneas atrás que dos de ellas han sido identificadas, con el *Entierro de san Jerónimo* y con el *Cristo atado a la columna con san Pedro* conservado en Dresde. En un inventario de 1838 de la galería del monarca francés, a continuación del *Entierro de san Jerónimo* y con los números 99, 100 y 101, se catalogaron tres tablas más que se atribuían al mismo artista, Pedro de Córdoba, y se describieron como «tableaux de sainteté». Una anotación manuscrita menciona, además, que habían sido adquiridas en Córdoba⁷². Dos de ellas no constan en el catálogo de la colección publicado en ese mismo año, porque no se hallaban expuestas. Posteriormente, esas tres pinturas también aparecen en el catálogo de venta de 1853, pudiéndose identificar una con la tabla de Dresde —consta como “Christ bound at the column”—, mientras que las otras dos aparecen simplemente catalogadas como “A composition”⁷³. No se vendió ninguna de las tres, y nada más sabemos de las dos de las que no se describe el tema. A partir de lo expuesto, llegamos a la conclusión que no debe descartarse la idea que esas dos tablas con asuntos religiosos, de estilo similar, que habían sido adquiridas en Córdoba junto al *Entierro de san Jerónimo* y que tanto en la catalogación de 1838 como en la venta de 1853 aparecen junto al *Entierro*, pudiesen ser el *Beso de Judas* y el *Cristo camino del Calvario*.

⁷¹ El *Jesús camino del Calvario* procede de una colección francesa, mientras que el *Beso de Judas* se subastó en Christie's (París) el 21 de junio 2011 (*Tableaux anciens et du XIXème siècle*, lote 42), constando como anterior procedencia la colección Paul Wallraf, de donde pasó a la de los propietarios que la subastaron. Previamente, cuando fue publicada por Reinach en 1907, se dio a conocer que había pertenecido a la firma parisina Durand-Ruel. Salomon Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance (1280-1580)*, (París: Ernest Leroux Éditeur, 1907), vol. II, p. 397; Velasco, “Alejo Fernández”, p. 49, n. 59.

⁷² Baticle y Marinas, *La Galerie espagnole*, p. 73.

⁷³ *Catalogue of the Pictures*, p. 8, núm. 12, 12a y 12b.

Bibliografía:

Angulo y Fernández 1946: Diego Angulo, *Alejo Fernández*, (Sevilla: Laboratorio de Arte de la Universidad, 1946).

Baticle y Marinas 1981: Jeannine Baticle y Cristina Marinas, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, (París: Ministère de la culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981).

Ceán Bermúdez 1800: Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, (Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), 6 vols.

Céspedes 1604: Pablo de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelencia de las obras de los antiguos, y si se aventajaba de los modernos. Dirigido a Pedro de Valencia, y escrito a instancias suyas año de 1604* [recogido en Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, (Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800), vol. V, pp. 273-315].

Circourt 1838: Adolphe de Circourt, "Du Musée espagnol", *France et Europe*, 25 de mayo de 1838, pp. 98-107.

Dábrio González 2009: María Teresa Dábrio González, "El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso" en *Estudios de platería. San Eloy 2009*, coord. Jesús Rivas Carmona, (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), pp. 263-280.

Díaz Cachero 2023: Teresa Díaz Cachero, "Diego Fernández de Córdoba y Arellano" en *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia* (En web: <https://dbe.rah.es/biografias/9380/diego-fernandez-de-cordoba-y-arellano>, consultada 18 de marzo de 2023).

Fernández 2014: Juan Fernández, *Marqués de Comares, Alcaide de los Donceles, señor de Espejo, Lucena y Chillón*, (Málaga: el autor, 2014).

Folgado García 2012: Jesús R. Folgado García, "Nacimiento y expansión de los Jerónimos y su relación con la Dinastía Trastámara", *Iacobvs*, 31-32, (2012), pp. 133-152.

Fuentes Ortiz 2021: Ángel Fuentes Ortiz, *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara. Los monasterios jerónimos en la encrucijada del arte andalusí y europeo (1373-1474)*, (Madrid: La Ergástula, 2021).

Fuentes Ortiz 2021: Ángel Fuentes Ortiz, "Staging a woman's lineage: memory and legitimation of Duchess Aldonza de Mendoza (d. 1435)", *Journal of Medieval Iberian Studies*, 13-3, (2021), pp. 396-424.

Fuentes Ortiz 2022: Ángel Fuentes Ortiz, "De Barcelona a Córdoba: el *mestre* Joan Safont y la revolución del gótico final en Andalucía", *Anuario de Estudios Medievales*, 52/2, (2022), pp. 595-614.

García Benítez 2018: Javier García Benítez, "El marqués de Comares y el norte de África. Ejemplo de servicio a los intereses de la Monarquía Hispánica" en *Los Fernández de Córdoba. Nobleza, hegemonía y fama. Homenaje a Manuel Peláez del Rosal*, ed. Francisco Toro, (Alcalá la Real: Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2018), pp. 145-154.

Garrido Pérez 2010: Carmen Garrido Pérez, "Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI" en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 2010), pp. 126-133.

Gómez Navarro 2011: Soledad Gómez Navarro, "Una contribución a la historia comparada: el Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso (Córdoba, España) en su memoria escrita durante el antiguo régimen", *Antíteses*, IV, 8, (2011), pp. 987-988

Gómez Navarro 2014: Soledad Gómez Navarro, *Mirando al cielo sin dejar el suelo: los Jerónimos cordobeses de Valparaíso en el Antiguo Régimen: estudio preliminar y edición crítica del libro «Protocolo» de la Comunidad*, (Madrid: Visión Libros, 2014).

Gómez Navarro 2018: Soledad Gómez Navarro, "Con ellos solos no, pero sin ellos tampoco: los poderosos en el origen y formación de las instituciones cenobíticas según el monasterio jerónimo cordobés de Valparaíso", *Hispania Sacra*, LXX, 142, (2018), pp. 455-466.

Gómez Navarro 2018: Soledad Gómez Navarro, "Los Fernández de Córdoba y los jerónimos de Valparaíso: llegada, instalación y asentamiento de la orden en la ciudad Califal" en *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la Monarquía Hispánica*, coord. José Ignacio Fortea et al., (Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, Universidad de Cantabria, 2018), vol. 2, pp. 1121-1132.

Gómez Sánchez 2016: Juan Antonio Gómez Sánchez, *Alejo Fernández y la pintura sevillana del primer tercio del siglo XVI*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla, (Sevilla: 2016).

Gracia Boix 1973: Rafael Gracia Boix, *El Real Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso en Córdoba*, (Córdoba: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, 1973).

Guinard 1967: Paul Guinard, *Dauzats et Blanchard: peintres de l'Espagne romantique*, (París: Presses Universitaires de France, 1967).

Herman 2015: Nicholas Herman, "Alejo Fernández (c. 1475-1545). The Arrest of Christ" en *Late Medieval Panel Paintings II. Materials, Methods, Meanings*, ed. Susie Nash, (Londres: Sam Fogg, 2015), pp. 100-119.

Highfield 1983: John R. L. Highfield, "The Jeronimites in Spain: their Patrons and Success, 1373-1516", *Journal of Ecclesiastical History*, 34, (1983), pp. 513-533.

Jover, Alba, Gayo y García-Máiquez 2015: Maite Jover, Laura Alba, María Dolores Gayo y Jaime García-Máiquez, "El taller del pintor: procedimientos artísticos en el obrador de Luis de Morales" en *El Divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), pp. 213-225.

Laforge 1849: Edouard Laforge, *Des arts et des artistes en Espagne jusqu'à la fin du dix-huitième siècle*, (Lyon: Imprimerie de Louis Perrin, 1849).

Londres 1853: *Catalogue of the Pictures Forming the Celebrated Spanish Gallery of His Majesty the Late King Louis Philippe which will be Sold by Auction, by Messrs. Christie & Manson [...]*, (Londres: W. Clowes & Sons, 1853).

Luxemberg 2007: Alisa Luxenberg, "La Galería Española del Louvre (1838-1848): ética de adquisición, política de patrimonio", *Goya*, 321, (2007), pp. 353-364.

Luxemberg 2008: Alisa Luxenberg, *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional 1835-1853. Saving Spanish Art, or the Politics of Patrimony*, (Hampshire: Ashgate Publishing, 2008).

Marette 1961: Jacqueline Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, (París: Éditions A. & J. Picard & Cie., 1961).

Martín Cubero 1988: María Luz Martín Cubero, *Alejo Fernández*, (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1988).

Mateos, López-Yarto y Prados 1999: Isabel Mateos, Amelia López-Yarto y José M. Prados, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, (Madrid: Encuentro, 1999).

Nieto Cumplido 2012: Manuel Nieto Cumplido, *El monasterio de San Jerónimo de Valparaíso*, (Córdoba: Almuzara, 2012).

Notice des tableaux 1838: *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les salles du Musée Royal au Louvre*, (París: Chapelet, 1838).

Palencia Cerezo 1997: José María Palencia Cerezo, *Museo de Bellas Artes de Córdoba: Colecciones fundacionales (1835-1868)*, (Córdoba: Museo de Bellas Artes de Córdoba, 1997).

Post 1950: Chandler R. Post, *The Early Renaissance in Andalusia (A History of Spanish Painting, vol. X)*, (Cambridge [Massachusetts]: Harvard University Press, 1950).

Ramírez de Arellano 1893: Rafael Ramírez de Arellano, *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, (Madrid: J. Perales y Martínez, 1893).

Ramírez de Arellano 1901: Rafael Ramírez de Arellano, "Excursiones por la sierra de Córdoba al Monasterio de San Jerónimo de Valparaíso", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 9, 98, (1901), pp. 73-83 y 9, 99, (1901), pp. 97-103.

Raya Raya 1987: María de los Ángeles Raya Raya, *El retablo barroco cordobés*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987).

- Reinach 1907: Salomon Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la renaissance (1280-1580)*, (París: Ernest Leroux Éditeur, 1907), 2 vols.
- Revuelta Somalo 1982: José María Revuelta Somalo, *Los jerónimos: una orden nacida en Guadalajara*, (Guadalajara: Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", 1982).
- Romero e Illán 2018: Rafael Romero y Adelina Illán, "Technical Review. Alejo Fernández (doc. 1496-1545). Jesus on the Way to Calvary. Seville, around 1510-1520" en *Spanish Old Masters Paintings*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2018), pp. 52-59.
- Sigüenza 2000: José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, ed. act. y rev. por Ángel Weruaga Prieto, (Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 2000), 2 vols.
- Silva Maroto 2006: Pilar Silva Maroto, *Juan de Flandes*, (Salamanca: Caja Duero, 2006).
- Siret 1848: Adolphe Siret, *Dictionnaire Historique des Peintres de Toutes les Écoles Depuis les Temps les Plus Reculés Jusqu'à nos Jours*, (Bruselas: Librairie Encyclopédique de Périchox, 1848).
- Urquizar Herrera 2001: Antonio Urquizar Herrera, *Historiadores y pintores. Historia de la historiografía de la pintura del siglo XVI en Córdoba*, (Córdoba: Diputación de Córdoba, 2001).
- Valverde Madrid 1974: José Valverde Madrid, *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, (Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1974).
- Velasco González 2018: Alberto Velasco González, "Alejo Fernández (doc. 1496-1545). Jesus on the Way to Calvary" en *Spanish Old Masters Paintings*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2018), pp. 30-51.
- Velasco González 2019: Alberto Velasco González, *The Agony in the Garden and Christ at the Column, by Alejo Fernández*, (Buenos Aires: Jaime Eguiguren, 2019).
- Vigara Zafra 2009: José Antonio Vigara Zafra, "La academia como paradigma de ascenso profesional: el caso del pintor Diego Monroy", *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 22-23, (2009), pp. 141-156.
- Vigara Zafra 2011: José Antonio Vigara Zafra, *Del gremio a la academia: el pintor Diego Monroy y la disolución del antiguo régimen artístico*, (Córdoba: UNED, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, 2011).
- Vigara Zafra 2011-2012: José Antonio Vigara Zafra, "La galería española de Luis Felipe de Orleans y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba", *Boletín de Arte*, 32-33, (2011-2012), pp. 649-664.
- Wittlin 1995: Curt Wittlin (ed.), *Eusebi-Agustí-Ciril (autors ficticis). Tres epístoles sobre la vida i trànsit del gloriós sant Jeroni*, (Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1995).

Recibido: 23/03/2023

Aceptado: 19/05/2023



Gloria Martínez Leiva, *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*. Colección Los Austrias, (Madrid: CEEH, 2022), 430 págs., 146 ils., (ISBN: 978-84-18760-08-02)

En los últimos años, el interés por la etapa final del Siglo de Oro español se ha hecho patente a través de múltiples estudios y congresos dedicados a intentar dar luz al reinado del último de los Austrias, Carlos II¹. Eso ha llevado a que la visión negativa y llena de mitos de la figura de este soberano se haya ido rebatiendo a base de documentación y el análisis riguroso por parte de diversos historiadores. Esta misma labor también se ha realizado con Mariana de Austria, madre de Carlos II y reina regente durante su minoría de edad, a través de un buen número de trabajos que ha permitido una mejor comprensión tanto de su persona como de esta etapa clave en España que supuso la segunda mitad del siglo XVII². Los estudios sobre Mariana de Austria además han permitido poner el foco en la importancia capital que las mujeres de la Casa de Austria tuvieron en el gobierno y en las relaciones internacionales de la monarquía, surgiendo también en época reciente multitud de estudios e iniciativas para intentar situar en el lugar que se merecen a las reinas españolas³. Pese a todo ello, uno de los personajes que seguía estando envuelto en la leyenda negra que cubrió parte del siglo XVII español era la figura de la reina Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II.

Dentro de esta línea de investigación, el presente libro constituye la primera revisión historiográfica de la figura de esta reina, cuyos estudios anteriores databan en muchos casos de principios del siglo pasado⁴. La autora, la doctora Gloria Martínez Leiva, utiliza para esta puesta al día del conocimiento sobre la soberana no sólo multitud de fuentes y documentos inéditos, sino que también se sirve del arte para, a través de sus retratos, sus gustos artísticos o su promoción de obras, hacer una renovada interpretación de su figura. El trabajo es fruto de su tesis doctoral, leída en la Universidad Complutense en el año 2019, si bien arrancó

¹ Ejemplo de ello son los estudios de Luis Ribot (ed.), *Carlos II. El rey y su entorno cortesano*, (Madrid: CEEH, 2009) o Bernardo García y Antonio Álvarez-Osorio (eds.), *Vísperas de Sucesión. Europa y la monarquía de Carlos II*, (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2015).

² Laura Olivan, *Mariana de Austria: Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*, (Madrid: Editorial Complutense, 2006) y Silvia Z. Mitchell, *Queen, Mother, and Stateswoman*, (Penn State University Press, 2019).

³ Entre los proyectos más significativos se encuentra el de Beatriz Blasco, Sergio Ramiro y Jonatan J. López (eds.), *Las mujeres y las artes. Mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, (Madrid: Ed. Abada, 2021); el I+D Agenart [<https://agenart.org/>] dirigido por la doctora María Cruz de Carlos Varona; y la iniciativa *Protagonistas femeninas* dirigida por la profesora Noelia García Pérez y que intenta mostrar el papel destacado desempeñado por las reinas en la formación de las colecciones del Museo Nacional del Prado.

⁴ Hasta el momento los estudios más importantes sobre la reina Mariana de Neoburgo eran los de Édouard Ducéré realizados a finales del XIX y principios del siglo XX y los de Adalberto de Baviera, en especial su libro *Mariana de Neoburgo, Reina de España*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1938).

muchos años atrás, por lo que se trata de un libro largamente madurado, lo que es patente en su contenido y reflexiones. El Centro de Estudios Europa Hispánica, dirigido por el profesor José Luis Colomer, dentro de la importante labor que lleva realizando desde hace ya varias décadas, ha publicado esta obra, en la que destaca como es habitual en las ediciones del Centro, la cuidada presentación.

El texto se articula en cinco capítulos. El primero de ellos supone una aproximación a la biografía de la reina Mariana. En ella se desgranar sus años iniciales en Alemania, su elección como soberana de España en 1689 y su llegada a Madrid en mayo de 1690; pasando por sus diez años de difícil reinado al lado de Carlos II, con incesantes enfermedades, tensiones políticas y la constante preocupación sucesoria como telón de fondo. Se consideran igualmente los cuarenta años que vivirá como reina viuda de España tras la muerte de Carlos II en 1700, primero en Toledo y después en la localidad francesa de Bayona, hasta su deceso en el palacio del Infantado de Guadalajara el 16 de julio de 1740. A través de documentación inédita, de la correspondencia de la soberana con distintos miembros de su familia, y de las coplillas y sátiras de la época la autora nos ofrece una semblanza de la reina como un personaje de fuerte personalidad, inmerso en unas circunstancias políticas extremas que no supo manejar a su favor. Como resultado de ello fue víctima, tras la llegada de Felipe V al trono, de una purga que pretendía arrinconar y cubrir de una leyenda negra el periodo anterior.

El segundo capítulo está dedicado a los escenarios en los que se movió la reina y la impronta que dejó en ellos, desde Madrid y sus Sitios Reales, pasando por Toledo, Bayona y finalmente Guadalajara. La autora, nuevamente contando con la correspondencia de la época, ha demostrado el interés de Mariana de Neoburgo por redecorar con retratos de su familia algunas de las estancias más destacadas del Alcázar de Madrid. De hecho, varias de estas efigies, encargadas al pintor de la corte palatina, Jan Frans van Douven, han podido ser identificadas ahora dentro de los fondos del Museo Nacional del Prado y del Patrimonio Nacional. Asimismo, queda patente el interés de Mariana de Neoburgo por la obra de Luca Giordano y la protección que ejerció sobre el pintor napolitano, decorando con sus obras buena parte de su cuarto del Alcázar y llegando a llevar consigo algunos de los lienzos del artista durante su exilio. La distribución de sus espacios de vida y las múltiples residencias que disfrutó en Bayona, en especial el palacio de Marracq, del que se ofrece un recorrido completo por la historia del edificio, son otros de los puntos interesantes de este apartado.

El tercer capítulo es uno de los más sugestivos del libro, ya que trata de la imagen que la soberana proyectó a través de sus retratos. Gracias al más de un centenar de efigies localizadas por la autora se hace un análisis pormenorizado de la representación de la reina. El recorrido se inicia en los primeros retratos llevados a cabo en la corte palatina, con los que se la quería presentar al mundo y en los que el aspecto de Mariana se muestra estereotipado. Siguen aquellos que la muestran como soberana electa, que se llenan de elementos alusivos de su nueva condición. Tras llegar a España, se transita gradualmente desde los que seguían el modelo establecido para representar a María Luisa de Orleans, muy vinculados al estilo de Juan Carreño de Miranda, a una imagen más personal, que refleja los

gustos de la soberana. Vestimenta a la francesa, pelucas empolvadas y elementos simbólicos serán las claves de su representación a partir de 1696. La reina, consciente del papel del retrato como vehículo político, comenzó a utilizarlo para mandar mensajes o manifestar tácitamente sus preferencias. Son de gran interés los retratos descubiertos por la autora de Mariana y Carlos II como cazadores, realizados por John Closterman y que se creían perdidos, así como el del francés Jacques Courtilleau que la muestra como viuda y mostrando un medallón del difunto Carlos II, presentándose, así como la continuadora de la dinastía.

El apartado «Diplomacia y fe» analiza la principal función que para la reina cumplieron las obras de arte y desmiente algunos de los tópicos que se habían difundido para mostrarla como un personaje avaro y antipático. Mariana hizo espléndidos regalos devocionales, como la arqueta y custodia a la Colegiata de Santa María en A Coruña, o la urna para los restos de San Isidro Labrador. Asimismo, se cuidó de satisfacer los deseos coleccionistas de su hermano Juan Guillermo, enviando obras de Madrid a Düsseldorf. La autora demuestra que el supuesto expolio de las colecciones de la Corona, tal y como fue criticado en su época, no fue tal. La mayor parte de las obras enviadas a Juan Guillermo fueron adquiridas en el mercado madrileño o en almonedas y tan sólo el *Jacob y Esaú* de Rubens perteneció a la colección real española. Pero posiblemente, la aportación más novedosa del capítulo se encuentra en el estudio y documentación del Tesoro de la Virgen de Loreto de Chiusa. En 1699, los reyes promovieron en el pueblecito de Chiusa, localidad natal del confesor de la reina Gabriel de Pontifiser, en el Sudtirolo, la construcción de un convento de capuchinos y la creación de una iglesia. En 1702 la reina financió la erección de una capilla dedicada a la Virgen de Loreto y la dotó de gran número de obras de arte, muchas de ellas recibidas de la herencia de Carlos II, que sirvieran de memoria perpetua tanto de ella como de su esposo. La presencia de pinturas, piezas de orfebrería y ajuar litúrgico, y de un increíble altar de campo del rey finado en este pequeño pueblo italiano supone una enorme revelación que había pasado casi inadvertida.

El capítulo final del libro analiza los bienes dejados tras la muerte de la reina a su sobrina Isabel Farnesio. La transcripción completa de los inventarios postmortem de la soberana, ha permitido a la autora diseccionar las pinturas, esculturas, mobiliario, textiles, libros, joyas, etc. que pertenecieron a la reina viuda, así como en parte localizar aquellas que han llegado hasta nuestros días. Pinturas tan bellas como la *Virgen del Rosario* de Artemisia Gentileschi o la *Santa Rosalía* de Luca Giordano o numerosos retratos de sus seres queridos como el de *Carlos II* por Juan Carreño de Miranda formaron parte de su herencia. Sin embargo, entre las posesiones de la reina llama la atención el número e importancia de las esculturas labradas en plata y bronce que poseyó. La *Genealogía de la reina* que fue regalada en su testamento al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, hoy perdida; los *Cuatro Continentes* realizados en plata y piedras preciosas, destinados a la Capilla de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo; o las dos esculturas de *San Miguel Arcángel*, dadas a conocer en este estudio, una destinada a las Carmelitas de Alba de Tormes y otra vendida en almoneda, son muestra de la predilección que por este tipo de obras tuvo la reina y su concienciación en cuanto a su valor religioso y material. Por último, llama la

atención su biblioteca, compuesta por más de cuatrocientos ejemplares en varias lenguas como francés, italiano, alemán y castellano. En ella se daban cita libros de devoción, historia, viajes, biografías, teatro o música, mostrando así las diversas inquietudes y amplia cultura de la reina. Estas posesiones permiten ver que sí, como afirma la autora, no puede considerarse a la reina Mariana como una coleccionista de arte, sí fue una persona cultivada y que demostró gran sensibilidad por la conservación de piezas artísticas.

En definitiva, el libro de Gloria Martínez Leiva, nos propone un nuevo recorrido lleno de contribuciones inéditas por la vida, la imagen y los intereses artísticos de la reina Mariana de Neoburgo. En compañía de la soberana se revisa la problemática historia de Europa entre finales del siglo XVII y mediados del siglo XVIII y se sitúa como un personaje que jugó un papel importante dentro de la Sucesión a la Corona de España, aunque su bando no fuera el de los ganadores. Eso llevó a su pérdida de favor y a esa visión antipática que de ella ha llegado hasta nuestros días. Una visión que la autora logra cambiar al acercarnos de manera rigurosa pero amena al personaje, contando para ello no sólo con numerosa documentación, sino también utilizando el arte como fuente primordial.

David García Cueto⁵

Museo nacional del Prado

Abril, 2023

⁵  <http://orcid.org/0000-0003-1976-2198>



Iván Rega Castro y Borja Franco Llopis, *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*, (Gijón: Ediciones Trea, 2021), 198 págs., (ISBN 978-84-18105-46-3)



ván Rega Castro y Borja Franco Llopis son dos profesores de la Universidad de León y de la UNED, respectivamente, especialistas en temas de investigación sobre los moriscos en la península ibérica durante la Edad Moderna, como testimonian sus trabajos ya publicados. Esta vez escriben, de manera conjunta, el libro titulado: *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa. De la Unión Ibérica al terremoto de Lisboa*. El objetivo de la investigación, como advierten los propios autores es ahondar en “los discursos e imaginarios (anti)islámicos en la época moderna y es, sobre todo, una historia de las representaciones”, con lo que se insertan en una línea de investigación muy actual y trabajada en los tiempos recientes. El estudio de las “representaciones” no es un tema fácil, al contrario, se caracteriza por la sutileza de los análisis y por la intuición interpretativa, por lo que con frecuencia se incurre en escribir banalidades o en presentar narraciones anecdóticas, peligros que parecen tener muy en cuenta los autores. Para evitarlos, se insertan en dicha corriente historiográfica consultando la bibliografía sobre la materia, tanto nacional como internacional, y se sumergen en una profunda investigación llevada a cabo a través de un amplio barrido de fuentes documentales consultadas en numerosos archivos y bibliotecas: Archivo Histórico de Madrid, Biblioteca del Palacio de Ajuda (Lisboa), Biblioteca Nacional de Portugal, Museo-Biblioteca da Casa de Bragança, etc. Con estos elementos, los autores hacen un completo y novedoso estudio sobre la formación de la imagen del morisco en Portugal, tomando como inicio los últimos reinados de la dinastía Avis, para continuar y centrar el objeto de su estudio en el período de la Unión Ibérica y concluir tras la instauración de la dinastía de los Bragança. El contenido de *Imágenes del islam y fiesta pública en la corte portuguesa* se articula en cuatro partes concatenadas entre sí y salpicadas con algunas imágenes dentro de los capítulos, que constituyen un acierto, para comprender el desarrollo de la investigación.

La primera parte (*Imagen del Islam y fiesta pública: cuestiones preliminares*), arranca explicando cómo se forjó la imagen del islam en Portugal, que se configuró a través de dos vías: la del “islam cercano” del norte de África, y la del “islam lejano”, producido por el contacto con los musulmanes de Asia, con los que mantuvieron contactos en las rutas de la India. Tras detenerse en explicar la expansión de Portugal por el norte de África y sus primeros contactos con el *islam*, insisten en el impacto que tuvo este hecho en la construcción de propaganda regia de la monarquía portuguesa, algo que fue unido a la evangelización asiática por parte de Portugal, siendo el pionero con respecto al resto de monarquías europeas. Este hecho marcó la manera que tuvieron los portugueses en el modo de representar al musulmán, que se pasó de una primera actitud de admiración y

curiosidad por la cultura musulmana a un rechazo y conciencia de superioridad de la misma, los autores abordan directamente la evolución de la minoría morisca, comenzando por el papel que desempeñaron en la sociedad portuguesa a partir de las primeras conversiones forzadas en tiempos de Manuel I y señalando que el morisco luso no presentó las mismas características que las del resto peninsular. La representación de este colectivo, ya desde el medievo, en el arte estuvo relacionada con la fiesta, ya fuera como danzantes o músicos, con especial atención a sus vestiduras que marcan una distinción social y de riqueza. Esto sirve para que se finalice el capítulo con la explicación de la representación cultural festiva en el arte efímero, que contribuyó a la formación de la imagen del morisco. Es importante señalar que la presencia del Asia portuguesa en las representaciones efímeras cobró mayor presencia tras la independencia portuguesa de la monarquía hispana cuando se intentaba legitimar la dinastía de los Braganza.

En la segunda parte (*El enemigo de la cristiandad: formas de la alteridad religiosa*) estudia al musulmán como enemigo religioso, analizado en seis epígrafes, acompañados de imágenes añadidas, relacionadas con aspectos políticos o con otras manifestaciones paralelas de la cultura visual de la época. La enemistad religiosa se traduce en la negación del "otro", por considerarlo equivocado y extraño a la comunidad, por lo que "bestialización" o la monstruosidad constituyen la forma de representar al musulmán para lo que se echa mano de la mitología y de la propaganda anti islámica. Los autores hacen hincapié en la forma de denigrar al musulmán: despojándolo del alma, es decir, deshumanizándolo, técnica también tomada del medievo, y que aumenta el desprecio hacia el enemigo. Estas representaciones podemos encontrarlas especialmente en época de los Felipes cuando se produce el proceso de confesionalización en Europa. Los autores llaman la atención sobre el hecho de que en Lisboa no se utilizase el dragón para representar al turco como se hacía en otros países de Europa Católica. Otra de las iconografías a las que los historiadores hacen referencia es la de la hiedra como recurso utilizado por la política regia. Las razones que se arguyen para ello son dos: por ser maligno que representa a la perfección la idea de pecado que se le adjudicaba al islam y por la idea de que la mayor parte de las monarquías europeas descendían de Hércules, semidiós tebano. Con todo, los autores cierran el capítulo invitando al lector a reflexionar sobre dos aspectos, el primero sobre el complejo problema "del otro": los debates relacionados con el color de piel en el siglo XVII, la creencia, etc. El segundo, sobre la iconografía en los arcos donde aparece la representación del cristiano con la cabeza del musulmán derrotado como trofeo de guerra, demostrando la superioridad de los cristianos sobre los musulmanes.

La tercera parte (*Las tierras de la morisma*), está distribuida en cuatro epígrafes. En ellos trata de la confluencia entre los imaginarios religiosos y políticos de los monarcas portugueses, que no se dieron sino hasta el siglo XVIII, cuando la Santa Sede concedió a Juan V el apelativo de "Rex Fidelissimus" (1748). El sentimiento de defensa y sustento de fe siguió vivo en las monarquías peninsulares a inicios de la Edad Moderna que cobró fuerzas reelaborándose junto con la idea de "imperialismo mesiánico" en el uso que Parker lo aplica en la política de internacional de Carlos V y Felipe II. Este concepto es de vital importancia para la

imagen del poder y la propaganda áulica desde la práctica de la real *politik* de las coronas ibéricas. Esta dimensión global fue utilizada por la dinastía Braganza como propaganda siendo un sustento político y religioso que legitimaba su poder real a lo largo del Barroco. Semejante planteamiento da pie para articular la representación de alegorías políticas que representan la grandeza de la Monarquía, las más socorridas fueron la de las "cuatro partes del mundo" en que se aunaban los valores universalistas de la corona y los ideales de la Iglesia militante. Ejemplo de ello fue el programa iconográfico que se desplegó en las exequias de Juan IV. Este capítulo concluye con la representación de las luchas entre cristianos y moros. Generalmente, se enmarcan en la ficción alegórica con el fin de advertir moral o políticamente, y formaban parte del programa de fiestas urbanas o espectáculos cortesanos. Si bien, aquí los autores nos llaman la atención en el éxito que tuvieron los tapices (como el de la Colegiata de Pastrana) en detrimento de la representación de "pinturas de Batallas". Asimismo, el uso y representación de las leyendas con tintes milagrosos sirvieron para legitimar y dotar a Portugal de un designio divino en la edad Moderna (el ejemplo que tratan es el de Ourique y el arco levantado por los jesuitas al "triumpho glorioso da Santa Cruz"). Si bien, y en lo que los autores nos llaman la atención de este hecho es el paralelismo entre el considerado primer emperador cristiano y el primer rey de Portugal, iban más allá de comparaciones militares. Asimismo, de singular importancia fue la expulsión de los moriscos como el mejor signo de triunfo del monarca antes los infieles, que fue un tema recurrente.

La cuarta y última parte (*Más allá: el último triunfo de la monarquía portuguesa*), comienza explicando la victoria de la monarquía portuguesa sobre el islam, haciendo alusión a las exequias de los reyes españoles Felipe II y Felipe III. La del primero de ellos, fue realizada en el Monasterio de los Jerónimos y, en las exequias, se ensalzó (entre otras efemérides) la victoria que el monarca (Felipe II) había conseguido contra los turcos en Lepanto, enlazando con la imagen que se dio de él en otros territorios de la Monarquía en la lucha contra el infiel. Por su parte, en las de Felipe III, más pobre que la de su padre, siguieron la retórica y propaganda de las victorias que se lograron como sucediera en las de su antecesor. Esta breve, pero importante exposición sirve a los autores para compararlas con las que acontecieron con los monarcas portugueses tras la independencia, pues las exequias de los monarcas de la dinastía de los Bragança fueron poco a poco recobrando su pompa y boato. Entre los ejemplos que se explican se halla el de Juan IV, acontecido en la Iglesia de São Vicente de Fora cuyo programa decorativo del catafalco estaba constituido por ocho cuadros (representaban los dos reinos de Portugal y los Algarves, dos más de África, de Asia y de América) que se complementaban con otras que representaban los reyes vasallos. En ella, los autores llaman la atención sobre instrumentalización de la imagen "del otro" como recurso retórico para la consolidación del reino. De esta manera, se ponía de relieve el dominio del monarca y la vocación de imperio de la monarquía portuguesa. Pero lo más importante es que también se remarcaba la lucha contra la infiel representada en una serie de pinturas que reflejaban las victorias lusas en Angola y Brasil contra los holandeses o en Celián y Goa. Otros de los ejemplos a los que se aluden y analizan y comparan la iconografía de las exequias de Pedro

II o las del “Rey Fidelísimo” (Juan V). La monarquía portuguesa supo abordar de manera original e independiente los mismos problemas a los que se enfrentaron los príncipes católicos coetáneos, pero con una diferencia, la monarquía lusa no tenía el problema de “cristianos nuevos de moros”.

En conclusión, el libro que presentamos resulta muy interesante y útil ya que aborda la imagen del islam en la mentalidad portuguesa, tema poco conocido y tratado en la historiografía, de manera constructiva y original. A partir de la formación de la imagen del islam, los autores consiguen demostrar la implicación que esta elaboración imaginaria tuvo no solo en la mentalidad de la sociedad cortesana, sino en la construcción de la Monarquía portuguesa. No se trata solamente de explicar la formación de la imagen del morisco, sino la relación que esta representación tuvo con la monarquía, con la religión e, incluso, en la autoafirmación de la propia dinastía intentando aparecer como rama legítima de la Monarquía. Cada uno de estos aspectos dan para articular numerosas manifestaciones culturales que los historiadores han sabido intuir y articular.

Cristina Bienvenida Martínez García¹

CH-ULisboa-URJC

Mayo, 2023

¹  <http://orcid.org/0000-0002-1962-9533>



Crónica del congreso: *El origen de los Sitios Reales en las coronas ibéricas (Ss. XIV-XVI): De espacios cortesanos a redes de poder*, (Aranjuez: Universidad Rey Juan Carlos, 15-17 noviembre de 2022)

Del 15 al 17 de noviembre del 2022, la Universidad Rey Juan Carlos en el antiguo Cuartel de Pavía en Aranjuez acogió el congreso *El origen de los Sitios Reales en las coronas ibéricas (Ss. XIV-XVI): De espacios cortesanos a redes de poder*. El evento fue organizado gracias a la colaboración entre el grupo de investigación *Corte, Imagen, Nobleza y Territorio (CINTER)* de la Universidad Rey Juan Carlos y *La Sociedad en los reinos ibéricos medievales (SOCRIEM)*, estuvo bajo la dirección de los profesores Ana Echevarría Arsuaga, José Eloy Hortal Muñoz y Elena Paulino Montero, con la secretaría de Oskar J. Rojewski e Irene González Blanco.

Tras la pertinente presentación de los patrocinadores y los proyectos de investigación que han facilitado la celebración del encuentro, la dirección presentó los objetivos de la reunión, señalando la necesidad de unir distintos métodos de investigación y múltiples puntos de vista para poder entender de manera congruente el fenómeno histórico que supusieron las residencias regias, así como otros Sitios Reales, en la Península Ibérica durante la Baja Edad Media y la Edad Moderna. Por tanto, el congreso planteó en su programa juntar los investigadores que afrontaron en sus estudios la configuración de los palacios en distintos territorios ibéricos, estudiándolos desde diferentes disciplinas como la Historia Medieval, la Historia Moderna, la Historia del Arte o la Historia de la Arquitectura. Las ponencias estaban organizadas en seis sesiones, no determinadas por cronología, sino siguiendo los enfoques de la problemática relacionada con el origen, los espacios, la gestión, la función o la evolución de los Sitios Reales.

La primera sesión, titulada *Los Sitios y las Cámaras Reales como elementos clave del sistema cortesano*, fue inaugurada con la ponencia a cargo del profesor Antonio Almagro Gorbea (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) que, de manera monográfica, explicó el origen de los reales alcázares y su transformación en palacios cristianos, teniendo en cuenta el desarrollo de cámaras regias, y considerando las diferencias entre los espacios de los reyes y las reinas. El ponente resaltó la existencia de dos modelos palaciegos en las coronas ibéricas, destacando la particularidad de los reinos peninsulares norteños y el Reino de Aragón, donde la planta baja estaba adaptada a los servicios, mientras que la planta alta estaría dedicada a los espacios de representación. Al mismo tiempo, en los palacios andalusíes los espacios representativos estaban organizados en la planta baja alrededor de un patio con jardín. A continuación, la profesora Francesca Español (Universidad de Barcelona) analizó los espacios áulicos de la Corona de Aragón, explicando su evolución desde los tiempos de Jaime el Justo hasta el reinado de Alfonso el Magnánimo. Asimismo, la ponente explicó la función de las aulas palaciegas, señalando su carácter representativo y los adornos

efímeros conocidos sólo gracias a unas crónicas escuetas y unas pocas iluminaciones. El último ponente del primer día fue el profesor José Eloy Hortal Muñoz, que presentó el concepto de geografía real con la perspectiva de los estudios europeos, resumiendo la historiografía relacionada con la definición del término *Royal Site*. Su presentación incluyó, no solamente, los casos ibéricos, sino también abordó ejemplos de Inglaterra, Francia, Países Bajos, mundo germánico y Escandinavia, lo que permitió concluir una aproximación a la teoría de gradación de Reales Sitios presente en las monarquías compuestas. Asimismo, la gestión de los territorios en dichas monarquías se realizaba a través de la comunicación desde la residencia central a través de sitios reales secundarios en otros reinos, pasando en último lugar hasta las residencias de relevancia local.

Durante el segundo día del encuentro se desarrollaron tres sesiones, la primera de las cuales fue *La gestión de los Sitios Reales y la representación del poder*, que contó con dos ponencias. El profesor Félix Labrador Arroyo (Universidad Rey Juan Carlos) partió en su presentación con el análisis del desarrollo legislativo peninsular de la Junta de Obras y Bosques en los tiempos de Carlos V y Felipe II, estudiando las estructuras de los alcázares de Toledo, Madrid, Córdoba y Sevilla, además de sus gestores. A continuación, se centró sobre la importancia económica de los reales sotos y sitios de caza como el Soto de Roma o el real sitio de Aranjuez y el Pardo. Posteriormente, el profesor Nuno Senos (Universidade Nova de Lisboa) afrontó el término *obra real* en el caso de la monarquía portuguesa, que incluía todas las inversiones reales en espacios públicos o en sus propiedades, cada una gestionada por un *vedor*. El cargo existió por lo menos desde el año 1299 y, a lo largo del tiempo, evolucionó definiéndose en tres categorías: *vedores* permanentes, *vedores* urbanos y *vedores* mayores hasta los tiempos de Manuel I. Mientras, en la época moderna, y debido al cambio de usos de los Sitios Reales, el cargo cortesano del gestor de las obras reales recayó en las manos de un grupo de aristócratas siempre vinculados con la corte, que simplemente realizaban gestiones administrativas y controlaban las residencias reales.

En la tercera sesión del congreso, titulada *Cortes itinerantes y creación de Sitios Reales*, la profesora Eloísa Ramírez Vaquero (Universidad Pública de Navarra), analizó las particularidades del reino de Navarra, caso de los cambios dinásticos y periodos de ausencia del poder real. Asimismo, señaló que el término "Real Sitio" no debe ser aplicado en el caso navarro, y propuso la alternativa de "centro palaciego", el cuál puede reflejar mejor las prácticas cortesanas en un territorio de tamaño reducido y de fácil movilidad. Por su parte, la profesora Ana Echevarría Arsuaga, analizando el reino de Castilla, subrayó tanto la peculiaridad como la falta de leyes palatinas. En su presentación indicó que los alcázares reales medievales fueron modelos para la creación de los Sitios Reales modernos, documentando su multifuncionalidad como macro ciudades. Además, analizando las estructuras cortesanas, señaló una destacable presencia de mudéjares entre los maestros de obras reales desde el siglo XIII.

Mientras, la cuarta sesión, *El área mediterránea*, contó con la intervención del profesor Joan Domenge (Universidad de Barcelona) quien estudió la relevancia del palacio de Perpiñán como prototipo arquitectónico para las residencias medievales

mallorquinas. En su presentación explicó la investigación relacionada entre el Palacio Bellver y el de la Almudaina, cuyas obras en el siglo XIV posiblemente estuvieron dirigidas por un maestro occitano o simplemente por un arquitecto del reino mallorquín. Además, afirmó que residencias menores, como las torres de Teix, Sineu, Manacor y Valldemosa, también gozaban de relevancia en la vida de los reyes como espacios de recreo. Siguiendo la sesión, la profesora Inmaculada Rodríguez Moya analizó el caso del compromiso entre el poder real y la ciudad de Valencia, marcando el papel de algunos Sitios Reales poco frecuentados por los monarcas. Previamente a la entrada de la corte al palacio, según el ritual festivo, el sequito se alojaba en las afueras de la ciudad en Sagunto o en los monasterios de Puig, San Miguel de los Reyes, Santo Domingo o Trinidad. Tras la sesión, el autor de esta crónica presentó el análisis de dos expedientes del Archivo General de Simancas, relacionados con las obras de la residencia en Aranjuez entre 1492 y 1495. Su presentación fue seguida por la visita de Aranjuez a cargo de Leticia Cuenca (APIT), que explicó la conformación y la evolución de la ciudad.

El último día empezó con la sesión *Influencias y transferencia de modelos* y presentación del profesor Gonzalo Viñuales (Universidad Rey Juan Carlos) sobre las residencias familiares en Castilla de los Velasco. En su análisis reflexionó acerca del significado del "lugar" o "sitio", considerando como caso de estudio Medina de Pomar. Posteriormente, la profesora Alejandra B. Ossorio (Wellesley College) explicó la configuración de las Casas de Pizarro en Perú y México, donde el poder virreinal tuvo que llegar a un compromiso con el poder eclesiástico, asumiendo los nuevos solares para poder ampliar los edificios. Además, resaltó el hecho que las fuentes documentales en algunas ocasiones definieron la casa del cabildo como "casa real".

La profesora Dolores Villalba Sola (Universidad de Granada) abrió la última sesión, *Los espacios palaciegos*, con el análisis de la evolución de los Qasbas almohades para justificar el origen de las estructuras de la Alhambra de Granada. Asimismo, afirmó que en el caso de los califatos el concepto de "Sitio Real" debe ser considerado en un significado más amplio, próximo a la ciudad palatina. Además, resaltó las características de los espacios representativos como Qubbas o salones de tronos. A continuación, la profesora Elena Paulino Montero presentó su estudio sobre el programa del patrocinio arquitectónico de los reyes castellanos y la evolución de los alcázares de Tordesillas, Guadalajara, Sevilla y, finalmente, Segovia. El último ejemplo sirvió para analizar la iconografía de las virtudes principescas y la memoria dinástica en la decoración de las salas palaciegas, que con el tiempo cambiaban su función.

El encuentro permitió observar las dificultades que afrontan en actualidad los estudios sobre los Sitios Reales, ya que muchos de los casos representan unas peculiaridades locales, determinadas por condicionantes geográficos, tradiciones arquitectónicas o simplemente hechos históricos relacionados con el cambio del poder político. Sin embargo, entre las conclusiones del congreso se ha destacado la necesidad de seguir contrastando los casos de estudio para poder llegar a una explicación más amplia que proporcione una definición de "Sitio Real" y que pueda ser aplicada en el análisis de las residencias peninsulares. Las investigaciones

presentadas durante el congreso entraron en un dialogo que hasta ahora no ha sido posible, debido a la amplitud de las fuentes históricas y, sobre todo, por la diferencia en el material analizado por los ponentes. Asimismo, el congreso ha revelado la necesidad de seguir profundizando tanto en la evolución de los modelos arquitectónicos como en su transferencia entre residencias, para comprender mejor los mecanismos históricos y la organización del Sitio Real, no solamente como centro del poder monárquico, sino también como fenómeno cultural y social.

Oskar Jacek Rojewski¹
Universidad Rey Juan Carlos
Abril, 2023

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



Matías Díaz Padrón (1935-2022)

Ya me ha pasado otras veces. Se presentan ocasiones en las que siento con singular pujanza la necesidad de contar con las palabras justas, con las más apropiadas para dar forma, con toda verdad y sin perder el equilibrio, al remolino de ideas que no para de girar en mi cabeza. Pero esas palabras no aparecen y en su lugar, el caos sigue aumentando, cebado por nuevas imágenes que llegan y se agolpan, ansiosas de hallar su puesto en un discurso todavía demasiado impredecible. Tal es el sentimiento que me aborda al aceptar el encargo de despedir a Matías —el profesor, el compañero, el colega, el maestro... el Amigo— en las páginas de *Philostrato*, de su revista, de esta semilla postrera que sembró en nosotros y para la comunidad puesto ya casi *el pie en el estribo*, brindando otra lección magistral de vocación, arrojo y energía. Los recuerdos, todos buenos —es una de las ventajas de las relaciones intermitentes—, se atropellan en mi mente despuntando una sonrisa, la misma que se vuelve carcajada cuando los comparto, como tantas veces, con algunas de las personas que le fueron tan queridas y que son también piezas esenciales en el mecanismo de mi propia vida. Y más allá de lo afectivo, su magisterio brilla como una luz permanente, como una guía constante que encauza la pesquisa y el esfuerzo para los que, como él, nosotros mismos vivimos.

Matías Díaz Padrón nos dejó el 22 de noviembre de 2022, a los ochenta y ocho años. Había nacido en Valverde, en la isla de El Hierro, el 21 de junio de 1935. Vino al mundo como el verano, en esa fecha señalada que sugiere una metáfora de su paso por la vida. Llegó como el solsticio, abriendo un tiempo de cosecha y abundancia, llenando de fruta fresca y fragancia duradera las trojes de las disciplinas en las que su trabajo fue pionero. Muy niño todavía, su familia se establece en Las Palmas de Gran Canaria, donde comienza en serio su formación en las aulas del flamante colegio José de Viera y Clavijo, fundado en 1932 para llenar con espíritu laico la laguna que dejaba la supresión de la enseñanza religiosa. Más adelante, se hará con los rudimentos de la escultura de la mano del maestro Abraham Cárdenas, dando muestras de un original estilo que, con todo, no llegó a madurar. Y por los mismos años, atisbará las delicias de un pensamiento libre, rebelde y provocador al acercarse a la Iglesia Cubana, a ese grupo de jóvenes irreverentes que, en la medianía de aquella época gris y en lo provinciano de su entorno insular, buscaba una manera sutil de cuestionar —hasta la burla— las convenciones más estrechas de la religiosidad y el modelo social vigente.

Su formación como historiador del arte principia en la Universidad de La Laguna, donde cursa los primeros años de comunes, antes de trasladar su expediente a la Complutense de Madrid, en la que obtiene la licenciatura y supera los cursos de doctorado. En 1976 alcanza el título de doctor con su tesis —merecedora del premio extraordinario— *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, que dirigió don Diego Angulo. Diez años antes había comenzado a ejercer como docente, primero en la Universidad Complutense (1967-1976) y, más adelante, en la Autónoma de Madrid (1989-1995). Experiencias a las que hay que unir su labor en el Instituto Central de Restauración, al que llegó en 1970. En él fue responsable, al lado de Gratiniano Nieto, pronto rector de la Universidad Autónoma, de la organización práctica del centro, así como de la formación de numerosas promociones de jóvenes restauradores, marcadas por su personal visión de la historia del arte y la conservación del patrimonio cultural. Al mismo tiempo, su vocación científica siempre se demostró incansable, dentro del ámbito universitario y, sobre todo, cerca del Instituto Diego Velázquez del CSIC. En él fue colaborador científico desde 1980, al lado de su maestro Angulo y de sus amigos y compañeros de clase Isabel Mateo Gómez y Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, entre otros muchos colegas. De su vínculo, incluso emocional, con este centro, dan cuenta sus frecuentes apariciones en *Archivo Español de Arte*, revista depositaria de una parte considerable de su producción, o su asidua participación en las *Jornadas de Arte* organizadas por el instituto de forma bianual.

Por fin, en 1980, accede al Cuerpo Superior de Conservadores de Museo del Estado, en calidad de conservador jefe de pintura flamenca, holandesa y de las escuelas del norte del Museo del Prado, la institución y el empeño con los que más habitualmente identificamos su nombre. Y es que cuando se incorpora a este centro, en el que culminará su vida laboral, acarrea ya una historia prolija de colaboraciones con él. En 1967 había identificado la Inmaculada del marqués de Leganés, que Rubens pintara en 1628, lo que le valió una beca del Museo en 1970 para el estudio de los fondos de sus almacenes. Más adelante, en 1975, firma el primero de los catálogos razonados del Prado, el de la Escuela Flamenca del siglo XVII, y dos años más tarde, en el 77, es designado por el Ministerio de Cultura comisario de la exposición conmemorativa del cuarto centenario del nacimiento del genio de Amberes. Sobre estas mimbres, desarrollará ya en el cargo una tarea científica y gestora de admirable magnitud que incluye, además de numerosos estudios, descubrimientos y atribuciones, el resto de los catálogos razonados de las colecciones a su cuidado y, en 1992, la curaduría de la muestra *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, con su magnífico catálogo del mismo año.

Junto a las ya mencionadas, es preciso recordar exposiciones tan relevantes como *Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1510-1700*, que tuvo lugar en Bruselas en 1985; o *Rubens y su siglo*, celebrada en Ciudad de México en 1998 y al año siguiente en Ferrara. A todo ello se añade, siempre sin entrar en la marea de sus artículos en publicaciones periódicas, la firma de monografías de tanto peso como *El siglo de Rubens en el Museo del Prado* (1995), estudio y catálogo definitivo de la colección, premiado por el Ministerio de Cultura como el libro de arte mejor editado de ese año; o las dedicadas a *Van Dyck en España* (2012) y *Jacob Jordaens*

y *España* (2018), monumental resultado de sendas investigaciones llevadas a cabo bajo el auspicio del Instituto Moll, de Madrid, publicadas con primoroso esmero por Prensa Ibérica.

De la magnitud de sus aportaciones, dan cuenta reconocimientos tan prestigiosos como el premio Europa Nostra, obtenido en 2014, o la propuesta para el Príncipe de Asturias de 2002. También su nombramiento como Comendador de la Orden de Leopoldo II de Bélgica, la Medalla de Oro de Canarias (2002), el premio Gabarrón (2007) y el premio Canarias (2008); así como su pertenencia a la Académie Royale d'Archéologie de Belgique y a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. En definitiva, una aportación científica gigantesca, una contribución determinante a la historia del arte que trasciende su especialidad en pintura flamenca de los siglos XV al XVII, para añadir brillantes precisiones también al conocimiento de la pintura española de la edad moderna, habiendo encontrado en sus genios —Ribera, Velázquez, Murillo— nuevos e inagotables objetos de estudio.

La recta final de su trayectoria se halla profundamente marcada por su relación con el Instituto Moll, centro de investigación en pintura flamenca, del que fue director y primer presidente de honor. El Instituto, no sólo amparó algunos de sus proyectos más ambiciosos, como ya hemos visto, sino que, por encima de todo, le proporcionó un espacio desde el que seguir desarrollando su vocación una vez jubilado del Museo del Prado. Con su dilatada experiencia y obstinada inquietud, acertó a encontrar allí el medio propicio para brindar todavía muchos y sazonados frutos, algunos de los cuales se sitúan entre los más sobresalientes de su carrera. Entre ellos, algunos ya mencionados, quiero aludir con especial interés, a su iniciativa de crear y poner en marcha *Philostrato. Revista de historia y arte*, que se presenta como una prometedor realidad desde el otoño de 2017. Una revista "para publicar nuestras cosas", como él decía, que, a pesar de su andadura, aún tan corta, se perfila ya como un referente internacional en el conocimiento de la historia y el arte de la edad moderna. Presumo de ser miembro de su primer Consejo de Redacción, hoy felizmente ampliado, y me precio de sentirme parte activa de una empresa científica y editorial de tan fulgentes augurios.

Matías era una de esas personas de las que siempre se puede aprender algo. Sociable y hablador, ejercía sobre quienes lo rodeaban un magisterio inconsciente que, por supuesto, trascendía la historia del arte y penetraba las más variadas facetas de la vida. Sus opiniones, a menudo llamativas, se fundaban en el conocimiento profundo que tenía de la naturaleza humana y solían verse expresadas con ironía fina y mordaz, en ocasiones un tanto amarga, pero casi siempre propensa a rematar en sonrisa. De primeras, viendo la compleja orografía que libros, carpetas y papeles alzaban sobre su mesa; o como la sierpe inane de su bufanda era arrastrada a menudo por la acera, podía parecer caótico y distante. Sin embargo, pronto dejaba traslucir una personalidad amable, generosa y ávida de conversación. Y, con las mismas, una estructura mental limpia y de tectónica solidez.

Cuando hablaba de pintura, lucía el talento de abordar cuestiones sutiles con una seguridad capaz de despejar para siempre las incógnitas más escabrosas.

Atinaba a quintaesenciar las peculiaridades estilísticas con tal agudeza y precisión, que quienes lo escuchábamos podíamos deducir fórmulas casi infalibles con que ordenar nuestra propia experiencia. Nunca dejará de admirarme su profundo conocimiento de la cultura clásica y el olfato con que llegaba a desentrañar los mensajes iconográficos más oscuros, corrigiendo tantas lecturas erróneas repetidas por la crítica durante generaciones.

Alto y fuerte, de pelo ya blanco cuando yo lo conocí, gustaba de una indumentaria elegante, estudiada y formal, que no alcanzaba a erradicar, pese a todo, un cierto aire de fresco desaliño, expresivo de la libertad de su talante. Otro de sus rasgos más propios residía en su manera de hablar, con aquel tono suave, la voz siempre baja y la dicción silbante, que todavía se volvía más intrincada por acción del meloso acento canario que nunca llegó a perder. No era fácil seguirlo sin estar familiarizado con él. Aún recuerdo con cariño, mi sorpresa el día en que me lo presentaron y mis esfuerzos para entenderlo durante el primer desayuno que compartimos. Ahora, andado el tiempo, comprendo que aquel “hablar silencioso” concedía a su discurso una fuerza especial, una suerte de bizarro abandono que lo ennoblecía con la grandeza de la humildad.

Mi relación con Matías, por encima de todo, fue de amistad. Es cierto que me enseñó mucho acerca de pintura e historia del arte, pero también es verdad que no más que de tantos otros aspectos de la vida. Varias veces me aconsejó, como cuando pude, gracias a su orientación, atribuir a Jan Boeckhorst —Jan Lang— los cartones de los magníficos tapices de la catedral de Granada. También estuvo dispuesto a formar parte del tribunal de mi tesis doctoral y a apoyar varias de mis solicitudes con las cartas de recomendación que exigían sus bases. Pero, en suma, casi siempre jugamos en ligas distintas y nuestro vínculo más palmario, muy por encima de lo académico, fue el afectivo. De hecho, nuestro empeño científico más común ha terminado siendo *Philostrato*, en cuyas reuniones de consejo compartimos debates y propuestas, opiniones y porras, por un espacio de tiempo que, tristemente, resultó demasiado breve.

Conocí a Matías en julio de 2001, gracias a mi querida amiga, en tantos temas también mi maestra, Ana Diéguez, que por entonces trabajaba bajo su dirección, como becaria del Museo del Prado. Nuestra relación maduró desde entonces, bien que marcada por las trabas que imponía la distancia. De estos más de veinte años, almaceno recuerdos y gratitudes que siempre me han de acompañar. ¡Cuánto nos reímos, una vez pasado el susto, que, por cierto, nadie sufrió tanto como Matías, aquella vez que me caí por las escaleras del Ateneo! ¡Con qué cariño recuerdo sus espontáneos juicios de valor ante unas crepes bastantes mejorables que nos sirvieron de postre en un restaurante del centro! Como oro en paño atesoro los dibujos que me hacía —a veces en servilletas— y hasta alguno de aquellos enigmáticos mensajes, cargados de opinión, que a menudo compartía por teléfono. De todas las anécdotas posibles, que son muchas, recuerdo una con singular emoción: la de aquel día de octubre de 2019 en que, empeñados en verme con corbata, organizaron Ana y él un almuerzo para el Consejo Editorial en los ostentosos salones de la Gran Peña. Yo, naturalmente, no sabía cómo anudar aquella prenda —sigo ignorándolo, de hecho—, así que fue Matías el encargado de ponérmela, en medio una galerna de familiares risas entre las que la suya propia

destacaba. De ese día, aparte de la membranza, me quedan dos corbatas de seda, una en color rosa, con la tela dibujando finas labores; y la otra con estampado de flores pálidas sobre un fondo azul brillante. Dos corbatas que fueron de Matías y que, a día de hoy, todavía son las únicas que cuelgan de las perchas de mi armario.

Francisco Manuel Valiñas López

Consejo de redacción de *Philostrato*
Departamento de Historia del Arte — Universidad de Granada

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte