



PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 18-Año 2015

Número 18, diciembre 2025

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

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:

Anónimo, *Juicio de Paris* (detalle), tapiz, tercer tercio s. XVI.

Córdoba, Palacio de Viana, Fundación Kutxabank © Palacio de Viana. Fundación Kutxabank

Índice

Artículos:

La città del principe: mecenatismo e politiche di assistenza dei Barberini a Palestrina 5
Por Eneo Branelli

El *Cristo de la Buena Muerte* de la iglesia de San Agustín de Cádiz y su posible procedencia peruana 29
Por Carlos Maura Alarcón

Varia:

Una reinterpretación de la serie de tapices flamencos del ciclo troyano del Palacio de Viana de Córdoba 53
Por Alfonso Prieto Cuesta y M^a Eugenia Prieto Rincón

Sobre plantas, árboles y frutas en los tapices flamencos de los siglos XV al XVII. Una aproximación a las más extendidas y su significado 75
Por Pilar Bosqued Lacambra

Sobre los escultores Juan Ignacio Silva y Ángeles Ignacio Silva. El retablo mayor de San Pedro de Santa Comba (Lugo) 97
Por Adrián Flores Vázquez

Reseñas:

Macarena Moralejo Ortega: D. Allart, A. Geremicca, *Cornelis Cort, un incisore olandese alla conquista dell'Italia. Stampe del Museo Wittert / Cornelis Cort, un graveur hollandais à la conquête de l'Italie. Estampes du Musée Wittert*, (Urbino: Accademia Raffaello, 2024)125

In Memoriam:

Enrique Valdivieso González (1943-2025), por Adrián Nonger Manzano 127

Ramón Yzquierdo Perrín (1948-2025), por Ana Diéguez Rodríguez129

La città del principe: mecenatismo e politiche di assistenza dei Barberini a Palestrina

La ciudad del príncipe: mecenazgo y políticas asistenciales de los Barberini en Palestrina

Eneo Branelli¹

Universidad Rey Juan Carlos de Madrid; DREST: Unimore, UniSOB².

Resumen: De simples mercaderes, los Barberini ascendieron rápidamente al trono papal gracias a la elección del cardenal Maffeo Barberini (1568-1644) como papa Urbano VIII en 1623. Para consolidar el estatus de la familia, en 1630, el hermano del papa, Carlo Barberini, adquirió el feudo de Palestrina comprándolo a la familia Colonna, exponentes de la antigua nobleza feudal, obteniendo así el título de "príncipe de Palestrina". El presente estudio analiza los cambios introducidos por parte de la familia Barberini en la ciudad de Palestrina en cuanto al urbanismo, políticas asistenciales y el mecenazgo artístico, destacando cómo tales intervenciones fueron parte integrante de una compleja estrategia de legitimación y afirmación de una nueva aristocracia.

Palabras clave: Barberini; Urbano VIII; Colonna; feudo de Palestrina; nueva nobleza romana; consolidación del poder; mecenazgo; transformaciones urbanísticas en Palestrina; control social.

Abstract: The Barberini family swiftly rose from simple merchants to the papal throne thanks to the election of Cardinal Maffeo Barberini (1568-1644) as Pope Urban VIII in 1623. To consolidate the family's status, Carlo Barberini, the Pope's brother, acquired the fief of Palestrina in 1630 from the Colonna family, exponents of the old feudal nobility, thereby taking on the title of "Prince of Palestrina". This contribution analyses the changes introduced by the Barberini in the city of Palestrina in terms of urban planning, social assistance policies, and artistic patronage, highlighting how

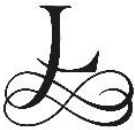
¹  <http://orcid.org/0009-0002-5309-3872>

² Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (URJC); DREST: Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia (Unimore), Università degli Studi Suor Orsola Benincasa di Napoli (UniSOB). Ringrazio la prof.ssa Vittoria Fiorelli (UniSOB) e il prof. Félix Labrador Arroyo (URJC). Un ringraziamento speciale alla dott.ssa Cinzia Di Fazio e al dott. Piero Scatizzi dell'Archivio Storico Diocesano di Palestrina, a Ruggero Mariani e ad Angelo Pinci. Este trabajo está dedicado a Edy.

such interventions were an integral part of a complex strategy to legitimize and affirm the new aristocracy

Keywords: Barberini; Urban VIII; Colonna; Palestrina fiefs; New Roman nobility; Consolidation of power; Patronage; Urban transformations in Palestrina; Assistance policies.

1. Introduzione

a mattina del 19 ottobre 1630 Urbano VIII, papa dal 1623 al 1644³, si avviò verso Palestrina, accompagnato dal nipote Taddeo (1603-1647), principe del feudo, e dai cardinali della casa, il fratello Antonio (1569-1646) e i nipoti Francesco (1597-1679) e Antonio (1607-1671)⁴. La presa di possesso del feudo, venduto da Francesco Colonna, discendente della nobile famiglia romana Colonna, sancì il nuovo *status* dei Barberini, i quali da semplici mercanti avevano raggiunto il rango di nobiltà e, con l'acquisto di Palestrina, anche di principi.

L'origine di questa famiglia risale alla Toscana, dove essa commerciava in stoffe⁵. Da Barberino, Taddeo di Cecco si trasferì nel sec. XIV a Firenze, nuova sede di attività della famiglia⁶. Nel sec. XVI le politiche fiscali dei Medici spinsero parte della famiglia ad Ancona, per gestire commerci con l'Africa e l'Europa⁷. La famiglia si aprì alla curia romana grazie a monsignor Francesco Barberini (1529-1600), zio del futuro pontefice: dottore *in utroque iure* presso l'Università di Pisa, in breve tempo divenne protonotario apostolico e referendario⁸. Dopo la morte del fratello Antonio, ricevette la tutela dei nipoti e anche grazie ai suoi suggerimenti il nipote Maffeo fu eletto papa. Francesco, infatti, indirizzò il nipote alla carriera ecclesiastica e lo sostenne con l'eredità sua e di suo fratello Taddeo.

Ottenuto il soglio pontificio nel 1623, i Barberini si preoccuparono di consolidare il loro nuovo *status*⁹. In poco tempo i parenti del papa ricevettero la porpora, a cominciare dal nipote Francesco (1623)¹⁰, seguito dal fratello

³ Su Maffeo Barberini (1568-1644) v. Georg Lutz, "Urbano VIII", in *Enciclopedia dei Papi*, (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2008), 3, pp. 298-321.

⁴ Descrivono l'evento Leonardo Cecconi, *Storia di Palestrina città del Prisco Lazio*, (Ascoli: Per Nicola Ricci, 1756), pp. 358-362 e Pietrantonio Petrini, *Memorie prenestine disposte in forma di annali*, (Roma: Stamperia Pagliarini, 1795), pp. 238-240.

⁵ Pio Pecchiai, *I Barberini*, (Roma: Biblioteca d'arte editrice, 1959).

⁶ Luca Polidoro, *I Barberini "avanti il Principato". Origini e sviluppo della dinastia*, Comunicazione tenuta a Palestrina, Palazzo Barberini, 17 maggio 2025, in occasione del ciclo d'incontri *Palestrina, città nel Latio. Artisti, collezionismo e antichità nel principato Barberini*. Ringrazio il dott. Polidoro per avermi trasmesso il testo del suo intervento. Pio Pecchiai, *Barberini*, pp. 70-73

⁷ Pecchiai, *Barberini*, pp. 105-109.

⁸ Pecchiai, *Barberini*, pp. 115-121.

⁹ Per un aggiornato sguardo d'insieme sulla curia romana in età moderna v. Maria Antonietta Visceglia, *La Roma dei papi. La corte e la politica internazionale (secoli XV-XVII)*, (Roma: Viella, 2018) e *Le donne dei papi in età moderna. Un altro sguardo sul nepotismo (1492-1655)*, (Roma: Viella, 2023).

¹⁰ Dizionario Biografico degli Italiani (d'ora in poi DBI), s.v. Barberini, Francesco (Alberto Merola), 6 (1964), pp. 172-176.

cappuccino Antonio (1624)¹¹. Infine, l'altro nipote Antonio fu creato cardinale nel 1628¹².

Ben presto si sommarono cariche e rendite per i membri della famiglia, che così assunsero grande influenza e ricchezza¹³. Francesco fu il cardinal nipote di Urbano VIII¹⁴, governatore di Tivoli e Fermo, ebbe numerosi benefici di commende abbaziali, fu bibliotecario della Vaticana (1627-1636) e vicecancelliere (1632). Il fratello Antonio fu prefetto della Penitenzieria, cardinale provicario, bibliotecario dopo suo nipote Francesco e protettore dei cappuccini. Il nipote Antonio fu priore dell'Ordine gerosolimitano, commendatario delle abbazie delle Tre Fontane e di Nonantola, camerlengo della Chiesa (1638), segretario dei Brevi e presidente della Segnatura. Carlo Barberini (1562-1630), fratello del papa e padre di Francesco, Taddeo e Antonio, fu capitano generale della Chiesa¹⁵. Alla morte di Carlo, Taddeo fu nominato generale della Chiesa, prefetto di Roma, governatore di Borgo e principe di Palestrina¹⁶. Un accumulo di cariche e di relative entrate cui la famiglia del papa dovette rendere conto dopo la morte del pontefice e che costò ai Barberini la fuga in Francia¹⁷.

L'ascesa fulminea di questa famiglia non era un evento isolato, ma si inseriva in un quadro più ampio di trasformazione sociologica dell'aristocrazia europea e di mobilità delle élite¹⁸. Per le nuove famiglie della nobiltà romana, Reinhard ha evidenziato un *cursus honorum* dopo l'ottenimento del pontificato: l'ascesa della famiglia del papa si consolidava con l'acquisizione di un palazzo di famiglia a Roma, di tenute nell'Agro Romano o nel Regno di Napoli, che permettessero anche l'elevazione del titolo familiare, con una cap-

¹¹ DBI, s.v. Barberini, Antonio (Alberto Merola), 6 (1964), pp. 165-166.

¹² DBI, s.v. Barberini, Antonio (Alberto Merola), 6 (1964), pp. 166-170.

¹³ Pratica comune del nepotismo, ossia assicurare ai propri parenti cariche e benefici, secondo una strategia di governo della monarchia papale: Paolo Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, (Bologna: il Mulino, 1982), pp. 189-196. La vasta bibliografia sul nepotismo è divisibile in due parti: la prima indaga gli aspetti sociali di tale pratica, mentre la seconda la storia politico-istituzionale del fenomeno. Per la prima v. Wolfgang Reinhard, "Nepotismus: der Funktionswandel einer päpstgeschichtlichen Konstanten", *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 86, (1975), pp. 144-185; per la seconda v. Antonio Menniti Ippolito, *Il tramonto della Curia nepotista. Papi, nipoti e burocrazia curiale tra XVI e XVII secolo*, (Roma: Viella, 1999). Studia origini e sviluppo di questa pratica nel Medioevo Sandro Carocci, *Il nepotismo nel medioevo. Papi, cardinali e famiglie nobili*, (Roma: Viella, 1999).

¹⁴ Sul ruolo e l'importanza istituzionale del cardinal nipote v. Menniti Ippolito, *Tramonto della Curia*, pp. 29-70 e Id., *Il governo dei papi nell'età moderna. Carriere, gerarchie, organizzazione curiale*, (Roma: Viella, 2007), pp. 117-124. Appropriata la definizione di Reinhard: "In short, the function of the cardinal-nephew as far his family was concerned consisted in skimming off ecclesiastical income and transforming it into a secular fortune" (Wolfgang Reinhard, "Papal Power and Family Strategy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", in *Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c.1450-1650*, dir. Ronald G. Asch e Adolf M. Birke, (Oxford: Oxford University Press, 1991), pp. 329-356, p. 337).

¹⁵ DBI, s.v. Barberini, Carlo (Alberto Merola), 6, (1964), pp. 170-171.

¹⁶ DBI, s.v. Barberini, Taddeo (Alberto Merola), 6, (1964), pp. 180-182.

¹⁷ Menniti Ippolito, *Tramonto della Curia*, pp. 76-80.

¹⁸ Troppo ampia la bibliografia su questo tema per darne conto qui. Mi limito a citare, per una visione d'insieme in prospettiva mercantile, Gaetano Sabatini, *Espacios de negociación. Prácticas políticas, gestión de recursos, circulación de agentes y proyectos a Nápoles y en Italia al tiempo de la hegemonía española*, (Napoli: Iod, 2025) e, per la nobiltà romana, David Armando, *Quasi sovrani o semplici privati. Feudalità, giurisdizione e poteri nello stato pontificio dall'antico regime alla restaurazione*, (Canterano: Aracne, 2020).

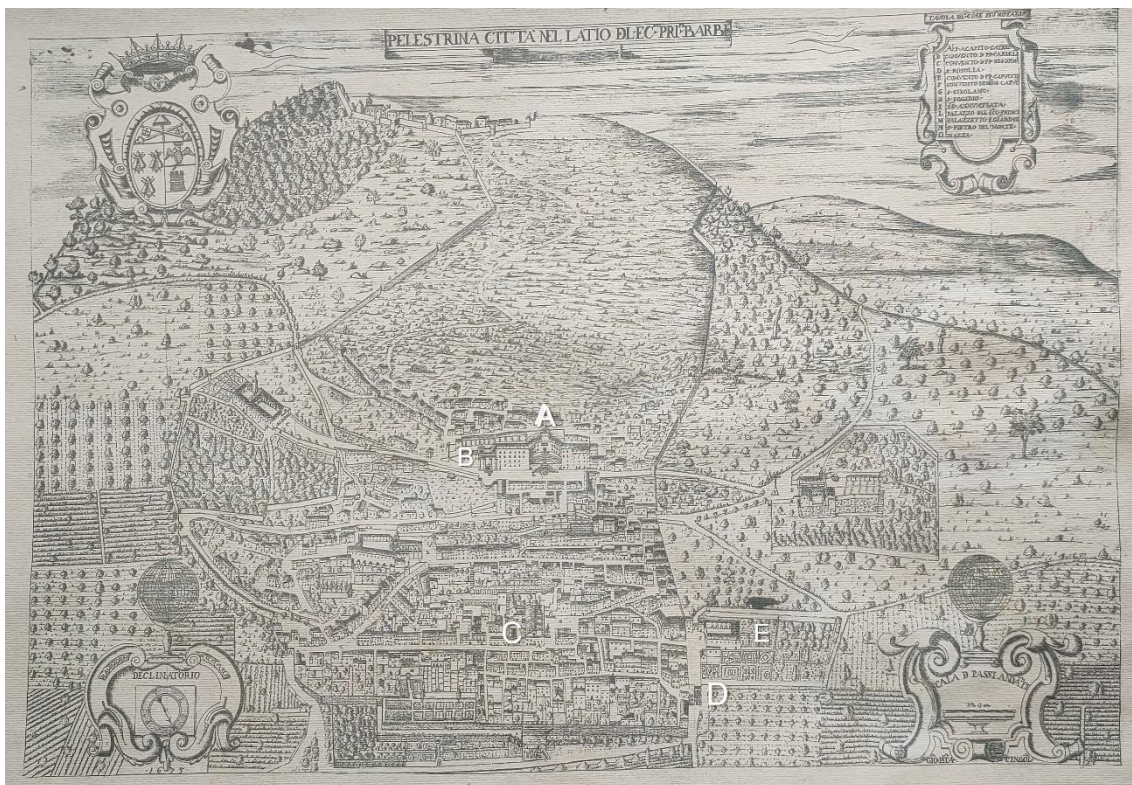


Fig. 1. Giovan Battista Cingolani, *Pianta della Città di Palestrina*, 1675. Stampa per la famiglia Barberini conservata presso l'Archivio Storico Diocesano di Palestrina. © Foto dell'autore.

A: Palazzo Baronale; B: Chiesa di Santa Rosalia; C: Cattedrale di Sant'Agapito; D: Porta del Sole; E: Monastero di Santa Maria degli Angeli.

pella di famiglia o una chiesa e, soprattutto, con il matrimonio di un membro dell'antica nobiltà¹⁹.

Attraverso le nozze (1627) tra Taddeo Barberini e Anna Colonna (1601-1658)²⁰, figlia di Filippo Colonna (1578-1639), gran connestabile del Regno di Napoli²¹, i Barberini assurgevano anche per matrimonio alla nobiltà, mentre i Colonna si imparentavano con la famiglia del pontefice, ricevendo onori e cariche, come la porpora (1628) a Girolamo Colonna (1604-1666)²², fratello di Anna²³.

La costruzione del Palazzo alle Quattro Fontane a Roma forniva ai Barberini un palazzo degno della loro nuova condizione, innalzata anche dall'acquisto di feudi. Nel 1624 Carlo Barberini comprò Monte Rotondo, a 35 km da Roma,

¹⁹ Reinhard, "Papal Power", pp. 338-339.

²⁰ Su Anna Colonna v. Simona Feci, Maria Antonietta Visceglia, "Tra due famiglie: Anna Colonna Barberini "prefetessa" di Roma", in *I linguaggi del potere nell'età barocca. 2: Donne e sfera pubblica*, dir. Francesca Cantù, (Roma: Viella, 2011), pp. 257-327. Sul matrimonio in partic. pp. 257-265.

²¹ DBI, s.v. Colonna, Filippo (Stefano Andretta), 27, (1982), pp. 297-298. Sulla famiglia Colonna, v. Anthony Majanlahti, *The families who made Rome. A history and a guide*, (London: Pimlico, 2006), pp. 29-41. Sull'origine della famiglia e sui suoi sviluppi nel Medioevo v. Sandro Carocci, *Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, (Roma: École Française de Rome, 1993), pp. 353-369.

²² DBI, s.v. Colonna, Girolamo (Franca Petrucci), 27 (1982), pp. 346-347.

²³ Feci et al., "Tra due famiglie", pp. 261-263.

dall'antica nobile famiglia degli Orsini e nel 1630 Palestrina dal principe Francesco Colonna (1571-1636)²⁴. L'acquisizione di feudi si inseriva in un sistema più ampio e complesso di mobilità sociale, comune a molti regni in Europa.

Anche il mecenatismo legittimava il nuovo *status*, assicurando prestigio e onore alla famiglia²⁵. Scopo del presente contributo è indagare come attraverso il mecenatismo della famiglia nel feudo di Palestrina i Barberini intendessero legittimare la loro immagine agli occhi dei propri vassalli, per mettere in risalto elementi di divergenza e di convergenza con le famiglie di antica nobiltà (come appunto i Colonna). In quest'ottica, insieme alle costruzioni urbanistiche e all'impegno artistico, anche la promozione di opere di assistenza, oltre a scongiurare un pericolo sociale, contribuiva a costruire un'immagine benevola dei padroni del feudo. L'analisi di questi due punti vuole evidenziare elementi di assimilazione, ma anche di innovazione, in queste pratiche da parte di una famiglia di un ceto mercantile che, in un contesto di mobilità delle élite, si inseriva nell'antica nobiltà.

2. Feudalesimo e *régimen señorial* in età moderna

Nel Medioevo il feudalesimo era un ordinamento istituzionale fondato sulla solidarietà verticale, sul vincolo tra signore e suo vassallo, legame che veniva ricompensato e saldato dalla concessione di un feudo²⁶. Per l'età moderna, la storiografia italiana definisce il feudo in una concezione patrimoniale e giurisdizionale, all'interno del rapporto tra stato moderno in formazione e la sociologia della nobiltà. Secondo Aurelio Musi, il feudalesimo di età moderna avrebbe riguardato, con tempi e spazi differenti, tutta l'Europa²⁷. La storiografia spagnola si è concentrata invece sull'analisi precipua dei *señoríos* da un punto di vista patrimoniale e giurisdizionale, preferendo per l'età moderna il termine di *régimen señorial* o *feudal* a quello di *feudalismo*, marcando così una distinzione rispetto al feudalesimo del Medioevo²⁸. Ignacio Atienza Hernández riconosce la complessità della definizione di *señorío* quando lo definisce "unidad básica de producción del sistema feudal", "unidad social, «jurídico-político-administrativa», a través de la apropiación por parte de los señores de atribuciones públicas que se privatizan, como la justicia [...], funciones jurídico-administrativas y fiscales"²⁹.

²⁴ DBI, s.v. Colonna, Francesco (Stefano Andretta), 27 (1982), pp. 303-304. Con una lettera dell'11 dicembre 1629 il Principe informava i Contestabili di Palestrina della vendita per "un concorso di gravissimi et inevitabili accidenti della Casa mia", Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), Archivio Barberini (d'ora in poi AB), *Indice II*, 3081.

²⁵ Per il mecenatismo della famiglia a Roma mi limito a citare i cataloghi di due recenti mostre sui Barberini: *L'immagine sovrana. Urbano VIII e i Barberini*, ed. Maurizia Cicconi, Flaminia Gennari Santori e Sebastian Schütze, (Roma: Officina libraria, 2023), e *La città del sole. Arte barocca e pensiero scientifico nella Roma di Urbano VIII*, ed. Filippo Camerota, (Livorno: Sillabe, 2023).

²⁶ Marc Bloch, *La società feudale*, (Torino: Einaudi, 1999).

²⁷ Aurelio Musi, *Il feudalesimo nell'Europa moderna*, (Bologna: il Mulino, 2007).

²⁸ Gregorio Colás Latorre, "La historiografía sobre el señorío tardofeudal", in *Señorío y feudalismo en la Península Ibérica (ss. XII-XIX)*, dir. Esteban Sarasa Sánchez, Eliseo Serrano Martín, 4 vol., (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1993), vol. I, pp.74-75 e Musi, *Feudalesimo*, pp. 65-73.

²⁹ Ignacio Atienza Hernández, *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna: la casa de Osuna, siglos XV-XIX*, (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1987), p. 29.

Ma feudi e *señoríos* rientrano anche nel fenomeno di mobilità che ha riguardato le élite in età moderna. Nell'Impero spagnolo, infatti, la vendita di *señoríos* da parte della Corona asburgica per motivi economici permise ad alcuni ceti di elevare la propria condizione. Ad esempio, per l'area della Castiglia furono beneficiati in ordine membri dell'oligarchia urbana, formata da chi occupava incarichi cittadini, persone della burocrazia centrale di corte e, in ultima istanza, rappresentanti delle attività economiche, come mercanti e banchieri³⁰. Diversa è invece la situazione in Italia: in Sicilia l'acquisto interessò soprattutto mercanti stranieri, pisani e genovesi, e poi l'alta burocrazia statale legata al governo del regno e alla corte del Viceré e, infine, il patriziato urbano³¹. Lo stesso gruppo eterogeneo ridusse e sostituì il baronaggio più antico anche nel Regno di Napoli, contribuendo a creare una "baronia borghese"³².

Nello Stato della Chiesa, l'acquisto di feudi rientrava in una specifica strategia, all'interno della pratica nepotistica, di consolidamento del nuovo *status* di nobili da parte di famiglie appartenenti al ceto mercantile. Per mantenere la loro onerosa posizione nella corte pontificia, i membri dell'antica nobiltà si trovarono costretti a vendere anche i propri possedimenti: di questa situazione approfittarono soprattutto i membri di quelle famiglie che avevano ottenuto il soglio pontificio o aspiravano ad esso³³.

La storiografia ha studiato queste famiglie della nuova aristocrazia nei loro feudi secondo due direttrici: l'aspetto patrimoniale ed economico e la gestione dei feudi attraverso l'analisi della giurisdizione signorile e dei rapporti con i vassalli nei vari possedimenti³⁴.

L'atto di vendita di Palestrina ai Barberini da parte dei Colonna (16 gennaio 1630)³⁵ dà subito la misura dell'importanza dell'acquisto per la famiglia. Per la considerevole cifra di 575 mila scudi il principe Francesco Colonna vendette a Carlo Barberini, fratello del papa, la città di Palestrina, Castel San Pietro, all'epoca chiamata Monte di Palestrina, costituente la rocca e il fortilizio di Palestrina, i diruti castelli di Algido e di Corcolle, con i territori ed i beni stabili

³⁰ Francisco Javier Illana López, "Entre señores y baroni. Ventas de señoríos en Castilla y ventas de feudos en Sicilia durante la Edad Moderna: un estado de la cuestión historiográfico", in *Urdimbre y memoria de un imperio global. Redes y circulación de agentes en la Monarquía Hispánica*, dirs. Antonio Jiménez Estrella, Julián J. Lozano e Francisco Sánchez-Montes González, (Granada: EUG, 2023), pp. 580-582.

³¹ Illana López, "Entre señores y baroni", pp. 583-586

³² Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli. Società e cultura del Mezzogiorno moderno*, (Torino: Utet, 2011), pp. 738-739.

³³ Maria Antonietta Visceglia, "La nobiltà romana: dibattito storiografico e ricerche in corso", in *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, dir. Maria Antonietta Visceglia, (Roma: Carocci, 2001), pp. XIII-XLI, p. XXVI.

³⁴ Sintetica presentazione di queste due direttrici in Bertrand Forclaz, "Le relazioni complesse tra signore e vassalli. La famiglia Borghese e i suoi feudi nel Seicento", in *Nobiltà romana*, pp. 165-201, pp. 165-166. Per la prima direttrice cito i lavori di Guido Pescosolido, *Terra e nobiltà. I Borghese. Secoli XVIII e XIX*, (Roma: Jouvence, 1979) e Marco Teodori, *I parenti del papa. Nepotismo pontificio e formazione del patrimonio Chigi nella Roma barocca*, (Padova: Cedam, 2001); per la seconda invece Caroline Castiglione, *Patrons and Adversaries: Nobles and Villagers in Italian Politics, 1640-1760*, (Oxford: Oxford University Press, 2005), che affronta il tema della giurisdizione nel sec. XVIII nello 'stato' di Monte Libretti, acquisito dai Barberini nel 1644, e David Armando, *Barone, vassalli e governo pontificio. Gli stati dei Colonna nel Settecento*, (Roma: Viella, 2022).

³⁵ Roma, Archivio di Stato di Roma (=ASR), *Notai del tribunale dell'auditor Camerae (1478-1871) [=Notai A.C.]*, 3109. Ringrazio Ruggero Mariani per la segnalazione. Altra copia è BAV, AB, *Indice II*, 3084: "Instrumento di compra della Città di Palestrina fatta da Signori Barberini li 16 Gennaio 1630".

di ogni tipo, all'interno e all'esterno della città e dei castelli di cui sopra³⁶. Oltre ai territori, i Colonna vendevano anche la loro giurisdizione feudale, ossia la sovranità e il dominio sui vassalli, la piena e onnicomprensiva amministrazione della giustizia civile, criminale e mista, il mero e misto potere, con l'autorità di spada e il diritto di multare, condannare, confiscare e assolvere; nonché la prerogativa di imporre ai vassalli servizi personali ed obblighi di corrisposta per i beni concessi dal signore in enfiteusi o in feudo³⁷ (Fig.1).

3. Urbanistica e mecenatismo a Palestrina

Palestrina, l'antica *Praeneste* fondata dai Latini e conquistata da Roma verso il 500 a.C., grazie alla sua posizione centrale tra l'Agro Romano e la Val del Sacco costituì da sempre una direttrice strategica tra Stato della Chiesa e Regno di Napoli. Non si sa con certezza quando i Colonna si siano impossessati della città, ma sotto papa Onorio II (1124-1130) Palestrina è ritenuta possesso dei Colonna, che con alterne fortune la manterranno come feudo principale fino al 1630³⁸.

Per tentare di rispondere alle domande del presente contributo, sui possibili elementi di continuità e di discontinuità di promozione di due famiglie nobili, una di antica nobiltà e una giunta recentemente ad acquisire tale *status*, attraverso le costruzioni urbanistiche e l'impegno artistico, e la promozione di opere di assistenza, presenterò di seguito alcuni interventi significativi operati dai Barberini nel feudo di recente acquisizione. Gli interventi presi in esame riguarderanno il Seicento, a partire dal 1630, perché il passaggio tra queste due famiglie si configura qui nella fase più delicata. I Barberini, appena insediatisi, dovettero imprimere immediatamente la propria presenza all'interno del tessuto sociale del feudo. Inoltre, dopo la morte di Urbano VIII nel 1644 e l'esilio francese, con il rientro a Roma la famiglia concentrò maggiormente i suoi interessi nella gestione dei feudi, come testimonia anche un'intensa attività urbanistica, probabilmente per riaffermare nei suoi possedimenti il potere perduto nella città del papa³⁹.

In tale contesto, dunque, saranno analizzati prima di tutto gli ampliamenti che hanno riguardato il Palazzo baronale, posto sui resti del tempio della Fortuna Primigenia, ubicato al centro di Palestrina, al quale convergono tutte le strade della città. Tali lavori avevano lo scopo di rendere più comoda la dimora della famiglia, ma anche di ribadire il ruolo di nuovi padroni del feudo.

³⁶ Roma, ASR, *Notai A.C.*, 3109, cc. 256r-257v.

³⁷ "...dominio superioritate, plenaque et omnimoda iurisdictione civili, et criminali, et mixta, et mero et mixto imperio et omnimoda gladii potestate, nec non cum omni iure mulctandi, condemnandi, confiscandi, et absolvendi, ac cum banco iustitiae, poenis, mulctis, damnis, datis, servitiis, realibus, personalibus, et mixtis, ac aliis vassallagiis, vassallis, et fructibus vassallorum, feudis, sub feudis, et quorumcumque bonorum solitis responsionibus, canonibus aliisque redditibus proventibus emolumentis censibus iuribus et bonis emphyteoticis et feudalibus erga Dominum dictae civitatis": Roma, ASR, *Notai A.C.*, 3109, c. 257v.

³⁸ Carocci, *Baroni di Roma*, pp. 353-354.

³⁹ Nicoletta Marconi, "Principi e cardinali Barberini per la città di Palestrina (1630-1750): da feudo di provincia a 'Città del Sole'", in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, dirs. Marco Pretelli, Rosa Tamborrino e Ines Tolic, (Torino: AISU, 2020), pp. 70-81, p. 73.



Fig. 2. Palazzo Baronale. Palestrina © Foto dell'autore.

Parimenti, l'ampliamento delle strade, cominciato da Francesco Colonna alla fine del Cinquecento, rispondeva a sollecitazioni demografiche (l'aumento della popolazione), ma anche all'intento, da parte dei Barberini, di inserirsi nel tessuto urbanistico. In questo senso si possono interpretare anche gli interventi che riguardano la costruzione di edifici religiosi, in particolare un monastero e una chiesa. Il monastero di Santa Maria degli Angeli non assolveva solo a un fine religioso e a uno scopo assistenziale, dal momento che, come è noto, monasteri e conventi accoglievano fanciulle che non potevano essere fatte sposare; ma permetteva, con scudi e arme della famiglia, di rimarcare la posizione all'interno della sfera materiale e spirituale di Palestrina⁴⁰. Infine, la costruzione della chiesa di Santa Rosalia, mausoleo dei Barberini e loro cappella privata, serviva a legare ulteriormente le sorti dei padroni al feudo, oltre che a promuovere, per la struttura e magnificenza dell'interno, artisti come Carlo Maratti e Bernardino Cametti.

Secondo Marconi, gli interventi urbanistici e architettonici promossi a Palestrina sarebbero da mettere in relazione con analoghe opere svolte negli altri possedi dei Barberini, come Monterotondo, Santa Marinella e Castel Gandolfo, e rivelerebbero un piano strategico globale per riaffermare l'impor-

⁴⁰ Ángela Atienza López, "Nobleza, poder señorial y conventos en la España moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias", in *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*, dirs. Esteban Sarasa Sánchez e Eliseo Serrano Martín, (Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza. Institución "Fernando el Católico", 2010), pp. 235-269.



Fig. 3. Palazzo Baronale. Palestrina © Foto dell'autore.

tanza della famiglia nel contesto della nobiltà romana, dopo l'esilio in Francia dei Barberini alla morte di Urbano VIII⁴¹.

Dal punto di vista sociale invece la nuova famiglia sembra da un lato adottare strategie proprie dei Colonna (come l'elargizione di elemosine ad enti religiosi e a persone in povertà), dall'altra tenta di imporsi nella rete di assistenza patrocinando la costruzione di un Monte frumentario e sostituendosi così, a poco a poco, all'influente Compagnia del Santissimo Crocefisso che, attraverso la gestione dei Colonna, si occupava di un ospedale e del Monte di Pietà (Fig. 2).

3.1. Il Palazzo del Principe e gli interventi urbani

A partire dal 1630 a Palestrina i Barberini intrapresero iniziative per sostituirsi ai precedenti proprietari del feudo, sia nell'aspetto urbanistico e artistico sia nel governo della città attraverso alcune misure assistenziali. I Barberini, subentrati ai Colonna, si trovarono a operare sull'antico palazzo baronale che sorgeva sopra il santuario della Fortuna Primigenia, colossale costruzione del sec. II a.C., integrandone le imponenti strutture. Il santuario si trova proprio al centro della città e si può definire il fulcro dello spazio ur-

⁴¹ Marconi, "Principi e cardinali Barberini", p. 73.

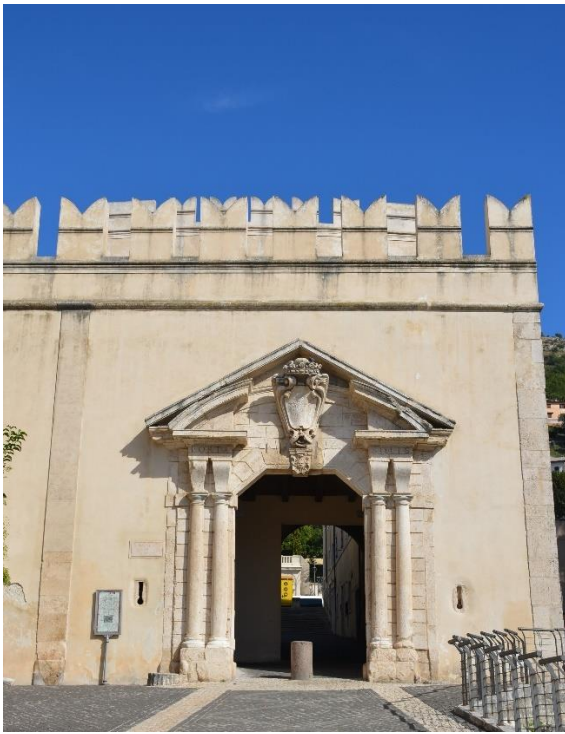


Fig. 4. Porta del Sole. Palestrina © Foto dell'autore.

bano, dal momento che le strade della città aderiscono ancora ai percorsi di accesso al santuario⁴². Il principe Taddeo si adoperò subito per migliorare l'edificio simbolo del potere, mediante lavori di ampliamento degli appartamenti nobili e di ristrutturazione delle sale centrali dell'antico palazzo appartenuto ai Colonna, con la ricostruzione della scala d'onore e modifiche alle sale di rappresentanza ai piani superiori⁴³. Queste operazioni, che indubbiamente servivano ad aumentare la comodità dell'abitazione, conferivano anche autorevolezza a una casa di recente nobiltà appena insediatasi (Fig. 3).

Anche il rinnovamento delle strade rivestiva un'importanza strategica per la famiglia, soprattutto per il lento ma progressivo aumento demografico della città, che comportava anche un incremento delle attività economiche. In occasione dell'ampliamento del tessuto urbano, tra il 1644 e il 1645 i Barberini inaugurarono una nuova monumentale porta di travertino che, sostituendosi alla precedente porta di San Giacomo, collegava il contado con il centro della città. Tale porta costituiva l'entrata trionfale alla città e si compone di un fornice di accesso che reca intagliato, sulla sommità, lo stemma della casa, privato dall'occupazione francese del 1798 delle tre api simbolo della famiglia⁴⁴. La porta del Sole custodisce tuttora l'entrata del versante sud-orientale della città e presso di lei si trovava anche un ulteriore edificio eretto dai Barberini, il monastero di Santa Maria degli Angeli (Fig. 4).

⁴² Nicoletta Marconi e Roberta Iacono, "Le porte di Palestrina dai Colonna ai Barberini", *Roma Moderna e Contemporanea*, 22, 2, (2014), pp. 189-209, p. 193.

⁴³ Marconi, "Principi e cardinali Barberini", p. 74.

⁴⁴ Marconi et al., "Porte di Palestrina", pp. 203-209; Marconi, "Principi e cardinali Barberini", pp. 74-75.



Fig. 5. Facciata della Chiesa di Santa Rosalia, Palestrina. © Su gentile concessione: Palazzo Barberini Palestrina 2025.

a. Edifici religiosi

La costruzione del monastero di Santa Maria degli Angeli può dimostrare bene la politica di continuità e distacco della nuova famiglia rispetto alle iniziative dei Colonna⁴⁵. L'edificio, infatti, che fino alla distruzione dei bombardamenti alleati del 1944 aveva ospitato le monache clarisse farnesiane, adempiva a una pressante richiesta delle numerose monache che reclamavano uno spazio più grande. Per diretta intercessione del cardinale Francesco Barberini, fratello del principe Taddeo, nel 1639 fu posta la prima pietra del monastero, che sarebbe stato inaugurato nel 1642. Questo fu il primo edificio religioso costruito a Palestrina dalla famiglia. In questo senso, i Barberini potevano marcare ulteriormente il tessuto urbano, portando così a termine un progetto che i precedenti feudatari non erano riusciti a cominciare.

In seguito, a partire dal 1657, dopo una feroce epidemia di peste, accanto al palazzo baronale il principe Maffeo Barberini (1631-1685), figlio di Taddeo⁴⁶, cominciò la costruzione della chiesa di Santa Rosalia, dedicata alla patrona di Palermo (sec. XII), canonizzata ufficialmente da Urbano VIII nel 1630, grazie alla cui intercessione si riteneva si fosse placato il morbo a Palestrina⁴⁷. Alla chiesa, completata dai successori del principe Maffeo,

⁴⁵ Notizie su questo monastero in Archivio Storico Diocesano di Palestrina (d'ora in poi ASDP), *Compagnia del SS.mo Crocifisso (già di S. Andrea) e Ospedale*, 2. Inventari, catasti e notizie, 11: Libro d'inventari della Ven. Compagnia del SS.mo Crocifisso, anno 1788, pp. 10-20 e in Marconi et al., "Porte di Palestrina", pp. 203-204.

⁴⁶ Pecchiai, *Barberini*, pp. 217-218.

⁴⁷ Sulla chiesa di Santa Rosalia: Nicoletta Marconi, Elena Eramo, "La chiesa di Santa Rosalia nel palazzo dei principi Barberini a Palestrina: committenza e cantiere", *Studi e ricerche di storia dell'architettura*, 2, (2017), pp. 46-63.

lavorarono pittori come Carlo Maratti (1624-1713)⁴⁸ e scultori come Bernardino Cametti (1669-1736)⁴⁹, che eressero un vero e proprio mausoleo della famiglia: nella chiesa sono sepolti, infatti, Taddeo e suo fratello Antonio, il principe Maffeo e suo figlio il cardinale Francesco Barberini 'iuniore' (1662-1738)⁵⁰. In particolare, Carlo Maratti era una figura molto legata ai Barberini, della cui protezione aveva goduto a Roma durante il pontificato di Urbano VIII, ed era diventato uno dei pittori di riferimento del contesto artistico romano, tanto da contribuire, tra le altre cose, al fregio di affreschi del palazzo del Quirinale voluto da papa Alessandro VII, oltre che a dipingere numerosi quadri per le chiese di Roma. Bernardino Cametti, invece, prima di occuparsi del cenotafio del cardinale Antonio Barberini e di suo fratello Taddeo, aveva scolpito il rilievo marmoreo con la *Canonizzazione di s. Ignazio* nella chiesa del Gesù a Roma⁵¹. Erano dunque due figure importanti nel panorama romano quelle cui si erano rivolte i Barberini per decorare al meglio la propria chiesa (Fig. 5).

Il progetto della chiesa di Santa Rosalia, un'aula liturgica a base quadrata con nicchie laterali che ospitano i monumenti funebri di Taddeo e suo fratello Antonio, di forma piramidale e adornati da due statue in marmo bianco opera di Cametti, si deve all'opera dell'architetto Francesco Contini (1599-1669)⁵², così come la facciata, divisa da quattro paraste corinzie e circondata da due campanili. Le paraste centrali inquadrano il portale e un finestrone sormontato da un timpano spezzato dove probabilmente si trovava lo stemma del casato⁵³. Il modello sembra la facciata della chiesa della Santissima Trinità ai Monti, completata intorno al 1570 su disegno di Giacomo della Porta (1532-1602)⁵⁴. All'interno, l'altare maggiore presenta invece una copia del perduto quadro di Maratti, datato al 1668, raffigurante Santa Rosalia che libera la città dalla peste⁵⁵. Da palchi ai lati del presbiterio, come nella cappella Cornaro di Bernini nella Chiesa di Santa Maria della Vittoria in Roma, sembrano guardare verso il quadro i busti del cardinale Francesco Barberini 'iuniore' e di suo fratello Urbano Barberini (1664-1722), terzo principe di Palestrina⁵⁶. L'intero programma decorativo, affidato ad artisti di primo piano nel panorama romano, "aderisce al gusto della decorazione persuasiva proprio delle più importanti cappelle nobiliari romane tra tardo Cinquecento e Seicento"⁵⁷ (Fig. 6).

⁴⁸ DBI, voce Maratti, Carlo a cura di Luca Bortolotti, 69, (2007), pp. 444-451.

⁴⁹ DBI, voce Cametti, Bernardino a cura di Robert Enggass, 17, (1974), pp. 198-200.

⁵⁰ Pecchiai, *Barberini*, pp. 220-223.

⁵¹ Approfondisce il rapporto tra Cametti e Barberini la recentissima tesi di dottorato della dott.ssa Chiara Carpentieri, *Bernardino Cametti (1669-1736): i Barberini, la Francia e la dimensione corale della scultura nel Tardo Barocco romano*, tesi dottorale inedita, Università degli Studi di Firenze, (Firenze: 2025).

⁵² DBI, voce Contini, Francesco, a cura di Hellmut Hager, 28, (1983), pp. 512-515. Contini lavorò anche al monastero di Regina Coeli, su commissione di Anna Colonna, moglie di Taddeo.

⁵³ Marconi et al., "Chiesa di Santa Rosalia", pp. 55-57.

⁵⁴ Marconi et al., "Chiesa di Santa Rosalia", pp. 56-57. Su Giacomo della Porta: DBI, voce Della Porta, Giacomo, a cura di Anna Bedon, 37, (1989), pp. 160-170.

⁵⁵ Giovan Battista Fidanza, "Carlo Maratti and the Barberini family: two paintings for churches in Palestrina", *The Burlington Magazine*, 1373, 159, (2017), pp. 610-616, pp. 610-611.

⁵⁶ Pecchiai, *Barberini*, pp. 223-226.

⁵⁷ Marconi et al., "Chiesa di Santa Rosalia", p. 53.



Fig. 6. Interno della Chiesa di Santa Rosalia, Palestrina. © Su gentile concessione: Palazzo Barberini Palestrina 2025.

Se è chiaro che le miglione al palazzo baronale, l'ampliamento della rete viaria con la costruzione della porta del Sole, che recava lo stemma della casata, servivano a marcare il possesso della città da parte della nuova famiglia, creando un'immagine pubblica forte e coerente della nuova sovranità⁵⁸, la costruzione *ex novo* di edifici religiosi, oltre a configurarsi come l'adempimento di un'opera pia, rifletteva anche un potere simbolico della sua formazione: la città era dotata così di caratteri distintivi e memorabili e legati alla figura del principe, che aveva ordinato e fatto erigere in prima persona tali edifici⁵⁹. Inoltre, monasteri e conventi assolvevano anche a una funzione civile: le donne che non erano fatte sposare (per motivi economici o altri impedimenti) potevano entrare in conventi e monasteri, salvando l'onore ed evitando così spese alla famiglia di origine. Con questi interventi artistici e architettonici, i Barberini "elevanto Palestrina da cittadina di provincia a centro nodale del *milieu* culturale romano" connettendo la storia locale "alla dimensione globale della politica papale di metà Seicento"⁶⁰ (Fig. 7).

⁵⁸ Marconi, "Principi e cardinali Barberini", pp. 70-73.

⁵⁹ Fernando Marías, "De ojos, remos y rayas: formas e instrumentos de las geografías del poder", in *Las artes y la arquitectura del poder*, dir. Víctor Mínguez, (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013), pp.184-201, p. 189.

⁶⁰ Marconi, "Principi e cardinali Barberini", p. 71.



Fig. 7. Agapito Bernardini, *Pianta della Città di Palestrina*, 1668. © All'interno del libro di Atanasio Kircher, *Latium id est nova et parallela Latii tum veteris tum novi descriptio*, Amsterdam, 1671, pp. 110-111.

4. Il controllo sociale: patronato e opere pie

Carlo Maratti fu chiamato dai Barberini a dipingere un'altra tela, conservata ora nel Museo diocesano prenestino di arte sacra (olio su tela, 235 x 173 cm), ma che in origine adornava l'altare maggiore della chiesa della Santissima Annunziata (Fig. 8). L'*Annunciazione* fu dipinta probabilmente nel 1686, per volontà e munificenza di Francesco Barberini 'iuniore' e fu posta nella chiesa della Santissima Annunziata⁶¹ in seguito al conseguimento, nel 1663, da parte del principe Maffeo del diritto di patronato sulla chiesa, diritto che comportava la prerogativa di scegliere e sottoporre all'approvazione vescovile il parroco della chiesa⁶².

Questa chiesa era nata in realtà in stretta dipendenza dalla cattedrale di Sant'Agapito e, nonostante le richieste di divisione dalla cattedrale ad opera di alcune confraternite prenestine, la mancanza di rendite proprie da parte dell'Annunziata rendeva impossibile una separazione tra le due entità. Nel 1663 Antonio e Francesco Barberini ottennero per la propria famiglia il giuspatronato sulla chiesa e, in cambio, la fornirono di una dote adeguata al sostentamento del suo curato e per le spese di culto⁶³. Il diritto di scelta del

⁶¹ Fidanza, "Carlo Maratti and Barberini", pp. 613-616.

⁶² Roberta Iacono, "La chiesa della Santissima Annunziata in Palestrina. La storia dell'edificio attraverso le fonti scritte", in *Entità di una distruzione. Identità di una ricostruzione. La parrocchia della Santissima Annunziata nel rione degli Scacciati*, dirs. Andrea Fiasco e Roberta Iacono, (Palestrina: Guerrini, 2013), pp. 73-102. I documenti che si riferiscono a questa vicenda si trovano in BAV, AB, *Indice II*, 3233-3245.

⁶³ Iacono, "Chiesa della Santissima Annunziata", p. 86.

parroco era per il signore feudale una prerogativa importante perché costituiva uno strumento di controllo sociale sulla popolazione. L'arciprete o curato infatti, seppure solo presentato dal feudatario ma approvato dal vescovo, rivestiva tra i fedeli un'autorità sia istituzionale, mediante l'amministrazione dei sacramenti, sia informale, attraverso l'assistenza spirituale e materiale ai malati e bisognosi⁶⁴.

D'altra parte, anche attraverso le elemosine era possibile conquistare il consenso degli abitanti ed esercitare una forma di controllo sociale. Al 1630 datano alcune note, richieste in particolare dal cardinale Francesco, sulle elemosine, sotto forma di generi alimentari, che venivano date dai Colonna ai conventi e alle chiese di Palestrina e sulle persone povere e vergognose che abitavano allora in città⁶⁵. A Pasqua e Natale il principe Taddeo e il cardinale Francesco distribuivano denaro ai poveri e ai malati di Palestrina, segnalati dai sacerdoti e dai medici⁶⁶.

Oltre che con elemosine e con il patronato i Barberini consolidavano la loro immagine e il controllo sociale attraverso le erogazioni di grano del Monte frumentario Barberini. In cambio di un pegno o di una malleveria questa istituzione forniva grano per la semina a persone in difficoltà a causa di epidemie, carestie e cattivi raccolti, richiedendo la restituzione al tempo del raccolto, con un piccolo interesse⁶⁷. I Monti frumentari nacquero nella seconda metà del sec. XV, grazie ai frati minori osservanti, e si diffusero soprattutto nelle aree a carattere agrario dell'Italia centrale e meridionale.

I Barberini eressero un Monte frumentario a Senigallia nel 1632 e ad Assisi nel 1633. Se però i documenti nell'Archivio Barberini permettono di ricostruire la storia di questi due enti⁶⁸, per quello di Palestrina la documentazione è esigua⁶⁹. Maggiori informazioni si possono ricavare dai documenti dei secc. XVIII e XIX custoditi presso l'archivio privato del Palazzo Barberini di Palestrina⁷⁰. Questi atti datano la nascita del Monte al 1632, quando il principe

⁶⁴ A proposito del ruolo dei parroci nelle comunità, anche se per la situazione spagnola, v. Ignacio Atienza Hernández, "El señor avisado: programas paternalistas y control social en la Castilla del siglo XVII", *Manuscrits*, 9, (1991), pp. 155-204, pp. 185-187.

⁶⁵ BAV, AB, *Indice II*, 3343: Nota delle elemosine che si solevano fare dalli Signori Colonesi alli diversi Conventi di Palestrina. 1630 e BAV, AB, *Indice II*, 3344: Nota delle persone povere e vergognose, (1630). Venivano chiamati 'poveri vergognosi' coloro che, vivendo in condizioni di relativo agio, erano in seguito costretti a ricevere donativi per poter mantenere il loro status. Sulla questione della povertà si è stratificata un'ampia bibliografia: rimando qui solo a Bronisław Geremek, *La pietà e la forza - Storia della miseria e della carità in Europa*, (Roma: Laterza, 1995) e Marina Garbellotti, *Per carità - Poveri e politiche assistenziali nell'Italia moderna*, (Roma: Carocci, 2013). Sui modelli di controllo dei poveri: Brian Pullan, *La politica sociale della Repubblica di Venezia, 1500-1620*, (Roma: Il veltro, 2002) e Sandra Cavallo, *Charity and power in early modern Italy - Benefactor and their motives in Turin 1541-1789*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). Per pratiche di controllo nell'ambito spagnolo, tra gli altri, Ignacio Atienza Hernández, "Consenso, solidaridad vertical e integración versus violencia en los Señóros Castellanos del siglo XVIII y la crisis del Antiguo Régimen", in *Señoría y feudalismo en la Península Ibérica (ss. XII-XIX)*, 2, pp. 275-318 e Id. "Señor avisado".

⁶⁶ BAV, *Indice II*, 3347: "Nota delle Elemosine fatte dal Sig. Principe D. Carlo [i.e. Taddeo] Barberini alli Poveri, ed Infermi, e ad alcuni Conventi di Palestrina l'anno 1636 e 1637".

⁶⁷ Per una visione d'insieme sui Monti frumentari v. Ippolita Checchi (dir.), *I Monti frumentari e le forme di credito non monetarie tra Medioevo ed Età contemporanea*, (Bologna: il Mulino, 2015).

⁶⁸ Per il Monte di Assisi v. BAV, AB, *Indice II*, 1816-1849, per Senigallia BAV, AB, *Indice II*, 1850-1872.

⁶⁹ BAV, AB, *Indice II*, 3354-3355.

⁷⁰ Palestrina, Archivio di Palazzo Barberini, busta 57. Ringrazio il Principe Benedetto Barberini e la dott.ssa Roberta Iacono.



Fig. 8. Carlo Maratti, *Annunciazione*, 1686. Cattedrale di Sant'Agapito Martire, Palestina. © Su gentile concessione del Museo Diocesano Prenestino di Arte Sacra.

Taddeo acquistò 250 rubbie di grano come capitale. Il Monte non era soggetto alla giurisdizione ecclesiastica, ma solo i padroni potevano concedere la possibilità di visitare il luogo. Questo non fu però l'unico Monte presente a Palestrina.

Nel 1649 la Compagnia del Santissimo Crocefisso decise di erigere un Monte frumentario, in virtù del fatto che si riteneva più utile una simile istituzione rispetto al pane che la compagnia elargiva ogni anno in occasione della festa di Sant'Andrea. La Compagnia del Crocefisso, attestata fin dal sec. XV, era una delle compagnie più attive nel tessuto sociale della città: tra le altre sue

iniziative, gestiva un ospedale, situato presso la chiesa di Sant'Andrea, e un Monte di Pietà⁷¹. Questa confraternita acquisì molto prestigio, fino a rivestire un ruolo centrale nell'assistenza, grazie ad Elena Colonna della Rovere (1514-1577 circa), madre di Giulio Cesare Colonna (†1580) primo principe di Palestrina nel 1571⁷²: a lei si deve la stesura degli statuti della confraternita (1566) e del Monte di Pietà (1568) di Palestrina, posto sotto la direzione della compagnia⁷³. I membri della famiglia erano iscritti alla compagnia e in alcuni casi ricoprirono anche la carica più alta, quella di priori⁷⁴.

Le fortune della compagnia cominciarono a declinare con la vendita del feudo ai Barberini. Emblematica in tal senso è la sorte del Monte frumentario della confraternita: nato ufficialmente il 6 gennaio 1649 con un capitale di 16 rubbie di grano⁷⁵, nel 1660 la visita apostolica condotta dall'arcivescovo di Nazareth Antonio Severoli (1597-1669)⁷⁶ ne decretò la chiusura sia per le difficoltà nell'amministrazione dell'istituto sia per la compresenza del Monte frumentario dei Barberini, dotato di un capitale maggiore di grano⁷⁷. Senza l'appoggio della famiglia Colonna, le prerogative della confraternita si ridussero progressivamente alla sola gestione dell'ospedale, fino alla confluenza della compagnia nell'ospedale nel sec. XVIII⁷⁸.

5. Conclusione

L'analisi dell'acquisizione e del mantenimento del dominio feudale di Palestrina da parte dei Barberini offre una lente privilegiata per comprendere le dinamiche del nepotismo papale e le strategie di affermazione della nuova nobiltà romana nel Seicento. L'evento del 19 ottobre 1630 sancì l'ascesa di una famiglia i cui membri, da abili mercanti toscani, avevano raggiunto l'apice della gerarchia ecclesiastica e consolidavano ora il proprio *status* integrandosi nel sistema aristocratico romano.

L'acquisizione del feudo permise ai Barberini di esercitare un controllo capillare sul territorio e sulla popolazione, rispondendo alla logica della

⁷¹ Sulle Confraternite fondamentale rimane Gilles Gerard Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, (Roma: Herder, 1977). Per l'Italia v. Christopher F. Black, *Le confraternite italiane del Cinquecento*, (Milano: Rizzoli, 1992). Su élite e Confraternite v. Nicholas Terpstra (dir.), *The politics of ritual kinship. Confraternities and Social Order in Early Modern Italy*, (Cambridge: Cambridge University press, 2000).

Sulla Compagnia del Santissimo Crocifisso di Palestrina v. Paola Tomassi, "Istituzioni assistenziali a Palestrina nei secoli XVII-XIX", in *I Barberini a Palestrina*, dir. Peppino Tomassi, (Palestrina: Circolo Culturale Prenestino "R. Simeoni", 1992), pp. 153-177 e Roberta Iacono e Nicoletta Marconi, "Presidi sanitari e strutture per l'accoglienza: la confraternita del Santissimo Crocifisso a Palestrina (XV-XVIII secolo)", in *L'accoglienza religiosa tra tardo antico ed età moderna. Luoghi, architetture, percorsi*, dirs. Silvia Beltramo e Paolo Cozzo, (Roma: Viella, 2013), pp. 173-192.

⁷² Patrizia Rosini, *Regesto di documenti della famiglia Franciotti della Rovere. 1505-1601*, (Banca Dati "Nuovo Rinascimento", 2015), pp. 23-27.

⁷³ ASDP, *Compagnia del SS.mo Crocifisso (già di S. Andrea) e Ospedale*, 1. Statuti.

⁷⁴ ASDP, *Compagnia del SS.mo Crocifisso (già di S. Andrea) e Ospedale*, 4. Elenchi dei confratelli e delle consorelle.

⁷⁵ ASDP, *Compagnia del SS.mo Crocifisso (già di S. Andrea) e Ospedale*, 5. Liber Congregationum Societatis Sanctissimi Crucifixi: 1649-1686, cc. 1r-2v.

⁷⁶ *Hierarchia Catholica*, 4, (1935), pp. 291 e 254.

⁷⁷ ASDP, *Sacre visite*, 27/A, 1660: Visita apostolica del cardinale Antonio Severoli, pp. 144-148.

⁷⁸ ASDP, *Compagnia del SS.mo Crocifisso (già di S. Andrea) e Ospedale*, 2. Inventari, catasti e notizie, 11: Libro d'inventarii della Ven. Compagnia del SS.mo Crocifisso, anno 1788.

feudalità in età moderna, intesa come complesso sistema agrario, economico, istituzionale, politico e culturale, che il caso di Palestrina ben esemplifica. Le trasformazioni urbanistiche e architettoniche furono tra le prime e più visibili manifestazioni di questo nuovo dominio: le modifiche al palazzo baronale, l'apertura di una nuova porta trionfale che ostentava lo stemma familiare e la costruzione di edifici sacri come la chiesa di Santa Rosalia, concepiti anche come mausolei dinastici, servirono a forgiare un'immagine pubblica forte, capace di legittimare la recente ascesa.

Parallelamente, i Barberini impiegarono strumenti di controllo sociale tipici delle pratiche signorili dell'epoca. Dalle elemosine mirate al sostegno dei "poveri vergognosi", all'ottenimento del diritto di patronato sulla chiesa della Santissima Annunziata, ogni azione era intesa a rinsaldare il legame con i vassalli. L'istituzione e la gestione del Monte frumentario Barberini non fu solo un'opera di carità in tempi di crisi, ma un potente strumento di consolidamento del consenso e di riaffermazione della nuova autorità.

Specificamente, nell'ambito del mecenatismo e del controllo sociale l'approccio dei Barberini fu diverso da quello dei Colonna. Se infatti entrambe le famiglie perseguivano la legittimazione della propria casa, i nuovi padroni furono più aggressivi, rimarcando in maniera più diretta la loro presenza a Palestrina, attraverso la costruzione di nuovi edifici religiosi e, soprattutto, di una chiesa privata che fungesse anche da mausoleo della famiglia, a differenza dei Colonna, che invece adoperarono la basilica di Sant'Agapito come luogo di sepoltura dei propri membri⁷⁹. In ambito sociale invece, esempio di rottura con il passato è il Monte frumentario Barberini, che avrebbe reso vana la nascita di un analogo ente ad opera della compagnia del Crocifisso, *longa manus* attraverso cui aveva operato la famiglia Colonna.

In definitiva, l'esperienza dei Barberini a Palestrina rappresenta un modello emblematico di come una famiglia di recente nobiltà riuscì, attraverso una combinazione sapiente di investimenti patrimoniali, mecenatismo artistico-architettonico e controllo sociale, a trasformare un'antica roccaforte baronale in un vessillo della propria potenza, lasciando un'impronta indelebile sul territorio e nella storia della nobiltà romana.

⁷⁹ Petri, *Memorie prenestine*, p. 241.

Fonti Documentali:

Palestrina, Archivio storico diocesano di Palestrina (ASDP)

Compagnia del SS.mo Crocifisso (già di S. Andrea) e Ospedale, 1. Statuti.

Compagnia del SS.mo Crocifisso (già di S. Andrea) e Ospedale, 2. Inventari, catasti e notizie, 11: Libro d'inventarii della Ven. Compagnia del SS.mo Crocifisso, anno 1788.

Compagnia del SS.mo Crocifisso (già di S. Andrea) e Ospedale, 4. Elenchi dei confratelli e delle consorelle.

Compagnia del SS.mo Crocifisso (già di S. Andrea) e Ospedale, 5. Liber Congregationum Societatis Sanctissimi Crucifixi: 1649-1686.

Sacre visite, 27/A, 1660: Visita apostolica del cardinale Antonio Severoli.

Palestrina, Archivio di Palazzo Barberini di Palestrina

Busta 57: Documenti relativi al Monte frumentario Barberini di Palestrina, misure adottate dal Parlamento del Regno d'Italia.

Roma, Archivio di Stato di Roma (ASR)

Notai del tribunale dell'Auditor Camerae (1478-1871), 3109.

Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV)

Archivio Barberini (AB), Indice II, 1816-1849: Monte frumentario di Assisi.

Archivio Barberini (AB), Indice II, 1850-1872: Monte frumentario di Senigallia.

Archivio Barberini (AB), Indice II, 3081: Lettera di Francesco Colonna ai Contestabili di Palestrina, 11 dicembre 1629.

Archivio Barberini (AB), Indice II, 3084: "Instrumento di compra della Città di Palestrina fatta da Signori Barberini li 16 Gennaio 1630".

Archivio Barberini (AB), Indice II, 3233-3245: Documenti relativi al patronato sulla chiesa della Santissima Annunziata.

Archivio Barberini (AB), Indice II, 3343: "Nota delle elemosine che si solevano fare dalli Signori Colonnese alli diversi Conventi di Palestrina. 1630".

Archivio Barberini (AB), Indice II, 3344: "Nota delle persone povere e vergognose. 1630".

Archivio Barberini (AB), Indice II, 3347: "Nota delle Elemosine fatte dal Sig. Principe D. Carlo [i.e. Taddeo] Barberini alli Poveri, ed Infermi, e ad alcuni Conventi di Palestrina l'anno 1636 e 1637".

Archivio Barberini (AB), Indice II, 3354-3355: "Due lettere del Sig. Capo Francesco M.a Petrini sopra la visita che pretende fare l'Eminentissimo Sig. Card. Ruffo Vescovo di Palestrina del Monte Frumentario; scritte all'Eminentissimo Sig. Card. Francesco Barberini l'anno 1735, e risposta data da Sua Eminenza alle medesime".

Bibliografia:

Armando 2020: David Armando, *Quasi sovrani o semplici privati. Feudalità, giurisdizione e poteri nello stato pontificio dall'antico regime alla restaurazione*, (Canterano: Aracne, 2020).

Armando 2022: David Armando, *Barone, vassalli e governo pontificio. Gli stati dei Colonna nel Settecento*, (Roma: Viella, 2022).

Atienza Hernández 1987: Ignacio Atienza Hernández, *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna: la casa de Osuna, siglos XV-XIX*, (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1987).

Atienza Hernández 1991: Ignacio Atienza Hernández, "El señor avisado: programas paternalistas y control social en la Castilla del siglo XVII", *Manuscripts*, 9, (1991), pp. 155-204.

Atienza Hernández 1993: Ignacio Atienza Hernández, "Consenso, solidaridad vertical e integración versus violencia en los Señoríos Castellanos del siglo XVIII y la crisis del Antiguo Régimen", in *Señorío y feudalismo en la Península Ibérica (ss. XII-XIX)*, dirs. Eliseo Serrano Martín e Esteban Sarasa Sánchez, (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993), 2, pp. 275-318.

Atienza López 2010: Ángela Atienza López, "Nobleza, poder señorial y conventos en la España moderna. La dimensión política de las fundaciones nobiliarias", in *Estudios sobre señorío y feudalismo. Homenaje a Julio Valdeón*, dirs. Esteban Sarasa Sánchez e Eliseo Serrano Martín, (Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza. Institución "Fernando el Católico", 2010), pp. 235-269.

Black 1992: Christopher F. Black, *Le confraternite italiane del Cinquecento*, (Milano: Rizzoli, 1992).

Bloch 1999: Marc Bloch, *La società feudale*, (Torino: Einaudi, 1999).

Carocci 1993: Sandro Carocci, Baroni di Roma. *Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento*, (Roma: École Française de Rome, 1993).

Carocci 1999: Sandro Carocci, *Il nepotismo nel medioevo. Papi, cardinali e famiglie nobili*, (Roma: Viella, 1999).

Carpentieri 2025: Chiara Carpentieri, *Bernardino Cametti (1669-1736): i Barberini, la Francia e la dimensione corale della scultura nel Tardo Barocco romano*, tesi dottorale inedita, Università degli Studi di Firenze, (Firenze: 2025).

Castiglione 2005: Caroline Castiglione, *Patrons and Adversaries: Nobles and Villagers in Italian Politics, 1640-1760*, (Oxford: Oxford University Press, 2005).

Cavallo 1995: Sandra Cavallo, *Charity and power in early modern Italy – Benefactor and their motives in Turin 1541-1789*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

Cecconi 1756: Leonardo Cecconi, *Storia di Palestrina città del Prisco Lazio*, (Ascoli: Per Nicola Ricci Stampator pubblico, e del Palazzo Apostolico, 1756).

Checcoli 2015: Ippolita Checcoli (dir.), *I Monti frumentari e le forme di credito non monetarie tra Medioevo ed Età contemporanea*, (Bologna: il Mulino, 2015).

Colás Latorre 1993: Gregorio Colás Latorre, "La historiografía sobre el señorío tardofeudal", in *Señorío y feudalismo en la Península Ibérica (ss. XII-XIX)*, dirs., Esteban Sarasa Sánchez e Eliseo Serrano Martín, 4 vol., (Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1993), I vol., pp. 51-105.

DBI: *Dizionario Biografico degli Italiani*.

Feci e Visceglia. 2011: Simona Feci e Maria Antonietta Visceglia, "Tra due famiglie: Anna Colonna Barberini "prefetessa" di Roma", in *I linguaggi del potere nell'età barocca. 2: Donne e sfera pubblica*, dir. Francesca Cantù, (Roma: Viella, 2011), pp. 257-327.

Fidanza 2017: Giovan Battista Fidanza, "Carlo Maratti and the Barberini family: two paintings for churches in Palestrina", *The Burlington Magazine*, 1373, 159, (2017), pp. 610-616.

Forclaz 2001: Bertrand Forclaz, "Le relazioni complesse tra signore e vassalli. La famiglia Borghese e i suoi feudi nel Seicento", in *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, dir. Maria Antonietta Visceglia, (Roma: Carocci, 2001), pp. 165-201.

Galasso 2011: Giuseppe Galasso, *Il Regno di Napoli. Società e cultura del Mezzogiorno moderno*, (Torino: Utet, 2011).

Garbellotti 2013: Marina Garbellotti, *Per carità – Poveri e politiche assistenziali nell'Italia moderna*, (Roma: Carocci, 2013).

Geremek 1995: Bronisław Geremek, *La pietà e la forza – Storia della miseria e della carità in Europa*, (Roma: Laterza, 1995).

Hierarchia Catholica 1935: *Hierarchia Catholica*, 4, (1935).

Iacono 2013: Roberta Iacono, "La chiesa della Santissima Annunziata in Palestrina. La storia dell'edificio attraverso le fonti scritte", in *Entità di una distruzione. Identità di una ricostruzione. La parrocchia della Santissima Annunziata nel rione degli Scacciati*, dirs. Andrea Fiasco e Roberta Iacono, (Palestrina: Guerrini, 2013), pp. 73-102.

Iacono e Marconi 2013: Roberta Iacono e Nicoletta Marconi, "Presidi sanitari e strutture per l'accoglienza: la confraternita del Santissimo Crocifisso a

Palestrina (XV-XVIII secolo)", in *L'accoglienza religiosa tra tardo antico ed età moderna. Luoghi, architetture, percorsi*, dirs. Silvia Beltramo e Paolo Cozzo, (Roma: Viella, 2013), pp. 173-192.

Illana López 2023: Francisco Javier Illana López, "Entre señores y baroni. Ventas de señoríos en Castilla y ventas de feudos en Sicilia durante la Edad Moderna: un estado de la cuestión historiográfico", in *Urdimbre y memoria de un imperio global. Redes y circulación de agentes en la Monarquía Hispánica*, dirs. Antonio Jiménez Estrella, Julián J. Lozano e Francisco Sánchez-Montes González, (Granada: EUG, 2023), pp. 573-595.

Lutz 2008: Georg Lutz, "Urbano VIII", in *Enciclopedia dei Papi*, (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2008, III, pp. 298-321).

Majanlahti 2006: Anthony Majanlahti, *The families who made Rome. A history and a guide*, (London: Pimlico, 2006).

Marconi 2020: Nicoletta Marconi, "Principi e cardinali Barberini per la città di Palestrina (1630-1750): da feudo di provincia a 'Città del Sole'", in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, dirs. Marco Pretelli, Rosa Tamborrino e Ines Tolic, (Torino: AISU, 2020), pp. 70-81.

Marconi e Iacono 2014: Nicoletta Marconi e Roberta Iacono, "Le porte di Palestrina dai Colonna ai Barberini", *Roma Moderna e Contemporanea*, 22, 2, (2014), pp. 189-209.

Marconi e Erano 2017: Nicoletta Marconi e Elena Eramo, "La chiesa di Santa Rosalia nel palazzo dei principi Barberini a Palestrina: committenza e cantiere", *Studi e ricerche di storia dell'architettura*, 2, (2017), pp. 46-63.

Marías 2013: Fernando Marías, "De ojos, remos y rayas: formas e instrumentos de las geografías del poder", in *Las artes y la arquitectura del poder*, dir. Víctor Mínguez, (Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013), pp.184-201.

Meersseman 1977: Gilles Gerard Meersseman, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, (Roma: Herder, 1977).

Menniti Ippolito 1999: Antonio Menniti Ippolito, *Il tramonto della Curia nepotista. Papi, nipoti e burocrazia curiale tra XVI e XVII secolo*, (Roma: Viella, 1999).

Menniti Ippolito 2007: Antonio Menniti Ippolito, *Il governo dei papi nell'età moderna. Carriere, gerarchie, organizzazione curiale*, (Roma: Viella, 2007).

Musi 2007: Aurelio Musi, *Il feudalesimo nell'Europa moderna*, (Bologna: il Mulino, 2007).

Pecchiai 1959: Pio Pecchiai, *I Barberini*, (Roma: Biblioteca d'arte editrice, 1959).

Pescosolido 1979: Guido Pescosolido, *Terra e nobiltà. I Borghese. Secoli XVIII e XIX*, (Roma: Jouvence, 1979).

Petrini 1795: Pietrantonio Petrini, *Memorie prenestine disposte in forma di annali*, (Roma: Nella Stamperia Pagliarini, 1795).

Polidoro 2021: Luca Polidoro, *I Barberini prima dei Barberini. Indagine sulla serie Antichità della Famiglia dell'Archivio Barberini presso la Biblioteca Apostolica Vaticana*, tesi dottorale inedita, Università degli Studi di Firenze, (Firenze: 2021).

Prodi 1982: Paolo Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, (Bologna: il Mulino, 1982).

Pullan 2002: Brian Pullan, *La politica sociale della Repubblica di Venezia, 1500-1620*, (Roma: Il veltro, 2002).

Reinhard 1975: Wolfgang Reinhard, "Nepotismus: der Funktionswandel einer päpstgeschichtlichen Konstanten", *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 86, (1975), pp. 144-185.

Reinhard 1991: Wolfgang Reinhard, "Papal Power and Family Strategy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", in *Princes, Patronage, and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c.1450-1650*, dirs. Ronald G. Asch e Adolf M. Birke, (Oxford: Oxford University Press), 1991, pp. 329-356.

Roma 2023: *La città del sole. Arte barocca e pensiero scientifico nella Roma di Urbano VIII*, ed. Filippo Camerota, (Livorno: Sillabe, 2023).

Roma 2023: *L'immagine sovrana. Urbano VIII e i Barberini*, ed Maurizia Cicconi, Flaminia Gennari Santori e Sebastian Schütze, (Roma: Officina libraria, 2023).

Rosini 2015: Patrizia Rosini, *Regesto di documenti della famiglia Franciotti della Rovere. 1505-1601*, (Banca Dati "Nuovo Rinascimento", 2015).

Sabatini 2025: Gaetano Sabatini, *Espacios de negociación. Prácticas políticas, gestión de recursos, circulación de agentes y proyectos a Nápoles y en Italia al tiempo de la hegemonía española*, (Napoli: Iod, 2025).

Teodori 2001: Marco Teodori, *I parenti del papa. Nepotismo pontificio e formazione del patrimonio Chigi nella Roma barocca*, (Padova: Cedam, 2001).

Terpstra 2000: Nicholas Terpstra (dir.), *The politics of ritual kinship. Confraternities and Social Order in Early Modern Italy*, (Cambridge: Cambridge University press, 2000).

Tomassi 1992: Paola Tomassi, "Istituzioni assistenziali a Palestrina nei secoli XVII-XIX", in *I Barberini a Palestrina*, dir. Peppino Tomassi, (Palestrina: Circolo Culturale Prenestino "R.Simeoni", 1992), pp. 153-177.

Visceglia 2001: Maria Antonietta Visceglia, "La nobiltà romana: dibattito storiografico e ricerche in corso", in *La nobiltà romana in età moderna. Profili istituzionali e pratiche sociali*, dir. Maria Antonietta Visceglia, (Roma: Carocci, 2001), pp. XIII-XLI.

Visceglia 2018: Maria Antonietta Visceglia, *La Roma dei papi. La corte e la politica internazionale (secoli XV-XVII)*, (Roma: Viella, 2018).

Visceglia 2023: Maria Antonietta Visceglia, *Le donne dei papi in età moderna. Un altro sguardo sul nepotismo (1492-1655)*, (Roma: Viella, 2023).

Recibido: 22/09/2025

Aceptado: 17/11/2025

El *Cristo de la Buena Muerte* de la iglesia de San Agustín de Cádiz y su posible procedencia peruana¹

The *Cristo de la Buena Muerte* from the Church of San Agustín in Cádiz and its Likely Peruvian Provenance

Carlos Maura Alarcón²

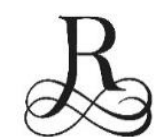
Unidad de Posgrado. Universidad Nacional Autónoma de México.

Resumen: Se estudia el *Cristo de la Buena Muerte* de Cádiz en comparación con varias esculturas de igual iconografía presentes en el antiguo virreinato del Perú. Las múltiples coincidencias formales invitan a pensar en un taller común y en un posible origen peruano para esta obra, lo que permite reflexionar acerca de la circulación artística del mundo atlántico.

Palabras clave: Cristo de la Buena Muerte; Cádiz; Virreinato del Perú; Circulación artística; Escultura siglo XVII.

Abstract: The *Cristo de la Buena Muerte* of Cádiz is studied in this article in comparison with other sculptures of similar iconography located in the old Peruvian viceroyalty. The number of formal coincidences lead us to think in a same workshop and in a probable Peruvian origin for this piece, what allows for reflection about the artistic circulation in the Atlantic world

Keywords: Cristo de la Buena Muerte; Cádiz; Viceroyalty of Peru; Artistic circulation; Sculpture 17th Century.



etomando la importancia de los estudios formalistas recientemente reclamada por diferentes voces³, propongo tomar esta vía para acercarnos con nuevos ojos a una imagen, la del *Cristo de la Buena Muerte* de la iglesia de San Agustín de Cádiz, encumbrada en la historia del arte tanto de la ciudad como de fuera de ella (Fig. 1). Titular de su cofradía homónima desde su erección canónica

¹ Agradezco profundamente a mis profesores Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández y Pablo F. Amador Marrero sus comentarios, consejos y recomendaciones acerca del contenido del presente artículo, así como a los dos revisores sus atentas y pertinentes sugerencias a partir del manuscrito original.

² <http://orcid.org/0000-0001-6373-2821>

³ Benito Navarrete Prieto, "¿Cuál considera que es el presente y el futuro del formalismo y el atribucionismo?", *Archivo Español de Arte*, 98, 389, (2025).

en 1894, con la que procesiona todos los Viernes Santo, su origen y trayectoria es todavía hoy objeto de controversia sobre el que han corrido ríos de tinta. En el presente artículo, se parte de un análisis historiográfico que servirá para ver las coincidencias que han tenido los comentarios realizados hacia varias de las imágenes que traeremos a colación. Posteriormente, las pondré en paralelo para atisbar sus múltiples puntos en común y, finalmente, se concluirá con una reflexión acerca de la circulación de modelos y del papel que desempeñó Cádiz en esta labor durante la Edad Moderna, tema en el que este Cristo tiene, como veremos, un protagonismo crucial. En definitiva, es mi propósito centrar el estudio en los valores artísticos inherentes a la propia pieza, cumpliendo con lo reclamado hace varios años por Emilio Gómez Piñol para los estudios de escultura, al considerar que muchas veces

se elude atribuir a las obras de arte un valor al menos análogo al otorgado por los documentos, permaneciendo todos a la espera de la aparición de una referencia escrita que confirme solo problemas de autoría, devaluando las apreciaciones específicas de lo artístico, las de índole estética, en tantas ocasiones más enjundiosas y profundas que las cuestiones de mera documentación histórica o sociológica⁴.

1. Una imagen emblemática

Es a mediados del siglo XIX cuando el Cristo que nos ocupa comienza a recibir atención, precisamente cuando aparecen en la ciudad los primeros estudios acerca de su patrimonio, y paradójicamente en publicaciones pensadas para turistas pero que tuvieron importante eco en la población local. Así, fue en 1859 Adolfo de Castro el primero en llamar la atención y decir que "lo que hay dignísimo de ver en esta iglesia [de San Agustín] es la imagen de Cristo crucificado, llamada Jesús de la Buena Muerte, obra del eminente escultor Juan Martínez Montañez [sic], notable por el gran estudio de la naturaleza y por la expresión de dulzura que hay en su semblante"⁵. La atribución es la típica en imágenes de excelencia desde mediados de dicha centuria hasta bien entrada la siguiente, y siguió heredándose en revistas y boletines divulgativos relacionados con la Semana Santa, lo que también nos debe hacer reflexionar acerca de la importancia de la cofradía (y de la fiesta en general) como forma de potenciar el patrimonio local y ayudar a su difusión.

⁴ Emilio Gómez Piñol, "Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII", en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, Clara Belvís Zambrano coord., (Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2007), pp. 16-43, específicamente el texto citado en p. 17.

⁵ Adolfo de Castro, *Manual del viajero en Cádiz*, (Cádiz: Imprenta de la Revista Médica, 1859), p. 45.



Fig. 1. Anónimo, *Cristo de la Buena Muerte*, c. 1648. Cádiz, iglesia de San Agustín © Fotografía: Carlos Maura Alarcón.

A principios de siglo XX, Enrique Romero de Torres retomaba la asignación a Montañés, destacando de nuevo que “es notable por el gran estudio anatómico y por la honda expresión de dolor y dulzura que tiene su semblante”⁶. Un reflejo de estos ecos en las guías de Semana Santa puede verse en la que se editó en 1930, donde los desconocidos autores señalan algunas iglesias y, dentro de ellas, piezas concretas: “En San Agustín es notable el Cristo, de gran talla, llamado de la Buena Muerte, que es sin disputa una de las mejores obras de Montañés”, incluyendo una fotografía en su retablo⁷. Similares comentarios se vierten en una publicación de 1931 dedicada a informar acerca de los desfiles procesionales. En ella, se defiende que constituye “una de las más insignes obras de la escultura andaluza y uno de los más bellos Crucifijos que ha producido el arte cristiano”, aportando con un matiz argumentativo impropio de las publicaciones de este tipo que “es, como delata su estilo, una imagen de escuela sevillana de la gran época de

⁶ Enrique Romero de Torres, *Catálogo Monumental de España. Cádiz. Texto*, (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934), p. 343. Aunque el libro se editó en 1934, el texto fue encargado en 1907 y entregado en 1908.

⁷ Imprenta de Salvador Repeto, *Guía de Cádiz para uso del turista*, (Cádiz: Imprenta de Salvador Repeto, 1930), p. 44.

Martínez Montañés, a cuya mano viene atribuido tradicionalmente de siempre, aunque no existe prueba documental”⁸.

El anónimo redactor de las palabras del libelo demostraba, cuanto menos, estar imbuido de un espíritu de duda afín a las nuevas corrientes metodológicas procedentes del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, tan proclives al estudio documental positivista practicado desde principios de la centuria. En cualquier caso, ya licenciados en Filosofía y Letras por la Hispalense estaban promoviendo un nuevo acercamiento científico a este tipo de obras, como César Pemán, figura clave en los albores de la disciplina en referencia al patrimonio gaditano. En *El arte en Cádiz*, un libro capital para los estudios histórico-artísticos en la ciudad, le dedica un párrafo que evidencia ya la instauración de un nuevo paradigma:

El Cristo de la Buena Muerte, en San Agustín, uno de los crucifijos más soberbios de toda la escuela española, se atribuye también a Montañés. La atribución pertenece a la época en que, en la absoluta ignorancia en que se estaba sobre escultura andaluza, se trataba de formar grupos a base de las referencias literarias y de las atribuciones tradicionales. Dentro de este sistema, parecía a unos que el Cristo de la Buena Muerte no podía ser sino de la gubia de Montañés, mientras que otros, en un principio de crítica, encontraban notas extrañas al maestro y quizá reveladoras de una época un poco más avanzada. Hoy que el testimonio irrefutable de las actas notariales exhumadas de los Archivos va empezando a hacer posible una revisión científica de las atribuciones, no habría nada más aventurado que afirmar que el Cristo de San Agustín, absolutamente indocumentado, sea de Montañés [...] Pero por cima de esto queda otra afirmación más importante y, esa sí, cada día más terminantemente establecida: que el Cristo de la Buena Muerte es uno de los Crucifijos más excelentes de toda la escultura polícroma andaluza, obra de un maestro de mediados del siglo XVII en la plenitud de la escuela y de su personalidad, que no es imposible sea el mismo Montañés, cuya larga carrera debe aún guardar bastantes secretos, y si no alguno de esos ignorados artistas que los documentos van resucitando y a los que aguarda un puesto de honor en la Historia del Arte universal. Por de pronto puede afirmarse que el Cristo de Cádiz está aún más cerca del clasicismo de Montañés que del dramatismo barroco de la generación siguiente⁹.

Tanto Pemán como otro egregio historiador de estos lustros, Hipólito Sancho de Sopranis, fueron los autores en la década siguiente de varios artículos aparecidos en *Diario de Cádiz* en que se enfrascaron en diferentes diatribas acerca de los posibles orígenes del Cristo. Por cuanto ciñe al propósito de estas líneas, y a pesar de constituir posturas muy elocuentes de diferentes visiones para con la disciplina que habrán de ser analizadas en otra ocasión, cabe decir que fue Sancho de Sopranis quien aportó un dato crucial para el estudio de la obra: la identificación del Cristo con el que se incorpora

⁸ *La Semana Santa en Cádiz*, (Cádiz: La Gaditana, 1931), s/p.

⁹ César Pemán, *El arte en Cádiz*, (Madrid: Patronato Nacional de Turismo, 1930), pp. 57-59.

al patrimonio de San Agustín durante el priorato de fray Miguel de León Garabito (1647-1649), que costó trescientos ducados y que fue pagado por fray Alonso Suárez¹⁰. En las siguientes publicaciones de la serie, eslabonó la trayectoria de la imagen hasta el siglo XIX, basándose en diferentes referencias cruzadas, algunas de ellas poco clarificadoras, especialmente en lo tocante al período de la Desamortización¹¹.

Sobre estos datos hemos pivotado todos cuantos nos hemos acercado al estudio de la portentosa imagen. César Pemán retomó luego el tema dejando la puerta abierta a una posible autoría de José de Arce o Alonso Martínez¹². Hernández Díaz lo consideró como una obra de Alonso Cano, lo que posteriormente tuvo notable eco llegando a ser recogido por historiadores de obras enciclopédicas a nivel nacional como Ramón Otero Túñez, o por José González Isidoro y María Aurelia Romero Coloma, que apoyaron en diferentes medios esta posibilidad¹³. Retomó la atribución a José de Arce en 1988 Antonio de la Banda y Vargas, quien lo ubica en su órbita o en la de Felipe de Ribas, y a quien no le duelen prendas en afirmar que constituye "el mejor ejemplar de toda la imaginería cristífera [sic] provincial y una de las obras cumbres de dicha iconografía a nivel nacional"¹⁴. José Miguel Sánchez Peña, quien además restauró la imagen en 1987 (realizando una nueva cruz) y 2010, consideró en primer lugar en él las "influencias berninescas importadas por Arce", así como que había que tenerse en cuenta en su análisis algunas obras de Rubens representando a Cristo en la cruz¹⁵. Más recientemente, ha reclamado la paternidad de Alonso Martínez¹⁶. Miguel Ángel Castellano Pavón ha propuesto, tanto en solitario como en compañía de Francisco Manuel Ramírez León, desde hace varios años el nombre de Alessandro Algardi en base a una comparación formal con otras obras del autor¹⁷. En paralelo, Lorenzo Alonso de la Sierra, tanto en solitario como junto a su hermano Juan,

¹⁰ Hipólito Sancho de Sopranis (firmado bajo su pseudónimo Cibo D'Oria), "El Cristo muerto de San Agustín de Cádiz, obra cumbre de la imaginería barroca española", *Diario de Cádiz*, 2 de abril de 1942, p. 2. La referencia al dato se solventa con un escueto "Archivo Histórico Nacional", sin dar en ningún momento la signatura completa como era costumbre en sus publicaciones, cuando no la ponía por escrito de forma errónea. Aunque con posterioridad otros investigadores han acudido a la misma fuente, tampoco he encontrado en las publicaciones la ubicación exacta del legajo. Esta es Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN): sección Clero, libro 1773, f. 24.

¹¹ Hipólito Sancho de Sopranis (firmado bajo su pseudónimo Cibo D'Oria), "Acerca del Cristo Muerto, de San Agustín, de Cádiz (conclusión)", *Diario de Cádiz*, 13 de mayo de 1942, p. 3.

¹² César Pemán, "El Cristo de la Buena Muerte de Cádiz", *Archivo español de arte*, 57, 16, (1943), pp. 140-153.

¹³ José Hernández Díaz, "Estudios de iconografía sagrada", *Anales de la Universidad Hispalense*, 1, (1967), pp. 23-36; Ramón Otero Túñez, "Escultura", en *Historia del arte hispánico IV. El barroco y el rococó*, dirs. Ramón Otero Túñez, Enrique Valdivieso González y Jesús Urrea Fernández, (Madrid: Alhambra, 1980), pp. 79-270; José González Isidoro, "El Cristo de la Buena Muerte", *Diario de Cádiz*, 8 de marzo de 1986, p. 2; María Aurelia Romero Coloma, "El Cristo de la Buena Muerte de la iglesia de San Agustín de Cádiz: su problemática artística", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVIII, (1994), pp. 139-144.

¹⁴ Antonio de la Banda y Vargas, *Enciclopedia gráfica gaditana IV. El arte y los museos de la provincia de Cádiz*, (Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1988), p. 23.

¹⁵ José Miguel Sánchez Peña, "Imaginería procesional en la Semana Santa de Cádiz", en *Semana Santa. Diócesis de Cádiz y Jerez*, coord. Carlos J. Romero Mensaque, (Alcalá de Guadaira: Gemisa, 1988), p. 109.

¹⁶ Ha sido en conferencias impartidas en Jerez en 2014 y en Cádiz en 2023.

¹⁷ Miguel Ángel Castellano Pavón, *Caminos de Cádiz por la historia y el arte*, (Cádiz: Quorum, 2011), pp. 119-146; Miguel Ángel Castellano Pavón y Francisco Manuel Ramírez León, "Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (I)", (En web: <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz12.htm>; 05-09-2025); Miguel Ángel Castellano Pavón y Francisco Manuel Ramírez León, "Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (y II)", (En web: <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz13.htm>; consultada: 5 de septiembre de 2025)

ha profundizado en diferentes publicaciones acerca de la estética rubeniana del Cristo, sin decantarse por ninguna autoría¹⁸. En su interpretación de la escultura, ha remarcado que

Lo que parece indudable es que esta pieza refleja un profundo sentido barroco en el que se mezclan hábilmente conceptos derivados de la tradición clásica italiana en el tratamiento de la anatomía y del dinamismo rubeniano en la dramática composición¹⁹.

Recientemente, la última aportación al debate ha venido de la mano de José Manuel Moreno Arana, quien ha propuesto una comparación muy palmaria con un crucifijo de marfil que está en las Descalzas Reales de Madrid, atribuido al escultor George Petel, profundizando en una vinculación con imágenes ebúrneas ya considerada por Carlos Maura Alarcón algunos años atrás²⁰.

No es gratuito traer a colación estos estudios, por cuanto se verá a continuación cómo otras de las imágenes con las que estableceremos la comparación han suscitado comentarios muy similares. Igualmente, también se hacen perceptibles las dificultades que resultan de encasillar al Cristo que nos ocupa en el catálogo de cualquiera de los autores arriba citados, a pesar de que se pueden defender ciertos rasgos compartidos.

2. Nuevos posibles referentes allende los mares

Por mi parte, creo que es posible sostener ahora su puesta en paralelo con un conjunto de múltiples esculturas de similar iconografía que se mantienen como anónimas y están en distintas ciudades del otrora virreinato del Perú. Son el *Cristo de la Reconciliación* del monasterio de las Nazarenas de Lima (Fig. 2), el de un *Calvario* de la iglesia de Santa Clara de la misma ciudad (Fig. 3), el de la Compañía en Ayacucho (Fig. 4) y otro en la catedral de Trujillo (Fig. 5), junto con otros más con quienes comparte rasgos puntuales. En este sentido, hay que reconocer que la primera llamada de atención acerca de estos parecidos fue publicada hace pocos años por Jesús Porres Benavides.

¹⁸ Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Cádiz: un espacio de confluencias para la escultura del Pleno Barroco", en *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, dirs. Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 125-126; Lorenzo Alonso de la Sierra y Juan Alonso de la Sierra, "Cádiz", en *Iglesias de la diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía artística*, coords. Lorenzo Alonso de la Sierra y Juan Alonso de la Sierra, (Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta, 2021), p. 118.

¹⁹ Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "La irrupción del pleno barroco en la escultura sevillana. Reflexiones sobre el crucificado de la Salud de Cádiz", *Encrucijada. Boletín del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Año I, 0, (2008), p. 72.

²⁰ José Manuel Moreno Arana, "Del marfil a la madera: reflexiones sobre el Cristo de la Buena Muerte de Cádiz", en *Escultura moderna y contemporánea en España: focos de creación artística, técnicas y artistas*, dirs. Jesús Porres Benavides, Jorge González Segura e Irene Madroñal López, (Madrid: Dykinson, 2025), pp. 91-100. Carlos Maura Alarcón, *Una aproximación al estudio de las fuentes visuales en la escultura barroca sevillana*. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Sevilla, (2017), pp. 51-52, (En web: <https://idus.us.es/handle/11441/75249>; consultada: 2 de septiembre de 2025).

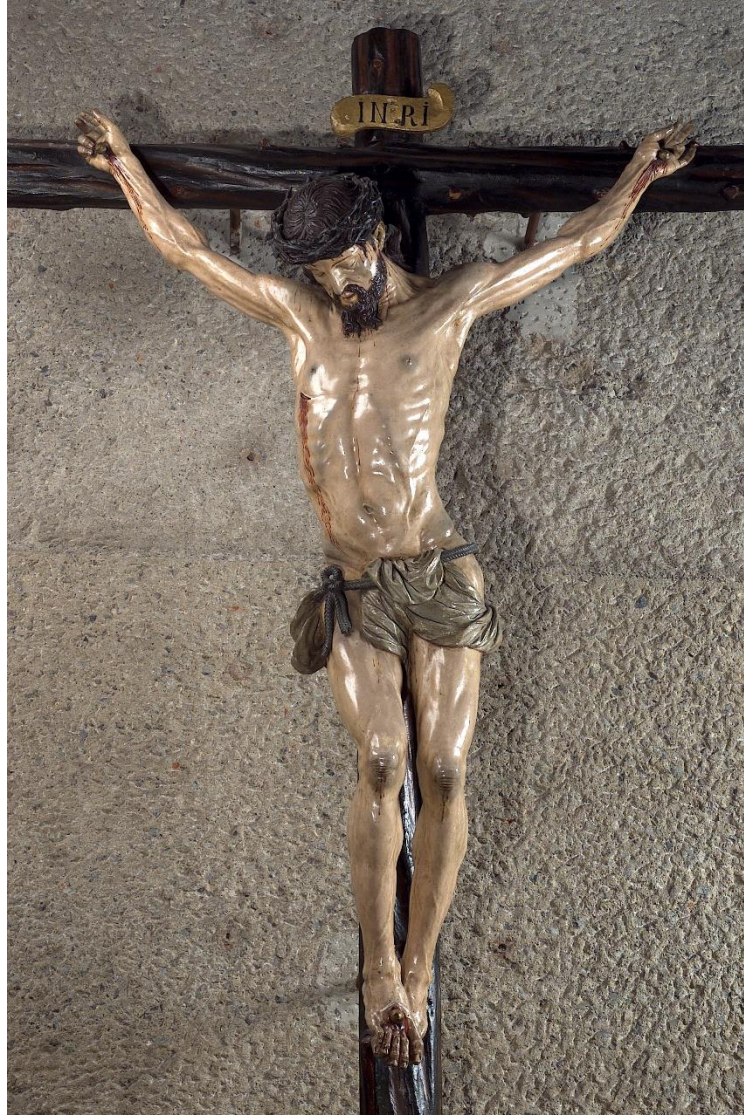


Fig. 2. Anónimo, *Cristo de la Reconciliación*, mediados siglo XVII. Lima (Perú), monasterio de las Nazarenas © Fotografía: Museo del Señor de los Milagros.

Fue él quien escribiendo sobre algunos de algunos cristos atribuidos al escultor español Bernardo Pérez de Robles, que vivió en el virreinato, señaló en el aparato crítico que el de la *Buena Muerte* de Cádiz tiene “algunas afinidades” con ellos (*Cristo de la Agonía* de Salamanca, de la Compañía de Ayacucho, el de la *Vera Cruz* de Santo Domingo de Arequipa, el *Yacente* de la misma localidad, etc.) y que quizás este artista pudo haber realizado la obra a su regreso a España²¹. Consideramos que esta llamada de atención merece ser matizada, como se expresará más adelante al hablar de este escultor, y aunque es evidente el parecido de *Buena Muerte* con algunas de estas imágenes, no se puede hacer extensible a la producción tanto atribuida como documentada de Pérez de Robles.

²¹ Jesús Porres Benavides, “Escultores españoles del siglo XVII en el virreinato del Perú”, *Quiroga*, 20, (2021), pp. 136-149.



Fig. 3. Anónimo, *Cristo crucificado*, mediados siglo XVII. Lima (Perú), monasterio de las Nazarenas © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

El comentario, por lo demás, careció de predicamento posterior, aunque en efecto estas similitudes invitan a profundizar en el tema con mayor calma. El primer rasgo en común digno de traer a colación entre ellos es de tipo historiográfico, ya que varios de ellos han recibido comentarios muy similares de manera independiente por diferentes especialistas. Véase por ejemplo con el *Cristo de la Reconciliación* del monasterio de las Nazarenas de Lima, cuya atención ha sido muy reciente como fruto de su estadía en el interior de la clausura del cenobio carmelita que lo guarda hasta 1988. En dicho año, con motivo de la inauguración de la capilla de la reconciliación que le da nombre, pasó a presidir su testero, donde ha permanecido hasta nuestros días. En 1991, tras su restauración por el Banco del Crédito del Perú, fue incluido en los estudios dedicados a la escultura limeña por Jorge Bernales Ballesteros, donde reconoce que ha sido “desconocida hasta hace pocos años”²². Vinculado por primera vez con los artistas hispanoflamencos de la segunda mitad del siglo XVII y con los modelos de Rubens y Van Dyck - como ya hiciera, recordemos, Lorenzo Alonso de la Sierra con el Cristo gaditano-, puso la base que posteriormente han seguido defendiendo otros historiadores. En 2014, la imagen participó en una exposición promovida por esta misma insti-

²² Jorge Bernales Ballesteros, “Escultura en Lima siglos XVI-XIX”, en *Escultura en el Perú*, (Perú: Banco de Crédito Peruano, 1991), pp. 1-134, específicamente 10-11 y 114-116.

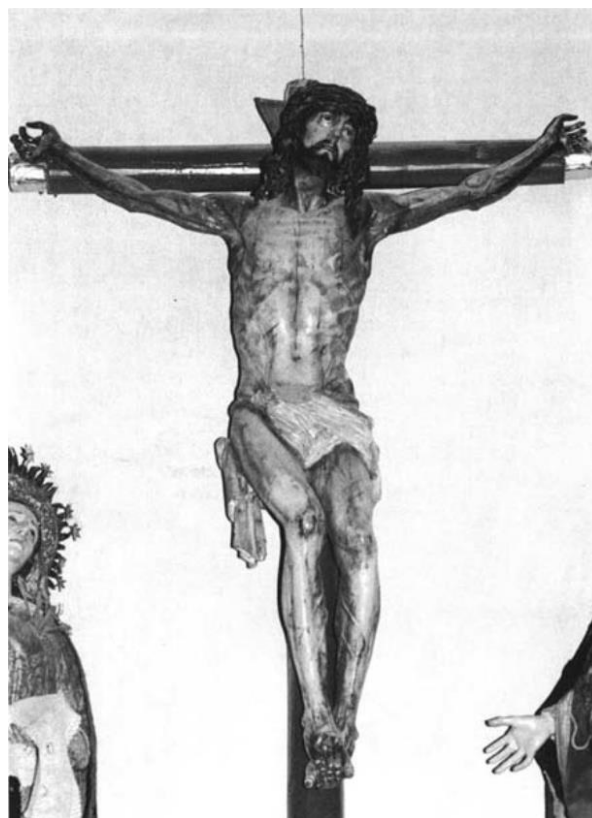


Fig. 4. Anónimo, *Cristo crucificado*, mediados siglo XVII. Ayacucho (Perú) iglesia de la Compañía de Jesús © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

tución bancaria, con cuya ocasión se editó un catálogo en que fue estudiada por Ramón Mujica²³. En ella, el historiador defiende haber consultado el archivo histórico del monasterio, donde no ha encontrado ningún dato en referencia a la imagen, por lo que propone que se debe a una dote proveniente de la nobleza²⁴. Descrito como “de insólita perfección anatómica y magistral técnica”, nos aporta el dato de que fue “torpemente repintado” durante el siglo pasado²⁵. Algo más adelante en el tiempo, Luis Eduardo Wuffarden lo estudió como parte del patrimonio del monasterio²⁶. En sus palabras, reconoce que “el vigoroso modelado anatómico, así como el agitado dinamismo de esta figura agonizante, resultan rasgos poco frecuentes en la imaginería local”, remitiendo, de nuevo, a los lienzos de Rubens y Van Dyck, para añadir que su autor debía tener una estampa del barroco flamenco. Un último acercamiento por parte de Rafael Ramos Sosa lo define como una “portentosa interpretación artística de un Cristo muerto, con singular movimiento tanto en la figura como en el perizoma, así como en la veracidad por mostrar su anatomía”²⁷.

²³ Ramón Mujica Pinilla, “Los Cristos de Lima”, en *Nuestra Memoria puesta en valor. Patrimonio cultural de Perú*, (Perú: Banco de Crédito de Perú, 2014), pp. 158-170.

²⁴ Mujica, “Cristos”, p. 160.

²⁵ Mujica, “Cristos”, p. 162.

²⁶ Luis Eduardo Wuffarden, “El tesoro artístico de las Nazarenas. Pintura y escultura”, en *El Señor de los Milagros. Historia, devoción, identidad*, (Perú: Banco de Crédito de Perú, 2016), pp. 229-244.

²⁷ Rafael Ramos Sosa, “Panorama de la escultura virreinal en Perú”, en *Arte de la escultura en América del Sur. Siglos XVI-XIX*, ed. Adrián Contreras Guerrero, (Madrid: Sílex, 2024), p. 86.



Fig. 5. Anónimo, *Cristo crucificado*, mediados siglo XVII. Catedral de Trujillo © Fotografía: Juan Pablo El Sous Zavala.

Acerca del crucificado del *Calvario* de Santa Clara (Lima), el mismo Ramos Sosa ha destacado la cabeza que “forma una gran masa entre el cabello abundante y la corona tallada en bloque”, así como “el rostro triangular” y “una espina de la maraña erizada” que “hiende y traspasa la carne de la ceja izquierda”²⁸ (Fig. 6). En cuanto al cuerpo, describe los “brazos, surcados de venas” y el sudario (que está parcialmente mutilado), cuya “soga cruza una y otra vez, amarra y evita el desnudo completo”²⁹. En definitiva, subraya la “habilidad y pericia” en “el tratamiento anatómico”, consiguiendo “efectos de modelado de gran plasticidad, especialmente en el tórax”, con un vientre muy hundido³⁰. En base a esta imagen, establece la comparación con el de la Compañía de Ayacucho, admitiendo que “basta comparar las fotografías y apreciar las semejanzas”, que ciertamente son muchas y que evidencian “aspectos que los artistas resolvían con gusto personal”³¹ (Fig. 7).

Acerca del de la catedral de Trujillo con cuatro clavos, Ramos Sosa puso sobre la mesa los parecidos que guarda con el *Cristo de la Reconciliación* de Lima, avisando que “participan de los mismos recursos artísticos y acreditan las manos de un artista de primera fila”, sumando a estos comentarios el

²⁸ Rafael Ramos Sosa, “El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú (1644-1670), *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 2, (1997-1998), pp. 11-16.

²⁹ Ramos, “Escultor Bernardo”, p. 12.

³⁰ Ramos, “Escultor Bernardo”, p. 12.

³¹ Rafael Ramos Sosa, “El Crucificado de la Compañía en Ayacucho (Perú): una propuesta de atribución a Bernardo Pérez de Robles”, *Laboratorio de arte*, 11, (1998), pp. 511-519.

Cristo de la Agonía de la propia catedral³². En cualquier caso, los rasgos señalados por este profesor en las descripciones anteriores podrían perfectamente haber descrito a la talla gaditana. Más aún, los planteados por los demás historiadores en referencia al Cristo limeño *de la Reconciliación* son los mismos que se han defendido para el de la *Buena Muerte* (modelos de Rubens, portentoso, perfección anatómica, insólito de su hechura, etc.). Vistos así en común, se aprecia cómo los rasgos extraordinarios no son tanto y tienen parangón entre sí.

Pongamos ahora en relación las propias obras. En primer lugar, cabe reconocer que cada uno de ellos mantiene cierta independencia frente a los otros, y no es posible hablar de un modelo común compartido. Del de la *Reconciliación* destaca la potente curvatura del torso que, vista desde el frente, es continuada en el giro por las piernas. Recurso similar al que demuestra el de los cuatro clavos de la catedral de Trujillo, cuya espalda también se adelanta violentamente. Algo parecido, aunque menos pronunciado, sucede en el caso gaditano, cuyo cuerpo ondula en su eje vertical. El de Santa Clara (Lima) y la Compañía (Ayacucho) tienen una resolución especular, siendo dos expirantes que se inclinan hacia lados opuestos.

Pero los elementos más coincidentes se aprecian en la resolución de detalles concretos: la cabeza caída hacia el frente con los carrillos flácidos y con la barba pegada al pecho en el de la *Buena Muerte*, *Reconciliación* y el de los cuatro clavos de Trujillo; la luxación del hombro contrario al que se gira la cabeza, la corona de espinas tallada en el mismo bloque de la cabeza, los tendones marcados en la parte inferior del brazo (Fig. 8), los dedos de las manos cerrándose sobre los clavos, los dobleces del paño de pureza dejando al descubierto un muslo, la cuerda basta que los sujeta, los pliegues formados por el peso del cuerpo sobre el agujero de los pies, las dos venas que corren en paralelo a la altura de los tobillos y que siguen hasta el empeine del pie que se repite en todos ellos; los mechones que caen rizándose entre sí en los casos de Santa Clara de Lima, Compañía de Ayacucho y *Buena Muerte*, así como las espinas clavadas en la ceja de estos tres y que remiten a imágenes-reliquias consideradas veras efigies de Cristo. Quizás, por último, cabe destacar una especificidad compartida, como es el tratamiento de la piel con la apariencia de un fino velo pegado a los músculos (Fig. 9). En definitiva, un cúmulo de formas de hacer que son similares y que reflejan, por la especificidad que conllevan, deberse a una misma persona o a un taller común, ya que repiten patrones aprendidos como parte de su modo de trabajo.

Acerca de sus autorías, cabe recordar que todos son anónimos, a pesar de que han recibido diferentes atribuciones. El de Santa Clara de Lima y el de la Compañía de Ayacucho, cuyas cabezas, junto a la del *Cristo de la Reconciliación*, son las que a mi parecer más parecido guardan con la de la

³² Ramos, "Panorama de la escultura", pp. 99-100.

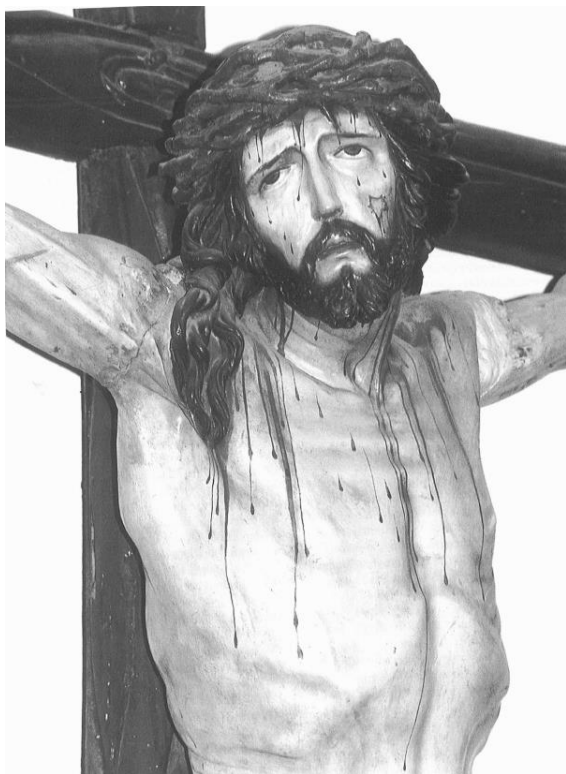


Fig. 6. Anónimo, *Cristo crucificado* (detalle), mediados siglo XVII. Lima, (Perú), convento de Santa Clara. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

Buena Muerte de Cádiz, fueron atribuidos al escultor español Bernardo Pérez de Robles (Salamanca, 1621-1683) por Ramos Sosa, aunque él mismo ha corregido recientemente esta atribución - en el caso del Cristo del convento de Santa Clara-, reconociendo que "por los distintos templos, monasterios y conventos de la ciudad he visto otros muchos ejemplos que ameritan seguir con la investigación"³³. Ciertamente, los cristos documentados de Pérez de Robles, como el de la *Vera Cruz* de Arequipa de 1662 o el de la *Agonía* de Salamanca de 1671, tienen unas resoluciones evidentemente cercanas entre sí, que distan mucho de los recursos estéticos empleados en las imágenes que nos ocupan, por lo que tampoco veo pertinente la asignación al mencionado escultor salmantino³⁴. Por el contrario, el mismo profesor ha propuesto la asignación del Cristo expirante del convento limeño de clarisas al escultor corso Diego Agnes de Calvi, en base a otros documentos tangenciales que indican la participación de este en el programa artístico del templo³⁵.

En cualquier caso, todavía existen muchas vías que explorar que podrán ir dando nuevas pautas o hipótesis para el estudio de este conjunto; por ejemplo, desde la materialidad con estudios científicos que a través de un análisis de policromías o de maderas que arrojen luz acerca de las cuestiones

³³ Ramos, "Panorama de la escultura", p. 86.

³⁴ Rafael Ramos Sosa, "Un especialista en crucificados: el escultor Bernardo Pérez de Robles en Arequipa", *Laboratorio de arte*, 12, (1999), pp. 153-162.

³⁵ Rafael Ramos Sosa, "Don Diego Agnes de Calvi, escultor corso en Lima (1651-1673)", *Hipogrifo*, 13, 2, (2025), pp. 371-385.

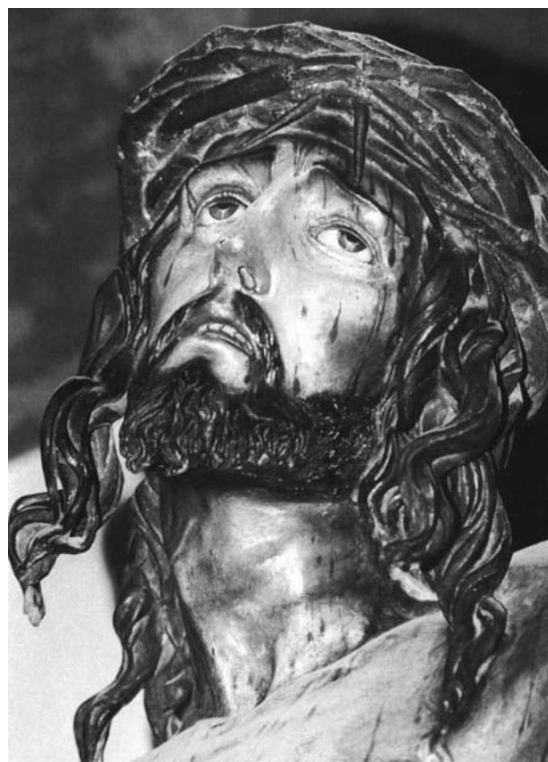


Fig. 7. Anónimo, *Cristo crucificado* (detalle), mediados siglo XVII. Ayacucho (Perú) iglesia de la Compañía de Jesús. © Fotografía: Rafael Ramos Sosa.

que aquí se han planteado y permitan entender la circulación desde otros prismas.

3. La circulación artística en el mundo atlántico

Volviendo a los cristos citados - los cuatro en Perú más el de la *Buena Muerte* en Cádiz-, su puesta en común permite reflexionar acerca de la idea de circulación que funcionaba en el mundo atlántico, cuyas conexiones artísticas eran mucho más fluidas de lo que se detecta por la bibliografía tradicional, como desde hace varios años está defendiendo, especialmente desde las academias americanas³⁶. En apoyo de esta idea estaría la constante movilidad de artistas que se dio desde los siglos XVI al XIX, como reflejan los ejemplos ya conocidos de aquellos que se establecieron en el virreinato del Perú procedentes de diferentes territorios, caso de Bernardo Bitti, Angelino Medoro, Gaspar de la Cueva, Martín de Noguerras o Juan García Salguero.

No obstante, y lejos de ser un objetivo de este artículo plantear una atribución específica a los cristos anteriores, parece evidente poder considerar los modelos flamencos de Rubens o Van Dyck como la fuente principal de inspiración para estas imágenes, de una manera tan palmaria que invita específicamente a considerar que un escultor formado bajo estos preceptos artísticos fuese el que abrió el taller del que salieron estas tallas en el virreinato. Este gusto por los modelos *rubenianos* o *vandickianos*, por otra

³⁶ Un reciente y fundamental jalón en estos temas en Pablo F. Amador Marrero y Paula Mues Orts, (coords.), *América en el centro. Circulación artística en el mundo atlántico*, (Madrid: Sílex, 2025).

parte, no tiene por qué implicar un origen flamenco, ya que la difusión de estas modas fue muy amplia por casi todos los rincones del mundo atlántico, tema sobre el que recientemente ha discurrido Aaron Hyman para el caso de la pintura³⁷. Igualmente, no podemos olvidar los parecidos que existen también entre estos cristos y otras obras ebúrneas atribuidas a los talleres flamencos, como la dada a conocer por Moreno Arana para el caso del de la *Buena Muerte*, lo que incide en la idea de la circulación del arte flamenco a través de piezas de diferente naturaleza. La llegada de estos modelos al virreinato, tanto desde el norte de Europa como interpretados por los escultores italianos, debieron suponer un acicate para el desarrollo de la imaginería en aquellos talleres, cuyas obras evidencian ya, en definitiva, una independencia significativa respecto al devenir de la producción sevillana, con la que tanto se ha vinculado en la historiografía.

La idea acerca de la movilidad de piezas y artistas no debe sorprender pues, aunque extraordinaria, cuenta con otros casos, algunos de ellos muy cercanos al ámbito geográfico que nos ocupa. Al respecto, cabe citar la mal llamada “escuela gaditano-genovesa” de escultores, que engloba a artistas ligures que se establecieron en Cádiz a partir de la segunda década del siglo XVIII y que conservaron sus características estilísticas a pesar de estar fuera de su lugar originario, y desde aquí mandaban obras a numerosos destinos. Igualmente, en la otra orilla se conocen muchos escultores europeos que movieron allí su residencia desde el mismo siglo XVI hasta la supresión de los virreinos, guardando las maneras de trabajar que aprendieron en sus talleres de formación que, por otra parte, eran muy valoradas por la clientela local.

De similar forma, tampoco otros puntos en contacto con este mundo portuario eran ajenos a esta movilidad geográfica. En el mismo siglo XVII y durante la cronología que nos ocupa, tenemos el caso de José de Arce, un escultor flamenco a quien, como vimos, también le fue atribuido el *Cristo de la Buena Muerte*. Sintetizando su figura, Arce fue un artista de origen flamenco al que se le ha supuesto una más que posible estancia en Roma en un ambiente cercano a Duquesnoy, y que se estableció en Sevilla, donde implantó unos gustos y modas por las que posteriormente transitarían los escultores de la segunda mitad de la centuria, caso de Pedro Roldán. Pensar que en el prestigioso virreinato peruano y en su capital no se podían repetir dinámicas como estas con otras geografías es negar los valores inherentes a su condición cosmopolita, lo que me lleva a invertir la lógica de centro-periferia que tradicionalmente ha imperado en estas lides, y que en numerosas ocasiones considero problemática para entender las relaciones artísticas que se dieron en el mundo atlántico. Como ha preguntado retóricamente Keith Moxey, “¿aceptaría [la historia del arte] que las historias

³⁷ Aaron Hyman, *Rubens in repeat: The logic of the copy in Colonial Latin America*, (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2021).



Fig. 8. Anónimo, *Cristo de la Reconciliación* (detalle), mediados siglo XVII. Lima (Perú), monasterio de las Nazarenas © Fotografía: Museo del Señor de los Milagros.

subalternas no son repeticiones de las dominantes y que el “centro” no es simplemente imitado cuando aparece en los “márgenes”?”³⁸.

Los puntos en contacto, así como las evidentes diferencias entre el conjunto de cristos, implica también sobreentender la existencia de un taller común, más allá de una única autoría. Así parece detectarse en el análisis estilístico, pues sus resoluciones manifiestan un modo de hacer aprendido y desarrollado en común en el seno del obrador, lo que a su vez es adaptado a diferentes modelos que a su vez se difunden por variadas geografías dentro del virreinato. Incluso es posible encontrar otras esculturas que se emparentan de manera cercana con las que aquí se han visto, aunque no sea fácil plantear el mismo origen común. Es lo que sucede con el *Cristo de la Agonía* de la Catedral de Trujillo (Fig. 10), mismo que ya se ha mencionado anteriormente en su comparación con otro crucificado de la misma catedral³⁹. Las venas de los tobillos, los pliegues de la piel tirando hacia los clavos, el escrupuloso tratamiento anatómico, los cabellos formando rizos que se entrecruzan son soluciones que nos remiten a esa forma de trabajar que se comentaba anteriormente. Sobre él, Ricardo Estabridis Cárdenas habla de su “excepcionalidad” - palabra recurrente en las descripciones anteriores-, añá-

³⁸ Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, (Barcelona: Sans Soleil ediciones, 2015), p. 25.

³⁹ Luis Eduardo Wuffarden ya comentaba el parecido que existe entre este Cristo y el *de la Reconciliación* de Lima. Wuffarden, “Tesoro artístico”, 234. Rafael Ramos Sosa también ha apoyado estas similitudes entre ambos. Ramos, “Panorama de la escultura”, pp. 99-100.



Fig. 9. Anónimo, *Cristo de la Reconciliación* (detalle), mediados siglo XVII. Lima (Perú), monasterio de las Nazarenas © Fotografía: Museo del Señor de los Milagros.

diendo que debió haber sido realizado por un maestro de primera línea, influido por las novedades berninescas⁴⁰.

De la misma manera, es obvio reconocer las diferencias que tienen las esculturas de los crucificados entre sí, especialmente evidentes en el tratamiento de los sudarios, que adquieren soluciones tan variadas como ejemplos constituyen. En cualquier caso, llevan, empero, a pensar en la idea de una difusión bien de los modelos o bien de los propios artistas que integraban el taller, y cuya realidad está aún pendiente de plantearse de manera más precisa. Lo que sí parece evidente con los ejemplos traídos a colación es que su centro de producción se ubicó en el mismo virreinato peruano.

Esta cuestión de los parecidos entre sí remite a la de “originales múltiples” o “arte multiplicado” creado en un mismo lugar y entendido aquí frente a un

⁴⁰ Ricardo Estabridis Cárdenas, “Escultura en Trujillo”, en *Esculturas en el Perú*, VV.AA., (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), p. 164. El autor lo considera como obra del siglo XVIII, aunque como ya dijera Wuffarden en la publicación de la nota anterior, me parece que esta cronología puede adelantarse a la que aquí nos ocupa.

manido modelo de análisis eurocéntrico que considere la existencia de una fuente primigenia llegada desde el llamado Viejo Mundo y simplemente copiada en los territorios virreinales⁴¹. Es decir, que existan varias imágenes muy posiblemente procedentes de un mismo taller (incluso de una misma mano) en el territorio peruano frente a una sola en la península ibérica -y además en Cádiz, puerta del comercio indiano en ella-, implica entender que la fuente se ubica allí, y que la capital gaditana actuó, una vez más y como siempre le ha sucedido durante toda su historia, como un centro receptor. En el virreinato americano, no es fácil saber exactamente dónde se puede ubicar este centro, dada la dispersión geográfica de las obras traídas a colación (Lima, Ayacucho, Trujillo), y las que sin duda quedan por aparecer.

En ese territorio profundamente cosmopolita que fue la capital peruana y los otros centros de producción cercanos durante el siglo XVII, existían no solo artistas que alcanzaron en sus obras cotas de calidad verdaderamente altas y vanguardistas respecto a los centros artísticos europeos, sino también clientes que eran capaces de valorarlas - y de pagarlas-. La mayoría de ellos eran obviamente vecinos y habitantes de dichos territorios, pero un número igualmente grande debió de constituirlo la población flotante que se movía en torno al comercio, y es ahí donde entraría en juego Cádiz. Para ser conscientes de la riqueza y excelencia habituales en Lima, así como el impacto que causaba en sus visitantes foráneos, se pueden traer a colación las palabras del sacerdote Bernardo Cobo, nacido en Lopera (Jaén) y que vivió en la Ciudad de los Reyes la mayor parte de su vida, a mediados del siglo XVII. Durante sus últimos años, ya en Roma, puso por escrito sus recuerdos en el virreinato, afirmando que "el rico adorno y aparato magestuoso [sic] de sus Iglesias, solemnidad y devoción con que celebran sus principales fiestas es tan superior, que los que de nuevo vienen de Europa quedan admirados de verlos y confiesan llanamente no ser inferiores estos monasterios á los mas principales y ricos de ellos"⁴². De aceptarse la hipótesis del origen peruano del *Cristo de la Buena Muerte*, habría que considerar, pues, la inversión de la lógica de envíos tradicionalmente asentada en la bibliografía (Europa -> América), asumiendo otras dinámicas de circulación que, bajo mi punto de vista, se acercan más al funcionamiento histórico que se dio entre estos territorios.

⁴¹ Existe numerosa bibliografía al respecto de estos conceptos. Para los originales múltiples, Michele Tomasi, *L'art multiplié. Production de masse, en serie, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*. (Roma: Viella, 2011). Sobre la aplicación de estos principios teóricos a la escultura guatemalteca, véase Pablo F. Amador Marrero, "Ventanas de Cádiz que miran a Ultramar: Arte guatemalteco en el convento del Rebaño de María y su reflexión como obra múltiple", en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, eds. Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández, (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2020), pp. 591-622. Para otras alternativas al modelo de análisis original-copia entre Europa y América, véase Felipe Pereda, "Twin brothers. Originality and copy in the Americas", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 71-72, (2019), pp. 97-112.

⁴² Bernardo Cobo, *Historia de la fundación de Lima*, (Lima: González de la Rosa, 1882), p. 255.



Fig. 10. Anónimo, *Cristo de la Agonía*, mediados siglo XVII. Catedral de Trujillo © Fotografía: Ricardo Estabridis Cárdenas, “La escultura en Trujillo”, en *Esculturas en el Perú*, VV. AA, (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), p. 165.

4. Coda

Cruzando, pues, todos los datos anteriormente expuestos, volvamos de nuevo la atención al *Cristo de la Buena Muerte*. Por precisar algo más su llegada al convento de san Agustín dentro del trienio 1647-1649, puedo aportar que su efigie se incluyó en el templo en la segunda semana de noviembre de 1648, como se puede extraer del libro de recibos de la administración conventual. En él se delata el hecho de que, hasta esa fecha, las misas ante “el Santo Cristo” costaban 6 reales, pero a partir de ella, se diferencian dos celebraciones diferentes: las del “Santo Cristo de la Humildad”, que seguían a dicho precio, junto a las del “Santo Cristo del Sagrario”, que se pagaban a 8 reales, apareciendo esta denominación a partir de entonces en todas las semanas⁴³. Es evidente que este es el Cristo que, según el dato aportado hace ya casi un siglo por Sancho de Sopranis, fue

⁴³ AHN: sección Clero, libro 1798, f. 297.

regalado por fray Alonso Suárez y que costó la famosa cifra de los 300 ducados.

Si seguimos identificando los datos relativos a esta imagen con la actual talla -lo que encaja dentro de la cronología probable-, habría que pensar en una vinculación con la capital limeña de los implicados en la construcción del convento. Un cenobio que, por cierto, fue fundado en 1617 por el provincial fray Pedro Ramírez, quien acababa de desembarcar en dicho año en una flota procedente de Perú donde había sido -nada más y nada menos- que confesor personal del virrey marqués de Montesclaros. En las argumentaciones esgrimidas con el obispo y el rey para que dieran su autorización definitiva a la instauración del convento gaditano, Ramírez y sus compañeros "escribieron a su Magestad de quanta importancia era que la dicha horden de nro Padre S. Augustin tuviese convento en esta ciudad, así para el servicio de N^o Sr, aumento de su sancta fee como para los religiosos que pasan a las Indias", algo frecuente por otra parte en todas las fundaciones conventuales de la ciudad⁴⁴.

Es necesario aún seguir profundizando en estos datos y relaciones. Por el momento, concluyo considerando la sugestiva posibilidad de que el *Cristo de la Buena Muerte* llegase desde Perú, arrojando nueva luz a un caso de estudio que hasta la fecha solo se ha centrado en Europa sin tener en cuenta la realidad americana, tan fundamental para cualquier estudio gaditano durante la Edad Moderna. Así parece refrendarlo la evidencia de una forma de trabajo y características técnicas que se repiten en numerosos simulacros presentes en aquel territorio y que, por el contrario, no cuentan con ningún otro caso conocido hasta la fecha en la zona peninsular. En definitiva, esta imagen permitiría entender de manera más precisa las dinámicas de circulación atlántica que se dieron en esta cronología (y que cuenta con otros notables ejemplos), significando la escultura peruana como un producto de lujo que se exportaba, y a elevado precio, hasta Cádiz. En la otra cara de la moneda, es sumamente emocionante y muy en consonancia con el devenir artístico de esta ciudad considerar que provenga desde aquel virreinato una obra tan encumbrada como la que aquí nos ha ocupado. Además, definiría a la bahía gaditana como lo que fue: un centro receptor atlántico de primer nivel, y antesala que anticipaba en sus templos la riqueza y esplendor que los viajeros habrían de encontrarse en la orilla opuesta del océano.

⁴⁴ AHN: sección Clero, libro 1798, f. 1.

Bibliografía:

Alonso de la Sierra 2008: Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "La irrupción del pleno barroco en la escultura sevillana. Reflexiones sobre el crucificado de la Salud de Cádiz", *Encrucijada. Boletín del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 0, (2008), pp. 68-75.

Alonso de la Sierra 2018: Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Cádiz: un espacio de confluencias para la escultura del Pleno Barroco", en *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, dirs. Lázaro Gila Medina y Francisco Javier Herrera García, (Granada: Universidad de Granada, 2018), pp. 125-126.

Alonso de la Sierra y Alonso de la Sierra 2021: Lorenzo Alonso de la Sierra y Juan Alonso de la Sierra, "Cádiz", en *Iglesias de la diócesis de Cádiz y Ceuta. Guía artística*, coords. Lorenzo Alonso de la Sierra y Juan Alonso de la Sierra, (Cádiz: Obispado de Cádiz y Ceuta, 2021), pp. 27-268.

Amador Marrero 2020: Pablo F. Amador Marrero, "Ventanas de Cádiz que miran a Ultramar: Arte guatemalteco en el convento del Rebaño de María y su reflexión como obra múltiple", en *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*, eds. Fernando Quiles, Pablo F. Amador y Martha Fernández, (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2020), pp. 591-622.

Amador y Mues 2025: Pablo F. Amador Marrero y Paula Mues Orts (coords.), *América en el centro. Circulación artística en el mundo atlántico*, (Madrid: Sílex, 2025).

Bernales Ballesteros 1991: Jorge Bernales Ballesteros, "Escultura en Lima siglos XVI-XIX", en *Escultura en el Perú*, (Perú: Banco de Crédito Peruano, 1991), pp. 1-134

Castellano Pavón 2011: Miguel Ángel Castellano Pavón, *Caminos de Cádiz por la historia y el arte*, (Cádiz: Quorum, 2011).

Castellano y Ramírez s.d.: Miguel Ángel Castellano Pavón y Francisco Manuel Ramírez León, "Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (I)", (En web: <http://www.lahornacina.com/articuloscadiz12.htm>; consultada: 5 de septiembre de 2025).

Castellano y Ramírez s.d.: Miguel Ángel Castellano Pavón y Francisco Manuel Ramírez León, "Alessandro Algardi y el Crucificado de la Buena Muerte de Cádiz (II)", (En web: <https://www.lahornacina.com/articuloscadiz13.htm>; consultada: el 5 de septiembre de 2025).

Cobo 1882: Bernardo Cobo, *Historia de la fundación de Lima*, (Lima: González de la Rosa, 1882).

De Castro 1859: Adolfo de Castro, *Manual del viajero en Cádiz*, (Cádiz: Imprenta de la Revista Médica, 1859).

De la Banda y Vargas 1988: Antonio de la Banda y Vargas, *Enciclopedia gráfica gaditana IV. El arte y los museos de la provincia de Cádiz*, (Cádiz: Caja de Ahorros de Cádiz, 1988).

Estabridis Cárdenas 1991: Ricardo Estabridis Cárdenas, "La escultura en Trujillo", en *Esculturas en el Perú*, VV.AA., (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991), pp. 135-190.

Gómez Piñol 2007: Emilio Gómez Piñol, "Las atribuciones en el estudio de la escultura: nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana de los siglos XVI y XVII", en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, coord. Clara Belvís Zambrano, (Sevilla: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2007), pp. 16-43

González Isidoro 1986: José González Isidoro, "El Cristo de la Buena Muerte", *Diario de Cádiz*, 8 de marzo de 1986, p. 2.

Guía 1930: *Guía de Cádiz para uso del turista*, (Cádiz: Imprenta de Salvador Repeto, 1930).

Hernández Díaz 1967: José Hernández Díaz, "Estudios de iconografía sagrada", *Anales de la Universidad Hispalense*, 1, (1967), pp. 23-36.

Hyman 2021: Aaron Hyman, *Rubens in repeat. The logic of copy in Colonial Latin America*, (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2021).

Maura Alarcón 2017: Carlos Maura Alarcón, *Una aproximación al uso de las fuentes visuales en la escultura barroca sevillana*, trabajo fin de grado inédito, Universidad de Sevilla, (Sevilla: 2017). Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/75249>.

Moreno Arana 2025: José Manuel Moreno Arana, "Del marfil a la madera: reflexiones sobre el Cristo de la Buena Muerte de Cádiz", en *Escultura moderna y contemporánea en España: focos de creación artística, técnicas y artistas*, dirs. Jesús Porres Benavides, Jorge González Segura e Irene Madroñal López, (Madrid: Dykinson, 2025), pp. 91-100.

Mujica Pinilla 2014: Ramón Mujica Pinilla, "Los Cristos de Lima", en *Nuestra Memoria puesta en valor. Patrimonio cultural de Perú*, (Perú: Banco de Crédito de Perú, 2014), pp. 158-170.

Navarrete Prieto 2025: Benito Navarrete Prieto, "¿Cuál considera que es el presente y el futuro del formalismo y el atribucionismo?", *Archivo Español de Arte*, 98, 389, (2025).

Otero Túñez 1980: Ramón Otero Túñez, "Escultura", en *Historia del arte hispánico IV. El barroco y el rococó*, dirs. Ramón Otero Túñez, Enrique Valdivieso González y Jesús Urrea Fernández, (Madrid: Alhambra, 1980), pp. 79-270.

Pemán 1930: César Pemán, *El arte en Cádiz*, (Madrid: Patronato Nacional de Turismo, 1930).

Pemán 1943: César Pemán, "El Cristo de la Buena Muerte de Cádiz", *Archivo español de arte*, 57, 16, (1943), pp. 140-153.

Pereda Espeso 2019: Felipe Pereda Espeso, "Twin brothers. Originality and copy in the Americas", *Res. Anthropology and Aesthetics*, 71-72, (2019), pp. 97-112.

Porres Benavides 2021: Jesús Porres Benavides, "Escultores españoles del siglo XVII en el virreinato del Perú", *Quiroga*, 20, (2021), 136-149.

Ramos Sosa 1997-1998: Rafael Ramos Sosa, "El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú (1644-1670)", *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 2, (1997-1998), pp. 11-16.

Ramos Sosa 1998: Rafael Ramos Sosa, "El Crucificado de la Compañía en Ayacucho (Perú): una propuesta de atribución a Bernardo Pérez de Robles", *Laboratorio de arte*, 11, (1998), pp. 511-519.

Ramos Sosa 1999: Rafael Ramos Sosa, "Un especialista en crucificados: el escultor Bernardo Pérez de Robles en Arequipa", *Laboratorio de arte*, 12, (1999), pp. 153-162.

Ramos Sosa 2024: Rafael Ramos Sosa, "Panorama de la escultura virreinal en Perú", en *El arte de la escultura en América del Sur. Siglos XVI-XIX*, ed. Adrián Contreras-Guerrero, (Madrid: Sílex, 2024), pp. 67-104.

Ramos Sosa 2025: Rafael Ramos Sosa, "Don Diego Agnes de Calvi, escultor corso en Lima (1651-1673)", *Hipogrifo*, 13, 2, (2025), pp. 371-385.

Romero Coloma 1994: María Aurelia Romero Coloma, "El Cristo de la Buena Muerte de la iglesia de San Agustín de Cádiz: su problemática artística", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LVIII, (1994), pp. 139-144.

Romero de Torres 1934: Enrique Romero de Torres, *Catálogo Monumental de España. Cádiz. Texto*, (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934).

Sánchez Peña 1988: José Miguel Sánchez Peña, "Imaginería procesional en la Semana Santa de Cádiz", en *Semana Santa. Diócesis de Cádiz y Jerez*, coord. Carlos J. Romero Mensaque, (Alcalá de Guadaira: Gemisa, 1988), pp. 101-146.

Sancho de Sopranis 1942: Hipólito Sancho de Sopranis (firmado bajo su pseudónimo Cibo D'Oria), "El Cristo muerto de San Agustín de Cádiz, obra cumbre de la imaginería barroca española", *Diario de Cádiz*, 2 de abril de 1942, p. 2.

Sancho de Sopranis 1942: Hipólito Sancho de Sopranis (firmado bajo su pseudónimo Cibo D'Oria), "Acerca del Cristo Muerto, de San Agustín, de Cádiz (conclusión)", *Diario de Cádiz*, 13 de mayo de 1942, p. 3.

Semana Santa 1931: *La Semana Santa en Cádiz*, (Cádiz: La Gaditana, 1931).

Tomasi 2011: Michele Tomasi, *L'art multiplié. Production de masse, en serie, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, (Roma: Viella, 2011).

Wuffarden 2016: Luis Eduardo Wuffarden, "El tesoro artístico de las Nazarenas. Pintura y escultura", en *El Señor de los Milagros. Historia, devoción, identidad*, (Perú: Banco de Crédito de Perú, 2016), pp. 229-244.

Recibido: 26/09/2025

Aceptado: 17/11/2025

Una reinterpretación de la serie de tapices flamencos del ciclo troyano del Palacio de Viana de Córdoba

A Reinterpretation of the Trojan Cycle Flemish Tapestry Series from the Palace of Viana in Córdoba

Alfonso Prieto Cuesta¹

M^a Eugenia Prieto Rincón²

Investigadores independientes


Resumen: Tras señalar la importancia del *Roman de Troie* y de la serie de la *Guerra de Troya* tejida en Tournai a finales del siglo XV por Pascal Grenier en el tratamiento iconográfico de la serie del ciclo troyano del Palacio de Viana de Córdoba, se analizan los tres tapices que la componen que fueron tejidos en Bruselas en el siglo XVI. La revisión efectuada ha permitido modificar algunas de las interpretaciones iconográficas aceptadas hasta ahora, destacando su papel alegórico y moralizante, además del narrativo.

Palabras clave: Tapices; Viana; Renacimiento; Mitología; Guerra de Troya; Fuentes literarias y artísticas; Roman de Troie; Reinterpretación iconográfica.

Abstract: After highlighting the importance of the Roman de Troie and late 15th-century tapestry series on the Trojan War woven in Tournai by Pascal Grenier in shaping the iconographic treatment of the Trojan cycle series from the Palace of Viana in Córdoba, the three tapestries comprising this series -woven in Brussels in the 16th century- are examined in detail. The revised analysis has led to a reconsideration of some of the previously accepted iconographic interpretations, bringing to light not only their narrative dimension but also their allegorical and moralizing role

Keywords: Tapestries; Viana; Renaissance; Mythology; Trojan War; Literary and artistic sources; Roman de Troie; Iconographic reinterpretation.

¹  <http://orcid.org/0009-0006-2593-6405>

²  <http://orcid.org/0009-0006-3773-2442>

1. Introducción



demás de sus célebres patios y jardines, el Palacio de Viana de Córdoba conserva una importante colección artística; entre porcelanas, mobiliario, pintura, piezas arqueológicas, esculturas y guadamecés, descuellan sus tapices que pese a su riqueza material, calidad técnica y originalidad iconográfica han tenido una escasa atención por parte de la crítica artística. En esta contribución nos ocuparemos de los paños que componen la serie *Historia de la Guerra de Troya*.

En 1982, Francisco Lara estudió la colección de tapices de Viana incluyendo los tres que conforman la serie troyana³. Más recientemente, Victoria Ramírez hace una breve mención a esta misma serie en sendas publicaciones en 2015⁴ y 2023⁵, mientras que en 2019 se centra en los tapices de la serie de *Las Indias*⁶, perteneciente también al Palacio de Viana; al igual que habían hecho en 2016 Gerlinde Klatte, Helga Prüssmann-Zemper y Katharina Schmidt-Loske⁷.

La serie de la *Historia de la Guerra de Troya* está compuesta por tres grandes paños que cuelgan en las paredes del salón del artesonado: *El Juicio de Paris*, que muestra el episodio en el que este personaje tuvo que decidir cuál de las diosas del Olimpo era la más bella: Afrodita, Hera o Atenea (Fig. 1); *Paris justifica su conducta ante Príamo*, en el que estaría dando explicaciones a su padre, el rey troyano, Príamo, del resultado de su embajada a Grecia, o al menos así es como figura inventariado, pero que como vamos a explicar, no es ese el episodio representado (Fig. 2); y la *Presentación de Helena a Príamo* tras su rapto o fuga de Esparta con Paris (Fig. 3). En definitiva, lo que nos narran estos tres tapices, son los prolegómenos de la guerra.

Para su correcta interpretación iconográfica es necesario recurrir a la tradición mítica según la cual Troya fue fundada por Ilio, al que le sucedió su

³ Francisco Lara Arrebola, *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Caja Provincial de Ahorros, 1982), pp. 38-59.

⁴ Victoria Ramírez Ruiz, *Las Tapicerías en las Colecciones de la Nobleza Española del siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2015), p. 95.

⁵ Victoria Ramírez Ruiz, "Colecciones de tapicerías de los virreyes napolitanos durante su estancia italiana: un viaje de ida y vuelta". *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, nº 9, 2023, pp. 58-59 (doi: <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.142>).

⁶ Victoria Ramírez Ruiz, "Los tapices de las Indias en las colecciones de la nobleza". *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura*, (Badajoz: 2019), pp. 384-391.

⁷ Gerlinde Klatte, Helga Prüssmann-Zemper y Katharina Schmidt-Loske, *Exotismus und Globalisierung: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes*, (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2016), pp. 11-12, 78-90, 96-109, 127-150, 167-269, 223-224, 247-249, 348-376.



Fig. 1. Anónimo, *Juicio de Paris*, tercer tercio s. XVI. Palacio de Viana, Fundación Kutxabank, Córdoba. © Palacio de Viana. Fundación Kutxabank, Córdoba.

hijo Laomedonte⁸, a quien los dioses Apolo y Poseidón tuvieron que servir durante un año por mandato de Zeus. Laomedonte se negó a pagarles la recompensa prometida, por lo que Poseidón envió un monstruo marino que causaría la destrucción de la ciudad y la muerte de sus habitantes⁹.

El rey consultó entonces el oráculo de Apolo que le indicó que para apaciguar al monstruo debían exponer a su merced a su hija, Hesíone, por lo que la encadenaron a una roca a orillas del mar. Heracles se apiadó de ella prometiendo destruir al monstruo a cambio de que pasase a ser su esposa y se le diesen unos caballos que le había regalado Zeus¹⁰.

Laomedonte incumple nuevamente su palabra, por lo que Heracles destruye la ciudad, lo mata a él y a casi toda su familia excepto a su hijo, Príamo, quien se salva gracias a las súplicas de su hermana Hesíone, que es llevada cautiva por Telamón¹¹, y se convierte en rey de Troya al ser el único de los hijos de Laomedonte que sobrevive. Este acontecimiento del rapto de Hesíone por parte de los griegos y los intentos de rescate que se sucederán

⁸ Carlos Moreu, *La Guerra de Troya. Más allá de la leyenda*, (Madrid: Anaya, 2005), p. 21.

⁹ Robert Graves, *La Guerra de Troya*, (Barcelona: Aleph, 2005) pp. 16-17.

¹⁰ Graves, *Guerra de Troya*, pp. 16-17.

¹¹ Alicia Esteban Santos, *Iconografía de la mitología griega, El ciclo troyano I: los antecedentes de la guerra de Troya*, (Madrid: Dyhana Arte, 2010), pp. 16-17.

por parte de los troyanos son de fundamental importancia para la interpretación de los tapices de Viana y, en concreto, del segundo paño que hemos mencionado.

La segunda guerra de Troya tiene su origen en el Juicio de Paris, en el que Afrodita le prometió el amor de Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta, a cambio de ser elegida como la más bella de las diosas.

Según los textos clásicos, Príamo, pasado un tiempo, envió a Paris al frente de una embajada a la corte de Menelao en Esparta, quien tras acogerlo en su palacio tuvo que marcharse a Creta. Ello brindó a Afrodita la oportunidad de cumplir su promesa haciendo que Helena se enamorase de él y se marcharan juntos, lo que para algunas versiones fue un rapto por la fuerza como lo representa Luca Giordano (*Rapto de Helena*, Museo de Bellas Artes de Caen, Inv. 63.6.1), pero para la mayoría de los autores antiguos, incluido el propio Homero, fue una fuga voluntaria, tal como nos la muestra Guido Reni (*Rapto de Helena*, Museo del Louvre, París, Inv. 539 MR 288).

Los demás príncipes y reyes griegos acudieron en ayuda de Menelao en base a un juramento previo, poniéndose al mando de su hermano Agamenón, rey de Micenas, formándose una flota que zarpó con destino a Troya, comenzando así el sitio de la ciudad que tardó diez años en ser tomada.

2. Fuentes literarias

Resulta de especial relevancia conocer las fuentes literarias de las que han bebido los artistas plásticos que desde la Antigüedad han representado escenas de la guerra de Troya, comenzando desde Homero y sus dos grandes obras, la *Ilíada* y la *Odisea*, las cuales forman parte del llamado *ciclo troyano* o *ciclo épico*, - ocho poemas épicos escritos en los siglos VIII-VII a.C., pero de los que, salvo los dos poemas homéricos, sólo se han conservado pequeños fragmentos-; y unos resúmenes elaborados por Proclo en su *Crestomanía*, probablemente en el siglo V d.C. De ellos nos va a interesar particularmente *Las Ciprias*, atribuida a Estasino de Chipre, ya que narra los acontecimientos anteriores a los relatados en la *Ilíada*, incluido el de la manzana de la discordia que dará lugar al juicio de Paris que desembocará en el rapto de Helena y la guerra de Troya, periodo en el que se desarrolla la narración de estos tapices¹².

Dictis Cretense y Dares Frigio, autores respectivamente del *Diario de la Guerra de Troya* y la *Historia de la Destrucción de Troya*, se presentan como combatientes en el bando griego el primero y en el troyano el segundo, lo que no es cierto, puesto que se trata de traducciones al latín de los siglos IV y VI d.C. de originales griegos perdidos, probablemente del siglo II d.C.¹³. A

¹² VV.AA., *Fragmentos de épica griega arcaica*, (Madrid: Gredos, 1999), pp. 128-138.

¹³ María Felisa del Barrio y Vicente Cristóbal, *La Ilíada Latina. Diario de la Guerra de Troya, de Dictis Cretense. Historia de la Guerra de Troya de Dares Frigio*, (Madrid: Gredos, 2001), pp. 117-136.



Fig. 2. Anónimo, *Paris desvelando su sueño ante Priamo y su Consejo*, tercer tercio s. XVI. Palacio de Viana, Fundación Kutxabank, Córdoba. © Palacio de Viana. Fundación Kutxabank, Córdoba.

pesar de su escaso valor histórico y literario, estas obras gozaron de gran prestigio en la Edad Media por creer a sus autores testigos directos de la guerra, ejerciendo una notable influencia en los romances medievales, por lo que son señaladas por Benoît de Sainte-Maure como fuente y garantía de su propio relato: el *Roman de Troie*¹⁴.

En la Edad Media el ciclo troyano tuvo un gran desarrollo con las primeras obras que narran la guerra en lengua romance, destacando, por su gran difusión, el mencionado *Roman de Troie*, escrito en verso entre 1160-1170. Hacia 1287, Guido delle Colonne escribiría la *Historia de la destrucción de Troya*, una versión latina en prosa a partir del anterior¹⁵. Inspiradas en estas dos obras se escribieron otras que divulgaron ampliamente la leyenda troyana¹⁶.

Las obras medievales, por lo general, no seguían de forma rigurosa las fuentes originales, pero tienen un gran interés desde el punto de vista artístico, ya que fueron, sobre todo el *Roman de Troie*, las fuentes para el

¹⁴ Pedro Bádenas de la Peña, "La historia troyana medieval", en: *El Códice de la Guerra de Troya. Libro de Estudios*, dir. Gregorio Solera, (Madrid: A y N Ediciones, 2004), p. 26.

¹⁵ Bádenas, *Historia troyana*, pp. 37-46.

¹⁶ Barrio et al., *Iliada Latina*, p. 148.

tratamiento iconográfico de las primeras series de tapices que trataron la guerra de Troya en el siglo XV y que se prodigarían durante el Renacimiento y el Barroco, siendo, en concreto la obra de Sainte-Maure, la fuente literaria en la que se basó el autor de los paños de Viana¹⁷.

3. El ciclo troyano en los tapices del Palacio de Viana: antecedentes iconográficos

Dentro del mundo heroico y “antiguo” que propiciaba la moda del Renacimiento italiano, las historias de la Antigüedad fueron un motivo iconográfico muy frecuente, siendo el ciclo troyano uno de los temas preferidos para la función narrativa de los tapices.

Diversas colecciones contaron con series de este tema, no sólo en España, sino también fuera de nuestras fronteras. Está documentado que tanto Carlos I como su hermana María de Hungría poseyeron una serie sobre la *Historia de la Guerra de Troya* y sobre la *Historia de Paris* respectivamente, así como el archiduque Ernesto, hijo de los emperadores Maximiliano II y María de Austria, y gobernador de Flandes, que también tuvo una serie de paños de la *Historia de Troya*¹⁸.

Asimismo, nobles como el condestable de Castilla, el marqués de Leganés o el conde de Olivares, tuvieron en el siglo XVI tapicerías sobre la *Historia de Troya*¹⁹, que estuvo también presente en las colecciones de los virreyes napolitanos como los marqueses de Villafranca o el VII conde de Lemos²⁰.

En cuanto a los paños de propiedad eclesiástica, destacamos los que forman parte de la colección de la Seo de Zaragoza que incluye dos series flamencas del primer cuarto del siglo XVI: la *Guerra de Troya* y la *Historia de Troya*. De la primera forma parte el paño *Anténor y el Juicio de Paris*, y de la segunda los *Desposorios de Helena y Paris*²¹; así como una serie tejida en Audenarde, de la que se conservan cuatro paños en la catedral de Burgos, siendo dos de ellos *El rapto de Helena y Anténor y el Juicio de Paris*²², todas ellas, por tanto, vinculadas temáticamente a la de Viana.

Victoria Ramírez señala como características de los paños flamencos de la Historia de Troya confeccionados durante el último cuarto del siglo XVI el paisaje abundante con una línea de horizonte alta, figuras de gran tamaño y volumen con marcado perfil, y una expresividad dramática dotada de los cánones estéticos de la corriente romanista, mientras los del Palacio de Viana cordobés formarían un segundo modelo, también con una línea de horizonte alta y abundante paisaje en el que se distribuyen los personajes en diferentes

¹⁷ Lara, *Artes Textiles*, pp. 38-54.

¹⁸ Fernando Checa Cremades, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el siglo de oro*, (Bruselas: Fons Mercator, 2010), pp. 111, 194 y 252-253.

¹⁹ Ramírez, *Tapicerías en las colecciones*, p. 97.

²⁰ Ramírez, *Colecciones de tapicerías*, pp. 48-49 y 57-59.

²¹ Mariana J. Romero Serrano: *Musealización de tapices históricos en instituciones eclesiásticas*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2015), p. 546.

²² Ramírez, *Las tapicerías*, pp. 94-95.



Fig. 3. Anónimo, *Presentación de Helena a Priamo*, tercer tercio s. XVI. Palacio de Viana, Fundación Kutxabank, Córdoba. © Palacio de Viana. Fundación Kutxabank, Córdoba.

planos de profundidad, y con grandes cartuchos en las borduras en los que se representan diferentes escenas²³.

Se considera el antecedente iconográfico de los tapices del Palacio de Viana de Córdoba²⁴, a pesar de las evidentes diferencias estilísticas entre unos tapices góticos tejidos en época bajomedieval caracterizados por el *horror vacui* como son los que vamos a comentar, y unos tapices renacentistas como son los que componen la serie cordobesa, la serie de la *Guerra de Troya* fabricada en Tournai a finales del siglo XV, a partir de cartones diseñados por el Maestro de Coëtivy y basada en el *Roman de Troie*. Se componía inicialmente de once tapices y fue encargada a Pasquier Grenier por las autoridades de Brujas como un regalo para Carlos "el temerario", duque de Borgoña, con ocasión de su boda con Margarita de York en 1474²⁵. Posteriormente se tejieron nuevos ejemplares de esta misma serie con destino a diversas cortes europeas, siendo la catedral de Zamora la que conserva un mayor número de ellos, cuatro en concreto. Todos incorporan cartelas escritas en letra gótica fracturada en francés y en latín que describen las escenas, a la vez que aparecen con frecuencia los personajes protagonis-

²³ Ramírez, *Colecciones de tapicerías*, pp. 58-59.

²⁴ Lara, *Artes Textiles*, pp. 48-54.

²⁵ Gonzalo Redín Michaus, *Nobleza y coleentre la Edad Moderna y contemporánea: Las Casas de Alba y Denia Lerma*, (Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2018), p. 43.

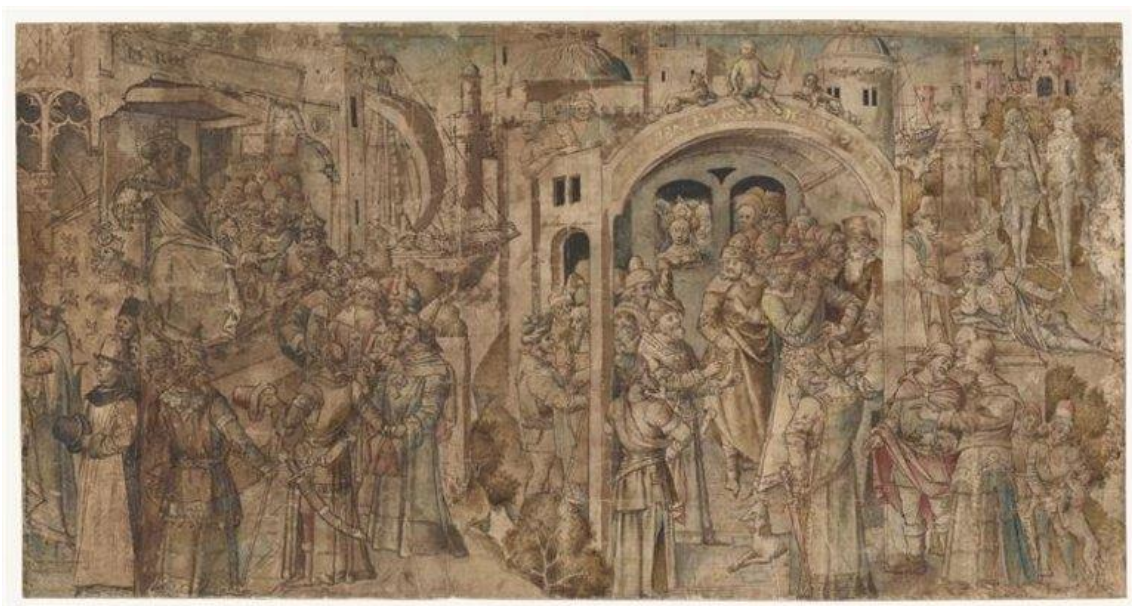


Fig. 4. Maestro de Coëtivy, *La misión de Anténor en Grecia; Juicio de Paris*, s. XV, dibujo. Museo del Louvre, París
 © Museo del Louvre, París <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020115212>

tas identificados con sus nombres, algo que va a tener mucha importancia a la hora de interpretar las escenas que narran los tapices de Viana.

Los dos primeros paños de esta serie se centran en los motivos de la guerra. La primera escena se conoce por un dibujo preparatorio que se conserva en el Museo del Louvre (Maestro de Coëtivy, *La misión de Anténor en Grecia; Juicio de Paris*, Inv. RF 2149 Anverso; papel, 30 x 57,8 cm.) (Fig. 4), que representa en la escena de la izquierda a Príamo sentado en un trono con baldaquino y rodeado de sus cortesanos. Una iconografía muy similar a la del segundo tapiz de Viana. En la escena de la derecha se desarrolla el juicio de Paris que aparece recostado sobre una pradera y vestido con armadura, mientras Hermes le muestra la manzana de oro que sostiene en su mano derecha y con la izquierda señala a las tres diosas. La escena del centro muestra la embajada del troyano Anténor a Grecia para reclamar la devolución de Hesíone, la hermana de Príamo, que había sido raptada por los griegos²⁶.

La segunda escena tiene un ejemplo en la serie de la catedral de Zamora (seda y lana, 930 x 450 cm.; fig. 5), y es de un enorme interés para la interpretación iconográfica de los de Córdoba. Al igual que el anterior, consta de tres escenas: en la de la izquierda vemos al rey, sentado una vez más en un trono con baldaquino, reunido en asamblea con sus hijos y escuchando las explicaciones de Anténor tras el mal resultado de su embajada a Grecia y donde interviene Paris desvelando un sueño que ha tenido. En la escena central se representa la partida de los barcos y su llegada a la isla de Citerea,

²⁶ Herbert González Zyma, "La iconografía de las guerras de Troya de los tapices flamencos de la catedral de Zamora y los ideales nobiliarios del siglo XV", en: *La Guerra en el Arte*, dirs. Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis Pi Corrales, (Madrid: Universidad Complutense, 2017), p. 246.

lugar donde Paris rapta a Helena en el templo de Afrodita. Paris y Helena suben a la embarcación cogidos del brazo, simbolizando el consentimiento de Helena en el rapto. Al fondo, aparece Menelao con sus soldados tratando de detener a los troyanos. Se trata pues de la versión medieval del rapto que no coincide con la clásica. Finalmente, la escena de la derecha representa la llegada de la expedición a Troya donde es recibida por Príamo, su esposa Hécuba y su séquito, incluidas sus hijas que aparecen en segundo plano, en una actitud muy similar a la del tercer tapiz de Viana. Príamo recibe a Helena con muestras de gran afecto abrazándola, junto a la cual aparece Paris, quien se arrodilla ante él.

4. Los tapices del Palacio de Viana

Los tres tapices que componen el ciclo son presentados por Lara en un orden distinto al que los hemos enumerado en la introducción: *Juicio de Paris* (seda y lana, 315 x 269 cm), *Presentación de Helena a Príamo* (seda y lana, 262 x 383 cm) y *Paris justifica su conducta ante Príamo*²⁷ (seda y lana, 264 x 332 cm). Aunque no especifica qué criterio sigue, pensamos que se trata del orden cronológico en el que se desarrollaron los acontecimientos mitológicos que narran según su interpretación. Sin embargo, dado que, el último no representa a Paris justificando su conducta ante Príamo sino a dicho personaje desvelando su sueño ante el rey troyano y su consejo, el orden en que los exponemos atendiendo a la cronología de los acontecimientos narrados y la denominación es la siguiente: *Juicio de Paris* (tapiz 1), *Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo* (tapiz 2) y *Presentación de Helena a Príamo* (tapiz 3).

Los tres paños fueron confeccionados en Bruselas en el tercer tercio del siglo XVI, con seda (35%) y lana (65%) como materiales²⁸, y comparten características como el colorido, el desarrollo de las escenas al aire libre, o la habitual estructura renacentista con una escena principal que se desarrolla en el centro del tapiz y otras de índole secundaria en un segundo término, proporcionando una gran unidad a la serie. Todo ello enmarcado por las borduras con decoración y escenas muy similares, como es habitual en la tradición manufacturera flamenca al tratarse de una serie.

La inversión de algunas letras como la S o la N, como vamos a ver que ocurre con la N del monograma, es propia del telar de bajo lizo que, además, se utilizaba mucho más que el de alto lizo en la época en que fueron tejidos²⁹.

Los tres tapices presentan la misma marca Bruselas-Brabante (Fig. 6), pero la marca de taller que representa la *Presentación de Helena a Príamo* (Fig. 7), tiene cierta diferencia de dibujo con las otras dos (Figs. 8 y 9), al tener una C separada del resto del monograma y faltarle el punto de la i. Debemos

²⁷ Lara, *Artes Textiles*, pp. 40-59.

²⁸ Lara, *Artes Textiles*, pp. 40-59.

²⁹ Susana Cortés Hernández, *Dos series de tapices flamencos en el Museo de Santa Cruz de Toledo*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982), p. 41.



Fig. 5. Pasquier Grenier, *El rapto de Helena*, último tercio s. XV. Catedral de Zamora. © Catedral de Zamora.

aclarar que, salvo la marca de taller del primer tapiz, no ha sido posible estudiar el resto al estar los orillos cubiertos por los marcos, por el riesgo que conlleva su retirada para la conservación de los paños. Nos basamos, por tanto, en lo publicado por Lara³⁰, de cuya obra se han tomado los dibujos que muestran las figuras 6, 7, 8 y 9. Lara afirma que, si bien hay autores como Gobel o Rábano que han identificado el monograma con el tejedor William Segers, pues describen el monograma como una W, una I y una S, en cambio, Delmarcel opina que dicha atribución no es correcta, pues el monograma debe leerse como I, N invertida, S y C, tratándose de un maestro desconocido llamado Ioannes (I, N, S) cuyo apellido comenzaría por C, por lo que los tres tapices estarían tejidos en el mismo taller, algo de lo que estamos convencidos dada su análoga factura. En el caso de haber salido del taller de William Segers sería cuestionable esa factura en el tercer tapiz, en nuestra opinión, dada la diferencia en la marca que no podría ser interpretada como W, I, S. Estas diferencias de dibujo en la marca de tapices procedentes de un mismo taller no eran algo extraño en el siglo XVI, como se puede apreciar en la serie de *La Salve* de la catedral de Palencia³¹.

Se desconoce la procedencia y la manera en que llegaron al Palacio de Viana de Córdoba estos tapices puesto que no se han hallado datos al respecto en su archivo histórico. Sí sabemos que el Palacio de Viana de Madrid fue alquilado por el tercer marqués al Estado español desde el 1 de enero de 1941, junto con los muebles y objetos de arte que contenía, y finalmente vendido el 25 de abril de 1955. Al producirse la venta, los bienes muebles, entre los que hay constancia de que se encontraban los tapices gobelinicos de *Las Indias*, fueron trasladados al Palacio de Viana cordobés³², donde se

³⁰ Lara, *Artes Textiles*, pp. 40-59.

³¹ Eloísa García Calvo, "Los tapices de Fonseca en la Catedral de Palencia II. Tapices de la Salve" *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 14, 1947, pp. 189-203.

³² Ramírez, *Tapices de las Indias*, pp. 390-391.

exponen actualmente, por lo que no es descabellado pensar que la serie de la *Guerra de Troya* hubiera seguido el mismo recorrido.

4.1 Juicio de Paris (Fig. 1)

La escena principal se desarrolla en el monte Ida que estaba en las cercanías de Troya. Representa a Paris recibiendo la visita de Hermes, mensajero de los dioses, quien conduce a su presencia a Afrodita, Hera y Atenea, las tres diosas que disputan sobre cuál es la más bella, quienes intentan conquistar su voto ofreciéndole distintas recompensas.

El primer personaje por la izquierda es Paris, que sostiene una lira y tiene a sus pies a un perro puesto que era pastor. Era hijo de Príamo y de su esposa Hécuba, quien, según la versión clásica, soñó durante su embarazo que daba a luz una antorcha encendida, lo que fue interpretado por un oráculo como que ese hijo sería la causa de la destrucción de Troya y no debía vivir. Por ello Príamo se lo entregó al nacer al jefe de sus pastores, Agelao, para que lo matara, pero éste no fue capaz de hacerlo y lo crio en secreto hasta que se lo confesó a Príamo, quien lo acogió en su palacio³³, motivo por el que es representado habitualmente como pastor. Sin embargo, en el *Roman de Troie*, Paris aparece como uno más de los hijos de Príamo y Hécuba, sin ninguna referencia a la profecía de ésta cuando estaba encinta.

La siguiente figura es la de Hermes, el Mercurio romano, mensajero de los dioses, al que reconocemos por sus atributos como son el casco alado, las sandalias también aladas y el caduceo que lleva en su mano derecha. A su lado aparecen las tres diosas. La primera es Afrodita, la Venus romana, diosa del amor, a la que identificamos por estar acompañada de Eros, el Cupido romano, al cual se le representa como un niño alado desnudo portando un carcaj con las flechas³⁴. La siguiente es Hera, la Juno romana, cuyos atributos son el pavo real y la diadema. Esposa de Zeus, el Júpiter romano, quien le fue infiel en numerosas ocasiones, consecuencia de una de ellas sería el nacimiento de Helena de Troya. Se la solía representar con una corona o una diadema sobre su cabeza y un cetro en la mano, siendo también característico que estuviera acompañada de un cuclillo, ya que Zeus, que acostumbraba a metamorfosearse para lograr sus conquistas, tomó esa apariencia para seducirla y se unió a ella cuando lo puso en su regazo para protegerlo de la lluvia, siendo posteriormente sustituido el cuco en el arte renacentista por el pavo real que la acompaña aquí. Por último, Atenea, la Minerva romana, hija de Zeus, diosa guerrera, por lo que es representada con casco y armadura, ya que nació completamente armada y adulta de la cabeza de su padre, y también diosa de la sabiduría y la razón.

La disputa comenzó en las bodas de Tetis y Peleo. Según narran las *Fábulas*

³³ Moreu, *Guerra de Troya*, pp. 21-22.

³⁴ También, sobre todo en la escultura clásica, Afrodita es representada con la manzana de la discordia en la mano como atributo.

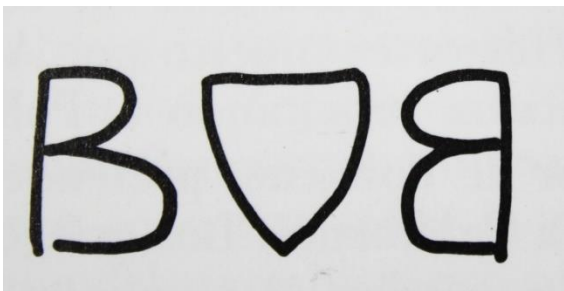


Fig. 6. Marca Bruselas Brabante, Tapiz 1 de la serie de la *Guerra de Troya*. Palacio de Viana, Córdoba. Fuente: Francisco Lara, *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros, 1982).

de Higinio, a esta boda fueron invitadas todas las divinidades excepto Eris, la Discordia, la Éride romana, quien, como venganza, lanzó una manzana de oro con una inscripción que decía: "para la más hermosa". A este título se postularon Hera, Atenea y Afrodita. Ante la situación creada, Zeus, que no quería implicarse ya que eran respectivamente su esposa, su hija y su nuera, decidió que Paris actuase como juez, encargando a Hermes que las llevara a su encuentro. Una vez allí, las diosas utilizaron sus artimañas para intentar ser las elegidas: Hera le ofreció el poder, Atenea la sabiduría y Afrodita el amor de Helena, considerada la mujer más hermosa de Grecia, que fue la elección de Paris, lo que acabaría desencadenando la guerra de Troya.

En la parte central del tapiz se desarrollan además tres escenas secundarias relacionadas con la principal: en la izquierda y en el centro vemos motivos pastoriles, puesto que la acción se desarrolla en el monte Ida que estaba habitado por pastores como el propio Paris; mientras que en la derecha en la escena inferior está Hermes informando a Paris del encargo de Zeus y entregándole la manzana de la discordia. En la parte superior, nuevamente aparece Hermes, ahora conduciendo a las tres diosas desde el Olimpo al monte Ida, apreciándose el casco y la lanza como atributos de Atenea, mientras que las otras dos diosas van en sendas carrozas, en el caso de Afrodita acompañada por Eros disparando una flecha, y en la de Hera, que la precede, tirada por dos pavos reales.

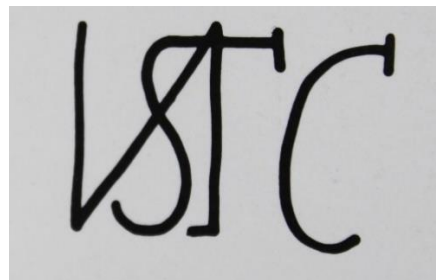
4.2 Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo (Fig. 2)

El segundo tapiz está inventariado con el nombre de *Paris justifica su conducta ante Príamo*. Así lo secunda Lara en la descripción que hace, en la que señala que Paris da cuenta ante la corte de Príamo de su embajada en Grecia y justifica el rapto de Helena³⁵. Sin embargo, en la introducción a la serie lo denomina como *Anténor dando cuenta ante la Corte de Troya del fracaso de su embajada*, si bien matiza que es posible interpretarlo también como *Paris justificando su conducta en Grecia*³⁶. Ante estas dos opciones, es

³⁵ Lara, *Artes Textiles* p. 54.

³⁶ Lara, *Artes Textiles* p. 39.

Fig. 7. Marca de taller del Tapiz 3 de la serie de la *Guerra de Troya*. Palacio de Viana, Córdoba. Fuente: Francisco Lara, *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros, 1982).



la escena de la asamblea de la corte troyana en la que Anténor da cuenta del fracaso de su embajada la que parece concordar mejor, si bien utilizamos una denominación distinta relacionada con la intervención de Paris en dicha asamblea.

En la escena principal se representa a Príamo con corona y sentado en su trono cubierto por un baldaquino, rodeado de su corte, escuchando las explicaciones que le da Paris en presencia de Anténor. El resto de los personajes no están identificados, si bien, siguiendo el hilo de los tapices de Tournai y del *Roman de Troie*, entre los personajes masculinos, además de Príamo, Anténor y Paris, al que identificamos con el personaje que está en primer plano dado su parecido físico con su representación en los otros dos tapices y que el casco que le sujeta el escudero es similar al que lleva puesto en el tercer tapiz, deben de estar representados los otros hijos del rey, los cuales formaban parte del consejo real. Príamo tuvo cincuenta hijos, diecinueve de ellos con Hécuba y el resto con concubinas y otras esposas, si bien hay cinco que son los que aparecen con mayor protagonismo en el *Roman de Troie*, por lo que deben de ser los representados. El que aparece a la derecha de Príamo armado con casco y escudo podría ser Héctor, el más destacado de los guerreros troyanos, y los demás: Troilo, Deífobo y Héleno.

En cuanto a los dos personajes femeninos, lo más probable es que se traten de la esposa de Príamo, Hécuba, y la de Héctor, Andrómaca, que estarían junto a sus respectivos maridos. Menos probable es que se tratara de alguna de sus hijas, Políxena o Casandra, ya que, además de Helena, que no puede estar representada en este tapiz ya que se representa en él un suceso previo al de su rapto, las mujeres mencionadas son las más representadas en los paños de Tournai y las que aparecen con frecuencia en el *Roman de Troie* y en la cerámica griega³⁷.

Lo que se plantea a la hora de interpretar este tapiz es si lo que se representa en él es la asamblea que tuvo lugar tras la primera expedición, la diplomática, en la que Anténor da explicaciones al consejo de su fracaso y

³⁷ La opción de que esté representada Casandra es poco probable porque el *Roman de Troie* narra que expresó sus malos presagios una vez terminada la asamblea y en el tapiz de Tournai no se representa asistiendo a la misma sino escuchándola detrás de una ventana.



Fig. 8. Marca de taller del Tapiz 1 de la serie de la *Guerra de Troya*. Palacio de Viana, Córdoba. Fuente: Francisco Lara, *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros, 1982).

Paris explica el sueño que ha tenido en el que Venus le promete su ayuda³⁸, o bien, la que tiene lugar tras la segunda expedición, la de castigo, en la que Paris da explicaciones de la misma a Príamo y al Consejo y justifica el rapto de Helena que es como figura en el inventario de Viana.

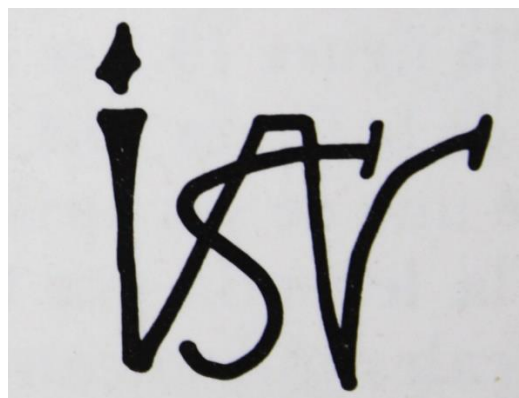
Si comparamos la representación de Príamo y su corte en la escena central (Fig. 2), con la de la corte de Príamo en la escena izquierda del primer tapiz de la serie de Tournai (Fig. 4) y con la de *Príamo reunido con su Consejo escuchando las explicaciones de Anténor sobre el fracaso de su embajada a Grecia* en la escena izquierda del segundo tapiz de Tournai (Fig. 5), vemos que se trata de la misma representación con una composición y elementos iconográficos muy similares. El rey está sentado en su trono bajo baldaquino y los miembros de su consejo están alrededor, lo que confirma que los tapices de Grenier son el modelo iconográfico en el que se ha basado el de Viana y que la fuente literaria en la que se inspira el tapiz cordobés es también el *Roman de Troie*.

Por tanto, la representación del tapiz de Viana no es la de *Paris justificando su conducta en Grecia*, que habría tenido lugar tras la segunda expedición y rapto de Helena, escena que además no aparece en ninguno de los paños de Tournai, sino la que Lara denomina en la introducción como *Anténor dando*

³⁸ En el *Roman de Troie* varía respecto a las versiones clásicas la causa de la primera destrucción de Troya, que está relacionada con la expedición de los argonautas comandada por Jasón, de la que formaba parte Heracles. Cuando se dirigían a la Cólquide en busca del vellocino de oro, hicieron escala en Troya de donde fueron expulsados por Laomedonte, afrenta de la que Heracles juró vengarse, por lo que dirigió una expedición contra Troya que causó la destrucción de la ciudad, la muerte del rey y el rapto de Hesíone que fue entregada a Telamón.

Para reclamarla, Príamo envía a Grecia a su consejero Anténor al frente de una delegación diplomática, episodio que está representado en la escena central del primer tapiz de Tournai (Fig. 4). Pero los griegos no atienden sus demandas, por lo que regresa a Troya y da cuenta a Príamo y su consejo del mal resultado, que es lo que se representa en la escena izquierda del segundo tapiz de Tournai (Fig. 5). Príamo propone entonces al consejo enviar una expedición de castigo a Grecia, lo que genera un debate entre sus hijos, asegurando Paris que está dispuesto a ir ya que Venus le ha revelado en un sueño que para rescatar a su tía deben enviar una expedición marítima a Grecia a la que ella ayudará, expedición que finalmente se acuerda poner en marcha. En la escena central del segundo tapiz de Tournai se representa la partida de la expedición y su llegada a la isla de Citera donde harán una parada para ofrecer sacrificios a Venus, en cuyo templo, a diferencia de la versión clásica, se encontrarán Paris y Helena y se enamorarán. Esa noche los troyanos asaltan y saquean el templo, llevándose a Helena, que no opone resistencia según relata Benoît de Sainte-Maure, y a numerosos prisioneros junto a un cuantioso botín.

Fig. 9. Marca de taller del Tapiz 2 de la serie de la *Guerra de Troya*. Palacio de Viana, Córdoba. Fuente: Francisco Lara, *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Obra Cultural de la Caja Provincial de Ahorros, 1982).



cuenta ante la Corte de Troya del fracaso de su embajada, que habría tenido lugar al regreso de la primera expedición. Sin embargo, nosotros proponemos que se denomine *Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo*, hecho que tuvo lugar en la misma asamblea tras las explicaciones de Anténor, dado el protagonismo que adquiere la figura de Paris en los tres tapices pudiendo considerarse nexo de unión, ocupando en el segundo tapiz un lugar más destacado que Anténor. Además, en la leyenda de las cartelas de la primera escena del tapiz Tournai (Fig. 5) se describe la escena: "Anténor da cuenta de las respuestas injuriosas al rey Príamo que, con gran aparato, reunió en asamblea extraordinaria a sus hijos legítimos y naturales. Paris entonces narró su acogida y su sueño, alabándose a sí mismo por tener favor especial y bastante, con promesas de los dioses para liberar a Esione"³⁹, mientras que la cartela baja dice: "Anténor refiere a Príamo las ofensas que recibió de los griegos e, irritado por ellas, lo mismo que sus hermanos, narra Paris la protección que Venus le había ofrecido"⁴⁰.

El hecho de que Paris tenga detrás a un escudero con el casco preparado y a unos palafraneros con los caballos igualmente preparados, refuerza esta identificación dado que en esa asamblea se acordó la partida de una nueva expedición a Grecia al mando de Paris. Los preparativos de esa expedición aparecerían representados en una de las escenas secundarias, en la que vemos la ciudad amurallada de cuya puerta de entrada parte un camino hacia el puerto en el que hay un barco atracado y tropas embarcando, así como otras a caballo, mientras que en la otra escena secundaria vemos un palacio con distintos personajes ante él conversando y paseando con un paisaje montañoso al fondo.

³⁹ Original en el tapiz en francés: "Antenor rend les respons rigoureux au roy priant qui en grand appareil / Legitimes et ses fils natureux fist convoquer en siege non pareil. / Paris alors recita son resueil et son songe en soy vantant d'avoir / Soul promesse des dieux chois nonpareil et souffisant exionne ravoit". González, *Iconografía de las Guerras*, p. 247.

⁴⁰ Original en el tapiz en latín: "Ad Priamus refert iniurias quas Anthenor a grecis pertulit / cum fratribus orden infurias narrat Paris quae Venus contulit". González, *Iconografía de las Guerras*, p. 247.

4.3 Presentación de Helena a Príamo (Fig. 3)

La escena principal muestra el momento en que Paris presenta a su padre a Helena que se arrodilla ante él, lo que Príamo parece querer impedir, recibéndola con gesto afable. La acompañan dos damas de su séquito y otra es ayudada a descabalar por dos personajes masculinos. Príamo, que aparece con vestimenta oriental y tocado con turbante como en los paños de Tournai, está flanqueado por detrás por dos soldados armados con lanzas. En cuanto a las damas del séquito de Helena, el *Roman de Toie* relata que fueron muchas las damas y doncellas capturadas junto a ella⁴¹. Por la *Iliupersis* y la *Ilíada*, sabemos que Etra, la madre de Teseo, acompañó a Helena a Troya y que fue rescatada por sus nietos Demofonte y Acamante, tras la caída de la ciudad⁴², mencionando también la *Ilíada* a su hija Climene junto a ella. Graves, por su parte, apunta que se llevó cinco sirvientas, entre ellas dos antiguas reinas, la propia Etra y Tisadie, la hermana de Piritoos⁴³.

Si comparamos esta escena principal del tapiz de Viana con la escena derecha del segundo tapiz de Tournai (Fig. 5), nuevamente encontramos la misma composición, con Helena arrodillándose ante Príamo, quien la recibe con evidentes muestras de afecto, lo que corrobora una vez más que los tapices segundo y tercero de Viana están inspirados en la iconografía de los de Tournai.

Según la narración del *Roman de Troie*, tras el rapto, los troyanos regresaron en sus naves haciendo noche en la isla de Ténedos desde donde Paris envió un mensajero a Príamo anunciando su llegada. Al día siguiente, se puso en camino, al igual que hizo su padre saliendo a su encuentro hasta que ambas comitivas se encontraron. Príamo acoge muy emocionado a Paris, quien le da cuenta de su expedición y le presenta a Helena, que es recibida con grandes honores.

En las escenas secundarias pensamos que pueden estar representadas las dos comitivas mencionadas dirigiéndose a su encuentro. En la escena de la izquierda, que sería la de Paris tras su llegada al puerto, vemos al fondo los barcos que llegan a la bahía, en la que hay instaladas tiendas de campaña, de los que parecen proceder una serie de soldados que descienden por el camino, unos a caballo y otros a pie, entre los que se intercalan algunas mujeres, incluida la que aparece en primer plano desmontando del caballo que hemos apuntado que podría ser una dama del séquito de Helena, pero también podría ser ella misma en alusión a su llegada. En la escena de la derecha, vemos una de las puertas de la ciudad por la que están saliendo tropas precedidas de jinetes a caballo tocando cornetas y tambores por lo que se trataría de la comitiva de Príamo, produciéndose el encuentro de ambas en la escena central.

⁴¹ Mauro Armijo, "Traducción del *Roman de Troie*", en: *El Códice de la Guerra de Troya. Libro de Estudios*, dir. Gregorio Solera, (Madrid: A y N Ediciones, 2004), p. 209.

⁴² María Cruz Fernández Castro, *La Guerra de Troya. Imágenes y leyendas*, (Madrid: Alderaban, 2001).

⁴³ Robert Graves, *Los mitos griegos*, (Barcelona: RBA, 2002), p. 689.

Por último, las escenas secundarias nos muestran imágenes cotidianas con personajes que pasean y conversan o saludan, indicativas, tal vez, de la paz que reinaba en Troya hasta la llegada de Helena, ciudad que vemos detrás con sus murallas y el paisaje montañoso del fondo.

4.4. Las Borduras

Tienen en los tres paños la misma medida de 35 centímetros de ancho y siguen el mismo formato a base de cartuchos en las cuatro esquinas y en el centro. Los motivos ornamentales entre ellos son muy similares, en los que se alterna la decoración vegetal de flores y frutas con las figuras, que incluyen elementos renacentistas como juegos de niños a modo de *putti* o amorcillos, seres mitológicos, sobre todo faunos, animales, candelabros, etc. Estas cenefas de flores y frutos que rodean a los paños son características de la producción de Bruselas y de otros centros manufactureros flamencos de mediados del siglo XVI⁴⁴.

Sin embargo, lo que más nos interesa son los motivos que encierran los cartuchos que también tienen gran similitud entre los tres tapices. Las escenas que más se repiten son las de caza, que están presentes en el centro de las borduras laterales e inferior de los tres tapices. La caza era una actividad propia de la realeza y de la nobleza, que, junto al estamento eclesiástico, eran los que habitualmente encargaban los tapices. Escenas galantes encontramos en el cartucho central de las borduras superiores de los tres paños, en las que se representan parejas lujosamente ataviadas cortejándose en frondosos jardines. En los cartuchos de la esquina superior derecha aparece un músico y, junto a él, un ciervo que lo escucha absolutamente cautivado por su melodía, por lo que se identifica con Orfeo que era capaz de encantar a los animales con su música.

En el cartucho de la esquina superior izquierda de los tres tapices hay una figura femenina que porta en la mano izquierda un espejo, que es uno de los atributos de la Prudencia, ya que en sus manos significa un instrumento para el autoconocimiento⁴⁵. Así identifica también Lara a este personaje, a quien añade en la descripción del tercer tapiz que se tratan de las personificaciones de la Prudencia y de Zeus bajo la apariencia de uno de sus atributos: el águila⁴⁶, siendo la iconografía del segundo tapiz similar. Por nuestra parte, no encontramos justificación —ni iconográfica ni mitológica— al hecho de que se represente a Zeus metamorfoseado en águila junto a la Prudencia, y Montesinos⁴⁷, citando a Cesare Ripa, refiere que, aunque no es muy frecuente

⁴⁴ Margarita García Calvo: "Tapices de los Condes de Superunda en Ávila". *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del encuentro Internacional De Flandes a Extremadura*, (Badajoz: 2019), p. 319.

⁴⁵ Miguel Ángel León Coloma, "Iconografía de la Prudencia en España durante los siglos XV y XVI", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 20, (1989), p. 65.

⁴⁶ Lara, *Artes Textiles*, pp. 47-53.

⁴⁷ María Montesinos Castañeda, "Relaciones visuales entre la Prudencia y las virtudes que la componen", *Ars Longa*, nº 28, (2019), pp. 202-211 (doi: <http://doi.org/10.7203/arslonga.28.14663>).

en las representaciones de la Prudencia, también se acompaña en ocasiones de un águila, que es lo que entendemos que ocurre en estos dos tapices.

Sin embargo, en el primer tapiz el animal que aparece junto a la Prudencia es un mono, el cual se ha asociado a distintos vicios, entre ellos la gula⁴⁸, pero nos parece más apropiada su asociación a la lujuria que se dio tanto en época medieval⁴⁹ como renacentista⁵⁰, por lo que su presencia a los pies de la Prudencia representaría la imagen de dicho vicio vencido. Además, en la Edad Media, se recurría al caso del águila que era cazada con sus propias plumas, con lo que el lujurioso era víctima de su propia lujuria⁵¹, por lo que lo que se estaría representando en los tres cartuchos sería la Prudencia venciendo a la lujuria.

Finalmente, vemos la iconografía que está presente en los dos cartuchos laterales inferiores de los tres tapices, que Lara identifica con Marte y Venus⁵². Sin embargo, un análisis de los mismos nos lleva a la conclusión de que la escena representada en los cartuchos de la izquierda es Venus y Adonis, y en los de la derecha, Júpiter y Calisto, episodios de infidelidad con funesto desenlace ambos.

Efectivamente, el personaje femenino de los cartuchos de la izquierda está acompañado de Cupido, lo que permite identificarla con Venus, pero el masculino no es Marte, de cuyos atributos carece, sino Adonis, representado sujetando una lanza y acompañado de dos perros, mientras Venus le sujeta la mano contra su pecho para impedir que salga a cazar y evitar su trágico final ya que murió herido por un jabalí en una montería, al igual que podemos apreciar en el lienzo de Tiziano *Venus y Adonis* del Museo del Prado (inv. n.º P00422).

En los de la derecha identificamos el personaje masculino con Zeus por su atributo, el águila, y el femenino con Calisto, por el arco y el carcaj, ya que era una cazadora al servicio de Artemisa, la Diana romana, diosa de la caza, quien exigía a todos los miembros de su cortejo voto de castidad. Calisto fue seducida por Zeus, por lo que cuando Artemisa descubrió que estaba embarazada, la persiguió hasta darle muerte. Para seducir a Calisto, Zeus se metamorfoseó, según unas versiones en Apolo —que es como aparece en el tapiz de Viana—, y según otras en la figura de la propia Artemisa, que es como lo encontramos más frecuentemente representado, como en la obra de Rubens *Júpiter y Calisto* que se conserva en el Museumslandschaft Hessen de Kassel (Alemania), (Inv. GK 86). Finalmente, Zeus para salvar a su hijo de la muerte, otorgó a Calisto la inmortalidad, convirtiéndola en una constelación, la Osa Mayor.

⁴⁸ Antonio Serrano Cueto, "La imagen simbólica del *simius* en el Renacimiento latino a través del adagio, la fábula y el emblema", *Fortunate*, 10, (1998), p. 293.

⁴⁹ Jessica Cáliz Montes, "Representación de los pecados capitales en *El Libro de Buen Amor*", *Cartaphilus*, 10, (2012), p.25.

⁵⁰ Serrano, *Imagen simbólica*, p. 290.

⁵¹ Cáliz, *Representación de los pecados*, p. 24.

⁵² Lara, *Artes Textiles*, pp. 47-53.

5. Conclusiones

La revisión realizada ha permitido modificar algunas de las interpretaciones iconográficas aceptadas hasta ahora.

Dado que el segundo tapiz de la serie representa a *Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo*, el orden de los tapices⁵³ dentro de la misma atendiendo a criterios cronológicos de los acontecimientos mitológicos que narran son: el *Juicio de Paris* (tapiz 1), *Paris desvelando su sueño ante Príamo y su Consejo* (tapiz 2), y *Presentación de Helena a Príamo* (tapiz 3).

En los cartuchos de las borduras se representan tanto actividades propias de la nobleza como escenas alusivas a los riesgos de la infidelidad representada a través de episodios mitológicos con nefasto desenlace, —la propia guerra de Troya se desencadena por una infidelidad— y la necesidad de actuar bajo el criterio de la Prudencia, también representada.

Lo anterior nos permite concluir que la serie cordobesa no sólo tenía una finalidad narrativa sino también alegórica y moralizante, que junto a su dimensión utilitaria y utilización política como expresión de poder y distinción social eran propias de la época renacentista.

⁵³ El orden en que figuran en el inventario del Palacio de Viana responde a criterios expositivos y no cronológicos.

Bibliografía:

Armiño 2004: Mauro Armiño, "Traducción del *Roman de Troie*", en: *El Códice de la Guerra de Troya. Libro de Estudios*, dir. Gregorio Solera, (Madrid: A y N Ediciones, 2004), pp. 179-328.

Bádenas de la Peña 2004: Pedro Bádenas de la Peña, "La historia troyana medieval", en: *El Códice de la Guerra de Troya. Libro de Estudios*, dir. Gregorio Solera, (Madrid: A y N Ediciones, 2004), pp. 19-50.

Barrio y Cristóbal, 2001: María Felisa del Barrio Vega y Vicente Cristóbal, *La Ilíada latina. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la Guerra de Troya de Dares Frigio*, (Madrid: Gredos, 2001).

Cáliz Montes, 2012: Jessica Cáliz Montes, "Representación de los pecados capitales en el *Libro de Buen Amor*" *Cartaphilus*, 10, (2012), pp. 21-27.

Cortés Hernández, 1982: Susana Cortés Hernández, *Dos series de tapices flamencos en el Museo de Santa Cruz de Toledo*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982).

Checa Cremades, 2010: Fernando Checa Cremades, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el siglo de oro*, (Bruselas: Fonds Mercator, 2010).

Esteban Santos, 2010: Alicia Esteban Santos, *Iconografía de la mitología griega. El ciclo troyano I: Los antecedentes de la guerra de Troya*, (Madrid: Dyhana Arte, 2010).

Fernández Castro, 2001: María Cruz Fernández Castro, *La Guerra de Troya. Imágenes y leyendas*, (Madrid: Alderabán, 2001).

García Wattenberg, 1947: Eloísa García Wattenberg, "Los tapices de Fonseca en la Catedral de Palencia II. Tapices de la Salve" *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 14, 1947, pp. 189-203.

García Calvo, 2019: Margarita García Calvo "Tapices de los Condes de Superunda en Ávila". *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del encuentro Internacional De Flandes a Extremadura*. (Badajoz: 2019), pp. 311-345.

González Zymła, 2017: Herbert González Zymła, "La iconografía de las guerras de Troya de los tapices flamencos de la catedral de Zamora y los ideales nobiliarios del siglo XV", en: *La guerra en el arte*, dir. Enrique Martínez, Jesús Cantera y Magdalena de Pazzis Pi Corrales, (Madrid: Universidad Complutense, 2017), pp. 237-276.

Graves, 2002: Robert Graves, *Los mitos griegos*, (Barcelona: RBA, 2002).

Graves, 2005: Robert Graves, *La Guerra de Troya*, (Barcelona: Aleph, 2005).

Klatte, Prüsmann-Zemper y Schmidt-Loske 2016: Gerlinde Klatte, Helga Prüsmann-Zemper y Katharina Schmidt-Loske, *Exotismus und*

Globalisierung: Brasilien auf Wandteppichen: die Tenture des Indes, (Berlín: Deutscher Kunstverlag, 2016).

Lara Arrebola 1982: Francisco Lara Arrebola. *Artes Textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba*, (Córdoba: Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, 1982).

León Coloma, 1989: Miguel Ángel León Coloma, "Iconografía de la Prudencia en España durante los siglos XV y XVI". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 20, (1989), pp. 65-77.

Montesinos Castañeda, 2019: María Montesinos Castañeda. "Relaciones visuales entre la Prudencia y las virtudes que la componen", *Ars Longa*, nº 28, (2019), pp. 199-216 (doi: <http://doi.org/10.7203/arslonga.28.14663>).

Moreu, 2005: Carlos Moreu, *La Guerra de Troya. Más allá de la leyenda*, (Madrid: Anaya, 2005).

Ramírez Ruiz, 2015: Victoria Ramírez Ruiz; *Las Tapicerías en las Colecciones de la Nobleza Española del Siglo XVII*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2015).

Ramírez Ruiz, 2019: Victoria Ramírez Ruiz, "Los tapices de las Indias en las colecciones de la nobleza". *Humanismo y naturaleza en los tapices de Badajoz & Adenda: ponencias y anejos del Encuentro Internacional De Flandes a Extremadura*, (Badajoz: 2019), pp. 374-403.

Ramírez Ruiz, 2023: Victoria Ramírez Ruiz, "Colecciones de tapicerías de los virreyes napolitanos durante su estancia italiana: un viaje de ida y vuelta". *Además de revista on line de artes decorativas y diseño*, nº 9, 2023, pp 45-72 (doi: <https://doi.org/10.46255/add.2023.9.142>).

Redín Michaus, 2018: Gonzalo Redín Michaus, *Nobleza y coleccionismo de tapices entre la Edad Moderna y Contemporánea: Las casas de Alba y Denia Lerma*, (Madrid: Arco Libros-La Muralla, 2018), p. 43.

Romero Serrano, 2015: Mariana J. Romero Serrano: *Musealización de tapices históricos en instituciones eclesiásticas*, tesis doctoral, Universidad Complutense, (Madrid: 2015).

Serrano Cueto, 1998: Antonio Serrano Cueto, "La imagen simbólica del *simius* en el Renacimiento latino a través del adagio, la fábula y el emblema", *Fortunate*, 10, (1998), pp. 273-293.

VV.AA, 1999: VV.AA, *Fragmentos de épica griega arcaica*, (Madrid: Gredos, 1999).

Recibido: 05/04/2025

Aceptado: 16/05/2025

Sobre plantas, árboles y frutas en los tapices flamencos de los siglos XV al XVII. Una aproximación a las más extendidas y su significado.

Plants, Trees and Fruits in Flemish Tapestries, from 15th to 17th centuries. An Approach to the Most Widespread and their Meaning

Pilar Bosqued Lacambra¹

Investigadora Independiente

Resumen: Los tapices flamencos de los siglos XV al XVII están ornamentados y enriquecidos por una variada flora y vegetación, plantas, flores, frutos, árboles y arbustos, la mayoría de los cuales se han identificado. En este artículo, cuya finalidad es exponer un resumen del estudio de la identificación botánica, se incluye una selección de imágenes de detalles de los tapices procedentes de algunas colecciones y museos acompañadas por explicaciones y comentarios en relación a la botánica y los tapices flamencos. Se incluyen los nombres vulgares y científicos de las especies botánicas identificadas que se citan en el texto.

Palabras clave: Tapices flamencos; botánica histórica; ilustraciones botánicas; Patrimonio Nacional; Kunsthistorisches Museum; Museo Nazionale di Capodimonte; catedral de Zaragoza.

Abstract: Flemish tapestries from the 15th to the 17th centuries are decorated and enriched with a wide variety of flora and vegetation—plants, flowers, fruits, trees, and shrubs—most of which have been identified. This article aims to present a summary of a botanical identification study and includes a selection of detailed images of tapestries from various collections and museums, accompanied by explanations and comments related to botany and Flemish tapestry production. The common and scientific names of the identified botanical species cited in the text are also included.

Keywords: Flemish tapestries; historical botany; botanical illustrations; Patrimonio Nacional; Kunsthistorisches Museum; Museo Nazionale di Capodimonte; Zaragoza cathedral.

¹  <http://orcid.org/0000-0002-1291-7532>

1. Breve introducción



Desde que se comenzó² el estudio e identificación botánica³ de las plantas en los tapices flamencos de los siglos XV al XVII comprendimos que cuantos más tapices se pudieran estudiar, se podrían resolver ciertas incógnitas y dudas y esbozar algunas conclusiones.

El objetivo del estudio era conocer qué plantas, qué especies botánicas, se utilizaban en el arte tapicero, si éstas se escogían por su belleza, su proximidad y su conocimiento botánico en la época, y cuáles respondían a criterios simbólicos y mitológicos.

En esta ocasión se presenta un resumen y síntesis de los resultados del estudio, incluyendo una selección de las plantas más representativas y utilizadas en la confección de los paños y en cada una de las tres épocas seculares que hemos tratado. Se ha partido de los tapices tejidos en el siglo XV, generalmente en Arras y Tournai, y paños de los siglos XVI y XVII, la mayoría de manufacturas textiles tapiceras de Bruselas, también de Audenarde, Amberes, Brujas, Enghien y Malinas entre otros.

Los tapices primeramente examinados proceden de algunas de las colecciones más valiosas del mundo, tanto por el número de piezas que las componen como por la diversidad cronológica de los mismos. Así, es el caso de la colección custodiada por Patrimonio Nacional de España, Madrid, la del Kunsthistorisches Museum de Viena o la de La Seo del Excelentísimo Cabildo Metropolitano de Zaragoza, las cuales formaron el inicio y la base del estudio⁴.

² Comencé el estudio de la botánica en tapices flamencos en 1985 y duró hasta, aproximadamente, el año 2004; en ese tiempo se realizó de manera discontinua el “trabajo de campo” y se pudieron ver y estudiar cientos de piezas. Más tarde, se procedió al procesado y selección de imágenes y redacción de textos, algunos ya publicados. Las principales colecciones de tapices y tapices sueltos estudiados fueron: Patrimonio Nacional, Madrid; Museo de tapices de La Seo, Excmo. Cabildo Metropolitano, Zaragoza; Kunsthistorisches Museum, Viena; Musei ed Galleri Pontifice, Ciudad del Vaticano, Roma; Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles; Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas; Musée de la Tapisserie et des Arts textiles, Tournai; Manufacture Royale Colección Maes-De Wit, Malinas; Galerie Blondeel-Deroyan, Amberes / París; Musée du Louvre, París; Musée de Cluny, París; Victoria & Albert Museum, Londres; Fundación Ibercaja, Zaragoza; Museo Iglesia Parroquial de Pastrana, Pastrana; Museum of Fine Arts, Boston (USA); Museo del Prado, Madrid; otras instituciones, colecciones y particulares. Igualmente, y en relación a la botánica y botánica histórica, Jardín Botánico Nacional de Bélgica, Meise (*Meise Botanic Garden*), al Royal Kew Gardens de Londres y al Real Jardín Botánico de Madrid. Agradezco a todos ellos por los permisos y facilidades otorgados. En el texto se indica entre paréntesis y en cursiva el título y orden en números arábigos referidos a la serie de la colección de tapices a la que pertenecen.

³ El estudio de la botánica en los tapices flamencos se realizó con el apoyo y supervisión científica del doctor Leo Vanhecke, quien fue jefe de la sección de la flora belga y europea (plantas vasculares) del entonces llamado *Jardin Botanique National de la Belgique*, actualmente *Meise Botanic Garden*, a quienes agradezco su colaboración e interés hacia el tema. (En web: <https://www.plantentuinmeise.be>; consultada: 15, abril de 2025).

⁴ Sobre los tapices de Patrimonio Nacional, Madrid, ver Paulina Junquera de Vega; Concha Herrero Carretero, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1986); Paulina Junquera de Vega y Carmen Díaz Gallegos, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1986); sobre los tapices de La Seo de Zaragoza: Tomás Domingo Pérez, Antero Hombría Tortajada y Eduardo Torra de Arana, *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*, (Zaragoza: Octavio y Féliz S.A., 1985).

En relación a la metodología, se fotografiaron⁵ y estudiaron tapices expuestos y almacenados, Se clasificaron las imágenes, se confeccionaron grupos de plantas identificadas de distintos estilos y épocas y se separaron las conflictivas y dudosas. Se verificaron las ya determinadas y se trabajó con detenimiento para intentar poner nombre botánico a las indeterminadas y ambiguas⁶. Se cotejaron con libros botánicos impresos de la época y con diferentes soportes artísticos (pintura, libros iluminados, escultura...), fondos documentales y gráficos, archivos fotográficos, publicaciones periódicas especializadas, catálogos comerciales de tapices, bibliografía específica. Se elaboraron cuantas listas botánicas de nombres científicos y vulgares fueron necesarias⁷.

Un tapiz⁸ es un tejido artístico confeccionado con hilos de trama de color en lana y seda, en ocasiones con hilos de oro y plata, que representa escenas históricas, bíblicas, mitológicas, hazañas bélicas, paisajes y motivos ornamentales de origen vegetal. Se utilizan para colgar en las paredes, incluso cubrir puertas y ventanas. Los tapices o paños, que enriquecen las habitaciones y confieren majestuosidad a las ceremonias, fueron durante siglos signo de ostentación y poder y, en la actualidad, son piezas de incuestionable valor artístico e histórico.

Dada la amplitud del tema, y siguiendo a Guy Delmarcel⁹, clasificamos los tapices flamencos de los siglos XV al XVII en tres amplias categorías: tapices medievales, tapices renacentistas y tapices barrocos.

Del mismo modo, por su parte, y ajustándome a las normas de publicación de la revista, he seleccionado diez imágenes de las plantas que he considerado que eran de interés y que responden a las más características y presentes en los paños de las distintas épocas.

A este respecto, se señalan en el texto los nombres vulgares de las especies botánicas identificadas, a las que se les denomina indistintamente tanto en singular como en plural, en masculino o en femenino y, a continuación, entre paréntesis, sus correspondientes nombres científicos los cuales se incluyen la primera vez que se cita en el texto el nombre vulgar de la especie botánica¹⁰.

⁵ Para la toma de los detalles botánicos utilicé una cámara fotográfica NIKON FM, objetivo NIKKOR 50 mm. 1:14, flash Nikon SB-E y película diapositiva AGFA 100 ASA.

⁶ Ver nota 3.

⁷ Ver nota 3.

⁸ Sobre la terminología de los tapices: Concepción Herrero Carretero, *Vocabulario histórico de la tapicería*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008).

⁹ Guy Delmarcel, *La Tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, (Paris: Imprimerie nationale, 1999).

¹⁰ Pilar Bosqued Lacambra, "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)", *Academia*, 117, (2015), pp. 121-184; Pilar Bosqued Lacambra, "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (II)", *Academia* 119-120, (2017-2018), pp. 109-163; Pilar Bosqued Lacambra, "Los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (III)", *Academia* 121, (2019), pp. 137-191; Pilar Bosqued Lacambra, *Plantas en el Prado. Especies botánicas, frutales, útiles, comestibles, simbólicas, mitológicas, alegóricas y ornamentales del Museo del Prado*. Conferencia impartida en el Museo del Prado, Madrid, 9 de abril de 2011; Pilar Bosqued Lacambra, *Plantas y tapices flamencos*. Conferencia online impartida en Madrid, 24 de abril de 2024.

2. El lugar de la vegetación en los tapices

En los tapices medievales del siglo XV las plantas y flores aparecen diseminadas por todo el tapiz, a manera de *millefleurs* –milflores¹¹-, y / o alineadas en las partes inferiores de los paños, entre los orillos y los campos¹² del paño. En el fondo, variedades arbóreas y paisajes. De este modo, la vegetación rellena espacios, complementa, dinamiza y alegra las historias narradas y diferencia los paños de idéntica temática con especies botánicas distintas.

En los tapices renacentistas de los primeros años del siglo XVI las plantas y las flores se sitúan habitualmente en la mitad inferior del campo del tapiz, exceptuando los árboles que se ubican regularmente en los lados y formando parte de los paisajes de las escenas secundarias del fondo. Con posterioridad, las plantas se entremezclan adoptando una forma más natural, aunque la disposición y la convivencia de unas con otras, con evidentes períodos de floración y foliación distintos, demuestran que lo artístico prevalece sobre lo botánico.

En líneas generales, a partir del inicio del siglo XVI los tapices flamencos renacentistas comenzaron a tejerse con cenefas, primeramente estrechas. En esas iniciales cenefas aparecen flores y plantas características como la rosa (*Rosa* sp.), la vid (*Vitis vinifera* L.) y el pensamiento (*Viola tricolor* L.), las cuales están cargadas de simbolismo¹³ religioso y eucarístico, así como la caléndula (*Calendula officinalis* L.; cf. *Calendula* L. sp.), el alquejenje (*Physalis alkekengi* L.; cf. *Physalis* L. sp.), el lirio cárdeno (*Iris germanica* L.) y otras más. En fechas inmediatamente posteriores, desde el segundo tercio y mediados del siglo XVI, las cenefas son más anchas y en algunas de ellas se han identificado más de 40 especies botánicas distintas, un elevado número de plantas que indica la importante presencia floral, frutal y botánica.

En los tapices flamencos barrocos del siglo XVII las plantas de los campos de los paños se representan de manera más estilizada y en menor cantidad, mientras que en las cenefas y jarrones se localizan exuberantes y complejas

¹¹ Ver nota 8.

¹² El campo de un tapiz es el “espacio central o cuerpo del tapiz donde se desarrolla la escena figurada, o se representa el principal motivo compositivo, enmarcado perimetralmente por cenefas y orillos”, Herrero, *Vocabulario histórico*, p. 66.

¹³ Sobre el simbolismo y las plantas: Angelo de Gubernatis, *La Mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, (París: C. Reinwald et C^{ia}, Librairies-éditeurs, 1878); Mirella Levi d’Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in the Italian Painting*, (Firenze: Leo S. Olschki editore, 1977); Lucia Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, (Milán: Mondadori Electa S.p.A., 2003).



Fig. 1. Lirio en un jarrón. Detalle del tapiz *La Infamia* (*Los Honores*, serie 8), Bruselas, hacia 1520. Madrid, Patrimonio Nacional © Fotografía: Pilar Bosqued.

composiciones mixtas frutales y florales. Los fondos de las escenas representan arbolados, arbustos y paisajes.

Las plantas y las flores aparecen igualmente en las guirnaldas, en los jarrones con flores cortadas, en los cestos y cestas, formando coronas y ornamentos vegetales variados, sueltas y dispuestas sobre un mueble, en el suelo o al aire. (Fig. 1)

3. Sobre la botánica y los tapices

En la última página del libro de botánica de Leonhart Fuchs publicado en 1543 en Basilea se pueden ver a dos artistas¹⁴, los cuales están dibujando lo que veían y observando una planta con flor recolectada en la naturaleza o en un jardín y colocada en un jarrón. En el estudio, la reprodujeron para incluir la ilustración en el libro, en este caso a color, y acompañar al texto botánico descriptivo y científico.

Eso mismo es lo que hicieron los cartonistas de plantas de los tapices: dibujar las plantas y flores que tenían como modelo, ya fuera tomado en la naturaleza o en el estudio, y es lo mismo que hicieron los tejedores que tejían

¹⁴ Leonhart Fuchs, *New Kreüterbuch*, (Basilea, 1543), (ed. facsímil Isingrin, M.), (Colonia: Taschen GmbH, 2001). Se indican los nombres de los artistas: Heinrich Lüllmaurer y Albrecht Meyer.



Fig. 2. Parra con uvas en el episodio de Noé y las uvas. Detalle del tapiz *La Nobleza* (*Los Honores*, serie 8), Bruselas, hacia 1520. Madrid, Patrimonio Nacional. © Fotografía: Pilar Bosqued.

las plantas que aparecían en los cartones, quienes utilizaban los modelos de los cartonistas a los que seguían. En cierta medida, es lo mismo que hacemos nosotros, que intentamos poner un nombre botánico a las plantas que vemos en los paños, y que están tejidas según modelos, dibujos, diseños y cartones previos.

Conviene advertir que no se puede aplicar de manera estricta la ciencia de la botánica a la identificación de las plantas en el arte de los tapices flamencos. En ocasiones, podemos determinar el género pero no así la especie. En otras, no hemos podido identificar la especie botánica debido a la falta de caracteres, la fantasía, la invención artística o cualquier otro motivo al respecto.

Con el fin de averiguar qué plantas eran propias de los tapices y cuáles eran las más representativas, se han comparado las imágenes botánicas de los paños flamencos con pinturas, dibujos, miniaturas, libros cantorales, libros herbarios y libros botánicos históricos¹⁵.

¹⁵ Consultar, si es necesario *Plants in European masterpieces*. CD-Rom, (Cultura 2000, European Union). Proyecto en colaboración entre Portugal, España, Holanda, Reino Unido e Italia, con imágenes y textos de plantas en tapices, pinturas, ilustraciones botánicas de acuarelas, escultura, plantas vivas, textos y fotografías de los Royal Botanical Gardens Kew, Cristina Castel-Branco, Carmelina Ruggiero, Gail Bromley, Pilar Bosqued Lacambra, *Hortus Botanicus* Leiden y otros. Pilar Bosqued Lacambra, "Botánica en los cantorales de la orden jerónima procedentes del monasterio de Santa Engracia", en *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, Carmen Morte García (ed.), (2017), pp. 231-256; Leonhart Fuchs, *New Kreüterbuch*, (Basilea, 1543), (ed. facsímil), Isingrin, M., (Colonia: Taschen GmbH, 2001).

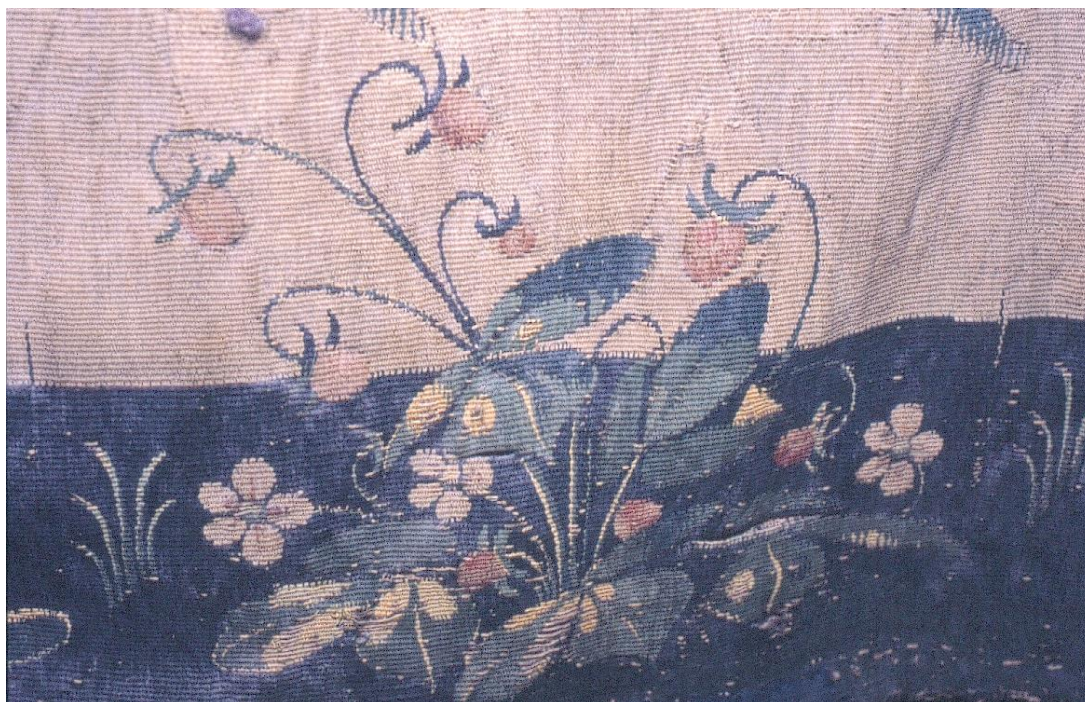


Fig. 3. Fresas. Detalle del tapiz *Expedición de Bruto a Aquitania* (*Historia de Bruto*, serie 3), telar flamenco, segunda mitad del siglo XV. (Zaragoza, Museo de tapices de La Seo, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. © Fotografía: Pilar Bosqued

Las figuras de plantas y flores más bellas y realistas, las mejores representaciones botánicas, se presentan en los campos de los tapices flamencos tejidos en Bruselas en la primera mitad del siglo XVI, época que coincide con lo que Delmarcel considera como "la edad de oro del renacimiento flamenco en los tapices bruseleses"¹⁶. También en las cenefas, tanto en las de los paños del siglo XVI como en las de los tapices del siglo XVII, donde aparecen algunas especies botánicas que no se muestran en los campos.

4. Selección de especies botánicas identificadas en algunos de los tapices flamencos analizados

Son plantas y flores características de los tapices flamencos medievales, la rosa, el alhelí (*Matthiola incana* (L.) R. Brown), la fresa (*Fragaria vesca* L.), la amapola (*Papaver rhoeas* L.), las violetas (*Viola* L. sp.; *Viola odorata* L.), los pensamientos, el clavel (*Dianthus caryophyllus* L.; *Dianthus* L. sp.), la aguileña (*Aquilegia vulgaris* L.), la azucena (*Lilium candidum* L.), las margaritas (*Bellis perennis* L.), los narcisos (*Narcissus pseudonarcissus* L.; *Narcissus* sp.), el acónito (*Aconitum napellus* L.), las campánulas (*Campanula*

¹⁶ En el original, "L'âge d'or de la Renaissance flamande dans les tapisseries bruxelloises". Delmarcel, *Tapisserie flamande*, p. 119.

L. sp.), los tréboles (*Trifolium* sp.), el muguete (*Convallaria majalis* L.) y otras más¹⁷.

En los tapices renacentistas el número de especies botánicas identificadas aumenta considerablemente. Además de las mencionadas de los tapices medievales, aparecen muchas frutas, árboles frutales, plantas hortícolas y una gran variedad de plantas propias de la región flamenca. Así, los plantagos (*Plantago lanceolata* L.; *Plantago major* L.), la borraja (*Borago officinalis* L.), los guisantes (*Pisum sativum* L.), la peonía (*Paeonia* L. sp.), la digitalis o dedalera (*Digitalis purpurea* L.), los dientes de león (*Taraxacum* Wiggers sp.), las vincas (*Vinca minor* L.), las campanillas (*Leucojum aestivum* L.; *Leucojum vernum* L.), las caléndulas (*Calendula officinalis* L.; *Calendula* L. sp.), y también las ortigas (*Urtica dioica* L.), los lamios (*Lamium album* L.), los ranúnculos (*Ranunculus* sp.; *Ranunculus* cf. *acris* L.), las centáureas (*Centaurea cyanus* L.; *Centaurea jacea* L.), los cardos (*Silybum marianum* (L.) Gaertn; *Onopordium acanthium* L.; *Onopordum illyricum* L.), las primulas (*Primula elatior* (L.) Hill; *Primula veris* L.), las madreselvas (*Lonicera periclymenum* L.), el laurel (*Laurus nobilis* L.). Entre los frutales, los nísperos (*Mespilus germanica* L.), las avellanas (*Corylus avellana* L.), las castañas (*Castanea sativa* Mill.), las nueces (*Juglans regia* L.), las granadas (*Punica granatum* L.), los higos (*Ficus carica* L.), los ciruelos (*Prunus domestica* L.; *Prunus dulcis* (Miller) D. Webb.), los membrillos (*Cydonia oblonga* Mill.), las peras (*Pyrus communis* L.), las manzanas (*Malus sylvestris* (L.) Mill. subsp. *mitis* (Wallr.) Mansf.), las grosellas (*Ribes rubrum* L.; *Ribes uva-crispa* L.), la calabaza vinatera (*Lagenaria siceraria* (Mol. Standl.), varios cítricos, naranjas (*Citrus x aurantium* L.; *Citrus sinensis* (L.) Osbeck.), limones (*Citrus limon* (L.) Burn.), cidra (*Citrus medica* L.) y demás frutales.

En las cenefas de los paños barrocos predominan las flores y frutas y, en los campos y jarrones florales, otras plantas diversas. Hemos encontrado, además de muchas de las ya mencionadas, malvas (*Malva sylvestris* L.), anémonas (*Anemone nemorosa* L.; *Anemone* cf. *coronaria* L.; cf. *Anemone* L. sp.), tulipanes (*Tulipa* L. sp.; *Tulipa gesneriana* L.), fritilarias (*Fritilaria imperialis* L.), dameros (*Fritilaria meleagris* L.), lirios de diversas clases (*Lilium bulbiferum* L. subsp. *croceum* (Chaix.) Arcang.; cf. *Lilium chalconicum* L.; *Lilium martagon* L.; *Lilium* L. sp.) y azucenas.

En las cenefas de los tapices renacentistas y barrocos se identifican también un gran número de plantas hortícolas y comestibles como calabazas (*Cucurbita maxima* Duchesne; *Cucurbita maxima* Duchesne *turbaniformis*; *Cucurbita pepo* L.; *Cucurbita pepo* var. *patissonina*; *Cucurbita* L. sp.), calabaza vinatera, pepinos (*Cucumis sativus* L.), zanahorias (*Daucus carota* L.), alcachofas (*Cynara scolymus* L.), ajos (*Allium sativum* L.), cebollas (*Allium cepa* L.), melones (*Cucumis melo* L.; *Cucumis melo* var. *reticulatus* Naudin), sandías (*Citrullus lanatus* (Thunb.) Matura et Nakai), y otras.

¹⁷ Miranda Innes y Clay Perry, *Medieval flowers*, (London: Kyle Cathie, 2002).



Fig. 4. Amapola. Detalle del tapiz *El cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo* (*Historia de la Virgen*, serie 7), taller de Bruselas, hacia 1500. Zaragoza, Museo de tapices de La Seo, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. © Fotografía: Pilar Bosqued.

La rosa, una de las flores con mayor simbolismo relacionado con la pureza y virginidad de la Virgen o las rosas rojas con el amor pasional, aparece en los campos de los tapices medievales del siglo XV, mostrando la mayoría de las veces un porte arbustivo y también creciendo en armazones de madera y espalderas. Adorna las cenefas desde el inicial momento en que se incluyen las cenefas en los tapices. En los paños renacentistas y barrocos, también como flor cortada y por ello recolectada en cestas, arrojada al aire, o sobre el suelo o las mesas.

La vid y las uvas, de gran simbolismo eucarístico, salen profusamente en los tapices, tanto en las cenefas, con hermosos racimos repletos de uvas, como en los campos, donde se muestran las parras cargadas de uvas dispuestas sobre tutores de madera o en armazones en espalderas. También se muestran plantas de vides sobre el suelo, como en el tapiz *Salida del enemigo de la Goleta* (*Conquista de Túnez*, serie 8), Bruselas, h. 1554, Patrimonio Nacional, Madrid. El cartón, obra de Jan Cornelisz Vermeyen, 1546-1550, que se conserva en Viena (Gemäldegalerie Inv.-Nr.2042), muestra el realismo botánico¹⁸ (Fig. 2).

¹⁸ Wilfried Seipel (ed.), *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons un Tapisserien*, (Milano: Skira editore, 2000), pp. 75-79.



Fig. 5. Jan Cornelisz Vermeyen, Amapola, detalle del cartón *Ausfall der Türken aus La Goletta*. 1546-1550. Viena, Gemäldegalerie Kunsthistorisches Museum, inv. n.º 2042. © Fotografía: Pilar Bosqued.

Otra planta muy presente en los tapices es la fresa, en ocasiones con connotaciones simbólicas. Se representa de manera que el artista la ha dispuesto sobre una superficie plana, con lo que evidencia el deseo de destacar el efecto estético de sus frutos rojos, de sus flores blancas y de sus verdes hojas. Los tallos de la fresa no son erectos, y la disposición en plano y su posterior representación en vertical inducen a creer que los tallos crecen y se sostienen en altura, lo que no sucede en la naturaleza, pero se utiliza ese truco para poder apreciar las plántulas de fresa en todo su esplendor (Fig. 3).

Esto mismo sucede con otras plantas de porte rastrero, como la vinca. También, en ocasiones, con los nenúfares (*Nuphar lutea* (L.) Smith; *Nymphaea alba* L.), que se dibujan para mostrar partes de las plantas que están sumergidas y por ello se percibe que se han sacado del agua para dibujarlas sobre un plano de manera que se descubren y aprecian partes que en la naturaleza quedan ocultas bajo el agua.

Las violetas y violetas olorosas son plantas de flor típicas de los tapices medievales del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI de los paños renacentistas. Exhiben un marcado simbolismo asociado a su sencillez, fragilidad y discreto aroma.

El plantago o llantén, una planta común en la naturaleza belga, es característica de los tapices flamencos y aparece en muchas ocasiones en los

campos de los paños, pero no la hemos encontrado en las cenefas. Se representa de forma muy precisa en los tapices renacentistas de la primera mitad del siglo XVI y presenta similitudes con las representaciones de los libros botánicos¹⁹.

Otra especie botánica con una larga trayectoria escénica es la amapola, con sus connotaciones simbólicas asociadas al color rojo eucarístico del vino y del pan (crece mezclada entre trigales), y su cualidad soporífera que proporcionan sus frutos y semillas. Aparece en tapices medievales del siglo XV y prolonga su protagonismo por los paños renacentistas del siglo XVI y los barrocos del siglo XVII (Fig. 4).

Resulta sorprendente que una amapola aflore en escenas bélicas, pues sus hojas de intenso color rojo son muy frágiles. En el detalle del cartón del tapiz *Aussfall der Türken aus La Goletta* que se conserva en Viena, aparece una amapola²⁰. Esta planta se tejió igualmente en los tapices, como puede verse en el mencionado paño *Salida del enemigo de la Goleta, (La Conquista de Túnez, serie 8)* de Patrimonio Nacional en Madrid, por lo que se demuestra que no sólo se siguen los cartones, sino que lo artístico y estético se superpone a lo real. Es decir, resulta poco probable que, en un campo de batalla, con los soldados, caballos y máquinas bélicas pisoteando los terrenos, pueda pervivir una amapola en todo esplendor. (Fig. 5)

Por otra parte, la adormidera (*Papaver somniferum* L.), aparece algo más tarde que la amapola en los tapices renacentistas del siglo XVI donde destaca por su porte, sus flores y por las cápsulas, de propiedades narcóticas y utilización en medicina.

La aguileña o guante de Nuestra Señora es una planta de tradición medieval y simbología asociada a la Virgen María con sorprendentes flores. Su presencia se inicia en los tapices medievales y se prolonga en los paños renacentistas.

Otra planta de larga usanza medieval es el clavel, una flor muy apreciada en la Edad Media por su olor y simbolismo. Su fragilidad en los tallos queda manifiesta en la representación del cultivo del clavel en macetas y con tutores. En el paño *Vertumno besa a Pomona*, Bruselas, fechado hacia 1560, (*Vertumno y Pomona, serie 16*), de Patrimonio Nacional en Madrid, está en una de las macetas que forma parte del jardín.

El lirio, lirio cárdeno, destaca por sus colores y los brillos de los hilos metálicos en las cenefas de los tapices renacentistas e, igualmente, aunque en menor presencia, en los campos de los paños; también luce como flor cortada en los jarrones.

En la familia de las liliáceas sobresale la azucena, muy presente en los tapices medievales y de la primera mitad de los paños renacentistas que pro-

¹⁹ Ver comparación de plantagos en libros botánicos y en tapices flamencos. Pilar Bosqued, *Flora y vegetación en los tapices de La Seo*, (Zaragoza: Octavio y Félez, 1989), pp. 31-36.

²⁰ Seipel, *Kriegszug Kaiser Karls V*, p. 47.



Fig. 6. Detalle de la cenefa de “los cuatro elementos” del tapiz *Dios ordena a Noé que construya el Arca* (*Historia de Noé*, serie 37), Bruselas, 1563-1566. Madrid, Patrimonio Nacional. ©Fotografía: Pilar Bosqued.

longa su presencia en los jarrones florales, tanto de los tapices renacentistas como de los barrocos. Conocido símbolo de virginidad y pureza, se puede ver acompañando la imagen con el nombre *Virginitas* tejido en el tapiz *El Vicio*, Bruselas, hacia 1520, (*Los Honores*, serie 8) de Patrimonio Nacional²¹.

En algunos casos los cardos de cardar (*Dipsacus fullonum* L.) y los lirios azules aparecen rotos o doblados, lo mismo que sucede en la naturaleza cuando nos los encontramos y los cortamos para no pincharnos o los rompemos sin darnos cuenta cuando nos interceptan el paso. También hemos encontrado imágenes de azucenas y claveles cortados, quizá indicando que se ha roto el simbolismo asociado de pureza y compromiso matrimonial que tenían.

Sorprende la presencia de naranjos con naranjas en tapices medievales del primer tercio del siglo XV, como en el campo del tapiz *Historia de la Pasión* (*La Pasión*, 1), del museo de La Seo de Zaragoza, o en la cenefa del paño *Misa de San Gregorio*, tejido en Bruselas hacia 1500, (*Paños sueltos*, serie 7), de Patrimonio Nacional.

El naranjo y las naranjas continúan apareciendo en los tapices renacentistas posteriores y en los barrocos. Es el caso del tapiz del Kunsthistorisches Museum de Viena, *Landung in Dabul und Zerstörung der*

²¹ Se recoge igualmente en: Guy Delmarcel, *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*, (Malines: Pandora - Snoeck-Ducaju & Zoon, 2000), p. 76. Delmarcel denomina al tapiz como *Virtus*.



Fig. 7. Zarza con flores y moras. Detalle del tapiz *Fuga dell'esercito francese e ritirata del duca d'Alençon oltre il Ticino. (Battaglia di Pavia)*, Bruselas, 1528-1531. Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte. © Fotografía: Pilar Bosqued.

Stadt, realizado en Bruselas entre 1555-1560, (*Taten und Triumph des Dom João de Castro*, serie 22), donde se muestra un naranjo de gran porte²².

En esta serie de tapices dedicada a ensalzar los éxitos de la expedición de João de Castro, se deberían reproducir paisajes y vegetación propias de la India, pero se trata de un caso más en el que los cartonistas empleaban los cartones previamente dibujados, sin haberse desplazado hasta la India²³. De esta forma, la reducida vegetación que aparece en los campos de estos paños debería ser la exótica hindú, pero lo cierto es que aparecen plantas europeas, como el trébol, la aguileña o la zarza (*Rubus* L. sp.), y árboles como la higuera, el granado, o el naranjo. El mayor exotismo lo constituyen unas sencillas palmeras (probablemente *Phoenix dactylifera* L.; *Phoenix* sp.), que ya eran sobradamente conocidas en la época.

En los tapices flamencos medievales y renacentistas destacan las asociaciones botánicas en armonía con los medios húmedos y acuáticos, al borde del agua, junto a los ríos, los arroyos, los canales, las lagunas y los estanques, integrada a esos medios tan típicos del paisaje flamenco²⁴. No existe duda de que el artista ha salido a la naturaleza flamenca para dibujar

²² *Die Portugiesen in Indien. Die eroberungen dom João de Castros auf Tapisserien 1538-1548*. Kunsthistorisches Museum Wien 21, Oktober 1992-10. Jänner 1993, (Wien: Kunsthistorisches Muuseum, 1993), pp. 115, 119; Bosqued, "Arte, botánica, historia... (II)", pp. 140-141.

²³ Rotraud Bauer, "A série de tapeçarias", en *Tapeçarias de D. João de Castro*, Francisco Faria Paulino (ed.), (Lisboa: Printer portuguesa, 1995), pp. 143-152.

²⁴ Misjel Decler, *Nature in België van kust tot ardennen de mooiste natuuplejkes*, (Tielt: Uitgeverij Lanoo, 1999).

el paisaje y detenerse en el ambiente botánico (y la fauna) de las zonas húmedas y los humedales, el cual se reproduce verazmente.

En esas escenas, incluso cuando apenas se muestran unos pequeños detalles, suelen aparecer la anea o espadaña (*Typha latifolia* L.), los lirios amarillos (*Iris pseudacorus* L.), las espigas de agua (*Potamogeton natans* L.) y los ácoros (*Acorus calamus* L.).

Las plantas juntos a los cursos de agua adquieren especial protagonismo en las escenas de los tapices renacentistas del bautismo en el río Jordán de Jesús y de San Juan Bautista, donde el paisaje que se representa debería ser el de Medio Oriente, pero donde de nuevo encontramos vegetación propia del norte europeo asociada a los medios fluviales, húmedos y acuáticos, y al paisaje europeo flamenco.

Ese tipo de vegetación aparece también en las denominadas cenefas “de los cuatro elementos” de ciertos tapices renacentistas donde se pueden ver al junco florido (*Butomus umbellatus* L.), a la ya mencionada anea o espadaña, a la sagitaria o saeta de agua (*Sagittaria sagittifolia* L.), y otras más²⁵ (Fig. 6).

La misma asociación del agua con la vegetación se aprecia en las aguas tranquilas que discurren junto y bajo un puente en el tapiz de La Seo de Zaragoza *Cautividad de la Santa Cruz*, realizado en la segunda mitad del siglo XV, (*Exaltación de la Santa Cruz*, serie 2), como junto al río en los paños de la *Batalla de Pavía* del Museo de Capodimonte de Nápoles, tejidos en Bruselas entre 1528-1531. Se trata por tanto de un modelo artístico y botánico que se repite y que muestra varios elementos asociados distintos, dos de ellos naturales, el agua y la vegetación, y el otro, el puente, obra de la mano del hombre.

La batalla de Pavía, que tuvo lugar en el invierno de 1525²⁶, debería incorporar un escenario botánico propio de esa estación del año, pero las plantas y flores que aparecen en los campos nos muestran a la zarza con hojas, con flores y con frutos, las moras, o al lirio amarillo en flor. Evidentemente, estas plantas no florecen, ni fructifican, ni tienen hojas en invierno. Tanto las zarzas con sus flores, hojas y moras, como el lirio, se incluyen en los cartones²⁷ (Fig. 7).

Un refinado ejercicio de observación de la naturaleza se encuentra en los tapices *Vertumno transformado en segador* (*Vertumno y Pomona*) de Patrimonio Nacional (serie 16 y serie 18), tejidos ambos en Bruselas, el primero hacia 1550 y el segundo un poco antes, hacia 1545; y el paño de Viena de igual título (*Pomona und Vertumnus*, serie 20) donde se muestra a Vertumno que regresa del campo segado portando en su hombro un haz de

²⁵ Maria Hennel-Bernasikowa, *Arrasy Zygmunt Augusta. The Tapestries of Sigismund Augustus*, (Cracovia: Zamek Krolewski Na Wawelu – Wawel Royal Castle, 1998), pp. 90-91, 100-101.

²⁶ Nicola Spinosa, “Gli arazzi della Battaglia di Pavia: un dono a Carlo V dal castello dei d’Avalos alla Regia di Capodimonte”, en *Gli arazzi della Battaglia di Pavia*, (Milano: Bompiani, 1999), p. 14.

²⁷ Spinosa, *Arazzi Battaglia Pavia*, p. 40. Los diseños se conservan en el Museo del Louvre de París.



Fig. 8. Trébol, detalle del tapiz *Rómulo acuerda el rapto de las Sabinas* (Fundación de Roma, serie 14), Bruselas, hacia 1525. Madrid, Patrimonio Nacional. © Fotografía: Pilar Bosqued.

trigo, o gavilla, entre cuyos tallos y cañas aparecen centáureas, amapolas, la manzanilla hedionda, magarza o margarita (*Anthemis* L. sp.), la veza (*Vicia* L. sp.) y la neguilla (*Agrostemma githago* L.), todas ellas recién segadas junto al cereal. Estas plantas crecían antaño profusamente en los campos mezcladas entre los cultivos. Ahora, debido a los usos de herbicidas, no se produce de ese modo en la naturaleza y constituye por tanto un ejemplo de agricultura histórica. Vertumno, además, en su condición de alegre amante, adorna su sombrero de paja con algunas de estas florecillas.

Las praderas y espacios libres de la parte inferior de los tapices aparecen salpicadas con el trébol, tanto sin flores como con ellas; además de tréboles que no hemos podido determinar, hemos identificado al trébol de los prados (*Trifolium pratense* L.) y al trébol blanco (*Trifolium repens* L.) (Fig. 8).

En el paño *La Infamia* de Patrimonio Nacional (*Los Honores*, serie 8), Bruselas, 1520, hay un simbolismo evidente en la escena de Judas ahorcado en un árbol, del que se dijo que lo hizo en un saúco (*Sambucus nigra* L.), el cual da nombre a la seta "la oreja de Judas", semejante a una oreja, que crece a su pie²⁸.

Las setas y champiñones aparecen de manera discreta, pero aportan un mayor grado de realismo a las escenas paisajistas. Muchas de ellas se localizan al pie de los árboles o de un tocón de un árbol. También aparecen plantas que en la naturaleza trepan sobre los troncos de los árboles, como la clemátide (*Clematis vitalba* L.), la corregüela (*Calystegia sepium* (L.) R.

²⁸ Bosqued, "Arte, botánica, historia... (I)", p. 173. La figura de Judas, con el abdomen abierto y los intestinos fuera.

Brown.), la dulcamara (*Solanum dulcamara* L.), la nueza negra (*Tamus communis* L.) o la campanilla (*Ipomoea* L. sp.). Rellenando los campos de los tapices vemos helechos (*Pteridium aquilinum* (L.) Kuhn.), *Blechnum spicant* (L.) Roth.; cf. *Dryopteris* Adans sp.) y culantrillos (*Asplenium* L. sp.; *Asplenium trichomanes* L.). Todas ellas contribuyen a potenciar el ambiente nemoroso y campestre que se representa.

En los tapices se encuentran muchos árboles (algunos ya citados), entre ellos abedules (*Betula* L. sp.), robles (*Quercus* L. sp.), álamos y chopos (*Populus alba* L.; *Populus* L. sp.), sauces (*Salix* L. sp.), arces (cf. *Acer* L. sp.), cipreses (*Cupressus* L. sp.) y otros. En el tapiz *Exhortación a las Virtudes* (*Moralidades*, serie 5), Bruselas, h. 1515, Patrimonio Nacional, Madrid, vemos a Absalom quien quedó enredado por su pelo entre las ramas y hojas de una encina, por lo que pudo ser alcanzado y muerto²⁹.

Tanto en las cenefas, como en los jarrones de los campos de los paños barrocos, existen composiciones florales que exhiben el dominio de la estética. La disposición de las distintas flores y hojas, en equilibrio volumétrico y espacial, y la composición general del conjunto floral sometida en ocasiones a un eje invisible y estudiado, demuestran que los artistas dominaban el arte floral. Así, las plantas y flores están dispuestas en diferentes alturas y coronadas en su parte superior por destacadas especies botánicas seleccionadas por el color de sus flores o el tamaño de las mismas.

5. Plantas exóticas introducidas en Europa

Algunos tapices flamencos renacentistas y barrocos incluyen plantas procedentes de las conquistas y expediciones ultramarinas llevadas a cabo desde finales del siglo XV. La mayoría de ellas provienen de América, pero también las hay de origen asiático y africano y especies botánicas cuya procedencia continúa siendo motivo de debate.

Esos tapices flamencos con plantas introducidas constituyen una sorprendente y rica muestra de botánica histórica, pues testimonian la importancia de las plantas y su temprana representación en el arte tapicero.

El maíz (*Zea mays* L.) lo encontramos como planta entera, con tallos, mazorcas y hojas, con una altura aproximada de un metro y medio, en el campo del paño cuarto de la serie del escudo de armas de Carlos V de Viena (*Wappen Kaiser Karls V*, serie 33), Bruselas, h. 1540, y mazorcas sueltas y agrupadas en las cenefas³⁰. También aparece en la cenefa del paño *La Pereza* (*Pecados capitales*, serie 22), Bruselas, h. 1550, Patrimonio Nacional, Madrid, donde el maíz se acompaña de un lirón careto³¹ que está comiendo sus gra-

²⁹ Bosqued, "Arte, botánica, historia... (I)", p. 171.

³⁰ Pilar Bosqued, "La flora en los tapices de Carlos V del Kunsthistorisches Museum de Viena", *PARJAP, Boletín de la Asociación Española de Parques y Jardines Públicos*, 20, (2000), pp.17-24.

³¹ Su nombre científico de *Elymus quercinus* alude a la dieta de este ratoncillo europeo basada en las bellotas del género botánico *Quercus*, donde se engloban a robles y encinas. Bosqued, "Arte, botánica, historia... (II)", (2015), pp. 158-159.



Fig. 9. Planta de maíz, detalle del tapiz *Zwei Wappen in einer verdure* (*Wappen Kaiser Karls V*, serie 33), Bruselas, hacia 1540. Viena, Kunsthistorisches Museum.
© Fotografía: Pilar Bosqued.

nos. El maíz aparece en fechas posteriores y con sus granos de vistosos colores (Fig. 9).

En esa misma cenefa del tapiz *La Pereza*, Bruselas hacia 1550, (*Pecados capitales*, serie 22) Patrimonio Nacional, Madrid, aparece otra planta de procedencia americana como es el pimiento, la guindilla, el ají (*Capsicum annuum* L.).

Hemos basado la identificación del aguacate (*Persea americana* Mill.) en el pedúnculo engrosado, característico de esta planta. Aparece en el tapiz *Monos trepando por columnas*, (*Grutescos con monos*, serie 30), Bruselas, h. 1550, Patrimonio Nacional, Madrid.

Algo problemática resulta la determinación del cacao (*Theobroma cacao* L.), pues sobran las hojas que inducen a pensar en una calabaza o similar, y faltan otras características propias del árbol del cacao. Sin embargo, no he localizado en los tapices flamencos ninguna otra planta que muestre marcadas las semillas del interior como se hace en el tapiz *Monos jugando*

con cuerdas, Bruselas, h. 1550, (*Grutescos con monos*, serie 30) Patrimonio Nacional, Madrid, por lo que, en mi opinión, se descartan otros frutos³².

Hay plantas y flores características de los tapices barrocos del siglo XVII, como el girasol (*Helianthus annuus* L.) y la corona imperial (*Fritillaria imperialis* L.), que destaca en la parte superior de los arreglos florales en jarrones. Por otra parte, el tulipán se encuentra en las cenefas desde finales del siglo XVI, pero algunas variedades de tulipán sólo aparecen en los tapices barrocos a partir del siglo XVII. (Fig. 10)

6. Conclusión general

Las representaciones botánicas que aparecen en los tapices renacentistas de Bruselas de la primera mitad del siglo XV son anteriores, mejores y más reales que las que ilustran los libros botánicos impresos de mediados del siglo XV. En ocasiones, se constata una proximidad entre los dibujos de los artistas que dibujaron las plantas para los cartones de los tapices y los que las dibujaron en los libros botánicos que viene dada por el grado de realismo con que se representan las especies botánicas.

Las mejores representaciones de plantas se localizan en los campos y cenefas de los tapices renacentistas de Bruselas entre, aproximadamente, 1500 y 1550. Años después, las mejores figuras de plantas y flores en los tapices renacentistas aparecen igualmente en las cenefas.

Por su parte, en los tapices barrocos del siglo XVII el realismo botánico se localiza preferentemente en las cenefas y jarrones florales, mientras que la vegetación que aparece en los campos de los paños suele representarse de manera estilizada y escasa.

En términos generales, se ha constatado que algunas especies botánicas aparecen sólo en las cenefas y otras, por el contrario, sólo en los campos del tapiz, aunque la mayoría de ellas lo hacen tanto en las cenefas como en los campos de los paños.

En este último caso, se ha observado que un árbol frutal se muestra con su pie, tronco, ramas, hojas y frutos en los campos, pero en las cenefas, y por lo general, se representa con sus frutos, que se resaltan, algunas hojas y pequeñas partes de sus ramas.

En los tapices flamencos medievales y renacentistas predominan las plantas y flores asociadas a la naturaleza del lugar de procedencia de los tapices, mientras que en los paños de finales del siglo XVI y los barrocos del siglo XVII se localizan especies botánicas, frutales y florales de diversa procedencia.

³² Algunas de las plantas que se trajeron a Europa se protegían con el secreto para preservar su interés comercial y, en un inicio, no se conocían muy bien, no se sabía o no se podían transportar ni conservar para el largo viaje de vuelta, y se tardó en su aclimatación y cultivo.

Fig. 10. Corona imperial, detalle del tapiz *Nerón y Pópea* (*Historia de Constantino*, serie 20), Bruselas, alrededor de 1650. Zaragoza, Museo de tapices de La Seo, Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza. © Fotografía: Pilar Bosqued.



Se puede asegurar que las familias botánicas más representadas en los tapices flamencos de los siglos XV al XVII son las Rosáceas y Amigdaláceas, familias en las que se encuentran la mayoría de los frutales identificados.

Hay plantas que hemos identificado en sólo una ocasión y otras que aparecen en multitud de ocasiones. La especie floral más representada en estos tapices es la rosa. Existe un predominio de las rosas de color rojo, seguidas de las blancas y rosas, y, entrado ya el siglo XVII otras tonalidades.

Las especies botánicas más representadas en los tapices flamencos de los siglos XV al XVII son el trébol y la zarza o zarzamora; y el árbol, el roble. Entre las frutas, tanto en los campos como en las cenefas, la vid, las uvas.

Los tapices flamencos de los siglos XV al XVII, tan cargados de plantas, flores, frutos, árboles y arbustos, suponen una muestra de la rica flora y vegetación exportada, expuesta y admirada fuera del lugar donde se tejieron. Uno de esos destinos fue España, lo que permitió que en nuestro país se disfrutara de la visión y conocimiento de plantas, flores y frutos diversos.

Bibliografía:

Bauer 1993: Rotraud Bauer, "I. Die Tapisserienserie. Auftraggeber - Konzept - Kartonier", en *Die Portugiesen in Indien. Die Eroberungen dom João de Castros auf Tapisserien 1538-1548*. Kunsthistorisches Museum Wien, 21, (Oktober 1992-10, Jänner 1993), (Wien: Kunsthistorisches Museum, 1993), pp. 53- 151.

Bauer 1995: Rotraud Bauer, "A série de tapeçarias", en *Tapeçarias de D. João de Castro*, Francisco Faria Paulino (ed.), (Lisboa: Printer Portuguesa, 1995), pp. 143-152.

Bosqued, 2000: Pilar Bosqued, "La flora en los tapices de Carlos V del Kunsthistorisches Museum de Viena", en *PARJAP, Boletín de la Asociación Española de Parques y Jardines Públicos*, 20, (2000), pp.17-24.

Bosqued Lacambra, 2015: Pilar Bosqued Lacambra, "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)", *Academia*, 117, (2015), pp. 121-184.

Bosqued Lacambra, 2015: Pilar Bosqued Lacambra, "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (II)", *Academia*, 119-120, (2017-2018), pp. 109-163.

Bosqued Lacambra 2017: Pilar Bosqued Lacambra, "Botánica en los cantorales de la orden jerónima procedentes del monasterio de Santa Engracia", en *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*, ed. Carmen Morte, (Huesca, Catedral de Huesca, 2017), pp. 231-256.

Bosqued Lacambra, 2019: Pilar Bosqued Lacambra, "Los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (III)", *Academia*, 121, (2019), pp. 137-191.

Decler 1999: Misjel Decler, *Nature in België van kust tot ardennen de mooiste natuuplejkes*: (Tielt: Uitgeverij Lanoo, 1999).

Delmarcel 1999: Guy Delmarcel, *La Tapisserie flamande du XV^e au XVIII^e siècle*, (Paris: Imprimerie nationale, 1999).

Delmarcel 2000: Guy Delmarcel, *Los Honores. Tapisseries flamandes pour Charles Quint*, (Malinas: Pandora- Snoeck-Ducaju & Zoon, 2000).

Dodoens 1557: Rembert Dodoens, *Histoires des plantes. Traduction française, suivi du petit recueil auquel est contenu la description d'aucunes gommes et liqueurs etc. par Charles de L'Escluse*, (Amberes, 1557), J. van der Loë. (ed. facsímil con introducción, comentarios, ajustes terminología

moderna por J.-E. Opsomer), (Bruselas: Centre National d'Histoire des Sciences, 1978).

Domingo Pérez, Hombría Tortajada y Torra de Arana 1985: Tomás Domingo Pérez, Antero Hombría Tortajada y Eduardo Torra de Arana, *Los Tapices de La Seo de Zaragoza*, (Zaragoza: Octavio y Félez S. A., 1985).

Fuchs 1543: Leonhart Fuchs, *New Kreüterbuch*, Basilea, 1543. (Ed. facsímil Isingrin, M.), (Colonia: Taschen GmbH, 2001).

Gubernatis 1878: Angelo de Gubernatis, *La Mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, (Paris: C. Reinwald et C^{ia}, Librairies-éditeurs, 1878).

Hennel-Bernasikowa 1998: Maria Hennel-Bernasikowa, *Arrasy Zygmunta Augusta. The Tapestries of Sigismund Augustus*, (Cracovia: Zamek Krolewski Na Wawelu-Wawel Royal Castle, 1998).

Herrero Carretero 2008: Concepción Herrero Carretero, *Vocabulario histórico de la tapicería*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 2008).

Impelluso 2003: Lucia Impelluso, *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*, (Milán: Mondadori Electa S.p.A., 2003).

Innes y Perry 2002: Miranda Innes, Clay Perry, *Medieval flowers*, (London: Kyle Cathie, 2002).

Junquera de Vega y Herrero Carretero 1986: Paulina Junquera de Vega y Concha Herrero Carretero, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional, Volumen I: Siglo XVI*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1986).

Junquera de Vega y Díaz Gallegos 1986: Paulina Junquera de Vega, Carmen Díaz Gallegos, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen II: Siglo XVII*, (Madrid: Patrimonio Nacional, 1986).

Laguna 1566: Andrés de Laguna, *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos [...]*, (Salamanca, 1566). (Ed. facsímil), (Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia, 1984).

Levi d'Ancona 1977: Mirella Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in the Italian Painting*, (Firenze: Leo S. Olschki editore, 1977).

Plants 2000: *Plants in European masterpieces*. CD-Rom, (Cultura 2000, European Union).

Seipel 2000: Wilfried Seipel (ed.), *Der Kriegszug Kaiser Karls V. gegen Tunis. Kartons un Tapisserien*, (Milano: Skira editore, 2000).

Spinosa 1999: Nicola Spinosa, "Gli arazzi dell Battaglia di Pavia: un dono a Carlo V dal castello dei d'Avalos alla Regia di Capodimonte", en *Gli arazzi della Battaglia di Pavia*, (Milano: Bompiani, 1999), pp. 14-75.

Recibido: 10/10/2025

Aceptado: 17/11/2025

Sobre los escultores Juan Ignacio Silva y Ángel Ignacio Silva. El retablo mayor de San Pedro de Santa Comba (Lugo)

About the Sculptors Juan Ignacio Silva and Ángel Ignacio Silva.
The Main Altarpiece of San Pedro de Santa Comba (Lugo)

Adrián Flores Vázquez¹

Investigador Independiente

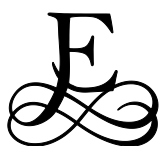
Resumen: Este artículo estudia el retablo mayor de San Pedro de Santa Comba (Lugo), realizado por Juan Ignacio y Ángel Ignacio Silva entre 1774 y 1775. A través de su análisis, se reconstruye el contexto artístico y vital de estos escultores monfortinos, cuya trayectoria ha sido escasamente atendida. Se ofrece además un análisis formal del retablo y de sus transformaciones posteriores, subrayando su valor dentro de la retablística rural lucense del siglo XVIII.

Palabras clave: Juan Ignacio Silva; Ángel Ignacio Silva; Agustín Baamonde; González Rioboo; Mateo Santalla; Antonio Santalla; San Pedro de Santa Comba (Lugo); escultura; retablo; Rococó; siglo XVIII.

Abstract: This article examines the main altarpiece of San Pedro de Santa Comba (Lugo), executed between 1774 and 1775 by sculptors Juan Ignacio and Ángel Ignacio Silva. Through documentary and stylistic analysis, it reconstructs the artistic careers of these Monforte-based artist, long overlooked by History. The study also offers a formal reading of the altarpiece and its subsequent transformations, highlighting its relevance within eighteenth-century rural altarpiece art production from Lugo.

Keywords: Juan Ignacio Silva; Ángel Ignacio Silva; Agustín Baamonde; González Rioboo; Mateo Santalla; Antonio Santalla; San Pedro de Santa Comba (Lugo); sculpture; altarpiece; Rococo; 18th Century.

¹  <https://orcid.org/0009-0003-8965-822X>



ste trabajo tiene como objetivo dar a conocer la figura de los escultores Juan Ignacio Silva y Ángel Ignacio Silva, padre e hijo, artífices del retablo mayor de San Pedro de Santa Comba (Lugo).

Ambos artistas tuvieron una amplia producción en la diócesis de Lugo, destacando sobre todo en las parroquias del ámbito rural gallego. En el contexto de las numerosas reformas acometidas en la diócesis a mediados del siglo XVIII, la familia Silva vio una oportunidad para ejercer su oficio en esta zona, trasladándose desde Pontevedra hasta distintos puntos de Lugo, donde desarrollarían la mayor parte de su actividad artística.

Aunque “los Silva” realizaron un notable número de obras —algunas de gran interés artístico como el antiguo retablo mayor de la iglesia de San Nicolás de Portomarín (Lugo)—, su presencia en la historiografía ha sido muy escasa. Esta omisión puede explicarse, como señala García Iglesias², por la atención prioritaria que los estudiosos de los siglos XIX y XX prestaron al esplendor artístico de Santiago de Compostela, relegando otros focos de producción, como el lucense, a una posición secundaria, quedando sus obras proscritas al anonimato. A pesar de los avances que en las últimas décadas ha experimentado el estudio del retablo gallego, Lugo continúa siendo uno de los territorios menos abordados. Frente a los trabajos centrados en la diócesis compostelana o la Galicia atlántica —en este sentido destaca el estudio de Rega Castro³—, Lugo presenta una historiografía más limitada que dificulta establecer modelos estilísticos o cronológicos de conjunto. A ello se suma el peso de una práctica artística de corte rural, dependiente en gran medida de las soluciones provenientes de otras zonas, como Santiago de Compostela, lo que habría provocado una pervivencia e incluso un uso tardío de modelos barrocos.

No obstante, una revisión bibliográfica ha permitido localizar algunas menciones a estos dos escultores. En el caso de Juan Ignacio Silva pueden citarse las referencias hechas por Couselo Bouzas⁴ o García Campello⁵, aludiendo a protocolos notariales en los que el monfortino estuvo implicado. Más ampliamente tratan sobre él Diéguez Rodríguez⁶, quien aporta ciertos datos biográficos sobre el escultor, y Vázquez Santos⁷ quien menciona alguna de las obras realizadas por este.

² José Manuel García Iglesias, “Plástica barroca”, en *A arte galega: Estado da cuestión*, coord. José Manuel García Iglesias, (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1990), p. 277.

³ Iván Rega Castro, *Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700-1775). Iglesia, cultura y poder*, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, (Santiago de Compostela: 2010).

⁴ José Couselo Bouzas, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, (Santiago de Compostela: Cuadernos de estudios gallegos, 2005), pp. 621-622.

⁵ María Teresa García Campello, “Lugo y su entorno: Los artistas del siglo XVIII y su obra a través de los Protocolos Notariales”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 12, II, (2005), p. 67.

⁶ Ana Diéguez Rodríguez, *El retablo durante los siglos XVII y XVIII en el arciprestazgo de Monforte de Lemos (Lugo)*, (Lugo: Diputación de Lugo, 2003), p. 100.

⁷ Rosa Vázquez Santos, *Arte, culto e iconografía del Camino Francés en la provincia de Lugo (1500-1800)*, (Santiago de Compostela: Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 2003), p. 193.

Del mismo modo, su hijo, Ángel Ignacio Silva, aparece citado por Fraguas Fraguas⁸ con relación a su traslado a Monforte de Lemos y un pleito posterior habido con sus vecinos, y por Abuín Arias en cuanto a la producción en la parroquia de San Xoán do Corgo y su descendencia⁹. Sobre su carrera artística, Silva hijo aparece también en trabajos más recientes que hacen un recorrido sobre algunas de sus obras, todas ellas pertenecientes al actual ayuntamiento do Corgo¹⁰.

Para aproximarse a la vida y obra de estos dos escultores del siglo XVIII y principios del XIX, se ha hecho uso de fuentes documentales como los libros de fábrica de las parroquias donde han llevado a cabo su actividad artística, así como de otros documentos históricos como protocolos notariales o el *Catastro del Marqués de la Ensenada*.

Este trabajo se articula en torno a datos biográficos y artísticos de “los Silva”, vinculados a la ejecución del retablo mayor y los desaparecidos colaterales de la iglesia de San Pedro de Santa Comba (Lugo). Estructuralmente, se compone de tres bloques: el primero, un acercamiento biográfico a estos dos escultores, artífices de dichos retablos. En segundo lugar, un apartado dedicado a conocer cuál era el estado de los antiguos retablos de la iglesia y entender cuál fue el motivo por el que se ejecutó esta nueva obra. Por último, el análisis histórico-artístico de la máquina, que permitirá identificar el estilo de los monfortinos a través del único retablo conocido —o al menos documentado— en el que padre e hijo trabajaron conjuntamente.

El retablo mayor de San Pedro de Santa Comba reviste especial interés no solo por su calidad artística, sino también por constituir un punto de encuentro entre las trayectorias de Juan Ignacio y Ángel Ignacio Silva. Además, atendiendo a la producción del primero, esta intervención podría tratarse de su último trabajo, marcando una tendencia estilística propia del rococó que más tarde, seguiría Ángel Ignacio una vez asentado en O Corgo.

1. Los Silva, escultores monfortinos

El linaje artístico de los Silva daba comienzo a finales del siglo XVII con Mauro Silva¹¹, casado con María Magdalena García en la parroquia de Santiago de Viascón (Cercado-Cotobade, Pontevedra). Impulsado por el auge de las reformas emprendidas durante el siglo XVIII en la diócesis de Lugo, donde muchas de sus iglesias se remontaban a la Edad Media, se trasladó con su

⁸ Antonio Fraguas Fraguas, “Notas de artistas en tierras lucenses”, *Cuaderno de Estudios Gallegos*, 24, 72-74, (1969), pp. 112-124.

⁹ Jesús Abuín Arias, *Iglesia de San Juan de Corgo*. (Obra inédita, 2000), pp. 11-14.

¹⁰ Adrián Flores Vázquez, “Ángel Ignacio Silva (1847-1827). Un escultor monfortino nas terras do Corgo”, *Corga. Revista de Estudos do Corgo*, 11, (2024), pp. 54-67 y Adrián Flores Vázquez, “As cruces procesionais de madeira no Corgo. Símbolo de fe e tradición”, *Mazarelos: revista de Historia e cultura*, 14, (2024), pp. 32-39.

¹¹ En algunos documentos consta como Amaro Silva o Amaro da Silva.

familia desde la parroquia pontevedresa hasta Monforte de Lemos, donde residiría hasta su fallecimiento en 1751¹².

Juan Ignacio Silva, hijo de este matrimonio, había nacido en Viascón hacia 1709¹³. En torno a los años veinte del siglo XVIII llegó con sus padres a Monforte para desempeñar junto a su progenitor el arte de la escultura. Allí, la familia se asentaría en el lugar de Rioseco (San Pedro de Ribasaltas).

El 27 de marzo de 1742, Silva contrajo matrimonio con María Manuela Jacinta Fernández de Castro¹⁴, hija de Juan Fernández de Castro y Josefa Núñez, vecinos de Santa María da Régoa, en la villa de Monforte. En aquel momento, el escultor residía en la calle de los Hornos de dicha población, al igual que su futura consorte.

Dadas las amplias propiedades que tenía su esposa, estos se encontraban intermitentemente entre Santa María da Régoa, Rioseco y Santa María de Goo (O Incio, Lugo). En las dos primeras ubicaciones se localizan los bautismos de la descendencia habida de este matrimonio, que fueron: Ángel Ignacio, Domingo Antonio, Manuel Ramón, María, Francisco Tomás Xavier y Pedro.

En 1748, Silva firmaba un contrato con Fernando Peñalba y Josefa Álvarez de Armesto, vecinos de Peña (Monforte de Lemos) para ajustar el acuerdo de aprendizaje como maestro de arquitectura y escultura de su hijo, Jerónimo Peñalba¹⁵. Este documento especificaba que Silva debía tratar al joven como a su propio hijo, cuidarlo, proporcionarle hospedaje, comida y vestiduras. A cambio, sus padres pagarían al escultor 100 reales anuales durante los tres primeros años, de los cinco que duraría el contrato. Jerónimo Peñalba acabaría su formación y se convertiría en maestro escultor, realizando obras como el retablo mayor de San Xoán de Chavaga (Monforte de Lemos, Lugo)¹⁶. Además, contrajo matrimonio con la hija de su maestro, María Silva¹⁷.

Es probable que Peñalba fuese el oficial citado junto a Silva en el *Interrogatorio de la Villa de Monforte* de 1753¹⁸. En la sección “pintores y escultores” aparece Juan Ignacio Silva, del que se dijo cobraba 6 reales al día y, por la ayuda de un oficial, ganaba al año 720 reales. Puesto que la

¹² Archivo Diocesano de Lugo, (en adelante ADL), Régoa, Santa María, Defunciones, Libro III, (1705-1810), f.148v.

¹³ Su acta de bautismo no ha podido ser localizada por estar los libros de registros sacramentales de la parroquia de Santiago de Viascón deteriorados. Sin embargo, atendiendo al *Catastro del Marqués de la Ensenada*, en el *Libro personal de Legos de la Villa de Monforte* de 1753 consta este artista, del que se dice tener 44 años de edad. Archivo Histórico Provincial de Lugo, (en adelante AHP), Catastro, Monforte de Lemos, *Libro Personal de Legos de la Villa de Monforte*, nº 4729 ff. 24v-25r., 1753.

¹⁴ ADL, Régoa, Santa María, Matrimonios, Libro II, (1682-1817), f. 129r.

¹⁵ AHP, Protocolos, Francisco de Zúñiga, ref. 02926 (información obtenida de María Rosa Guntiñas Rodríguez, “La villa de Monforte a la luz del Catastro de Ensenada, un ejemplo de capital de un Estado señorial”. *Asociación Cultural de Estudios Históricos de Galicia*, 2018, p. 136, (En web: https://www.estudioshistoricos.com/wp-content/uploads/2018/11/monforte_a_la_luz_del_catastro.pdf; consultada: 2 de julio de 2024).

¹⁶ Diéguez, *Retablo durante los siglos XVII y XVIII*, pp. 284-288.

¹⁷ Las relaciones entre escultores —y otros gremios artísticos— se veían fortalecida por los enlaces habidos entre sus familias, pudiendo “garantizar” la continuidad de su oficio. Del enlace entre Jerónimo Peñalba y María Silva nacería Juan Peñalba, quien también se dedicaría al arte de la escultura, ADL, Régoa, Santa María, Bautismos, Libro II, (1735-1790), f. 235v.

¹⁸ AHP, Catastro, Monforte de Lemos, *Interrogatorio general de la Villa de Monforte*, nº 4726, ff. 6v-7r, 1753.

instrucción de Peñalba comenzó en 1748, es posible que cinco años después siguiese junto al que sería su suegro, perfeccionando la técnica o colaborando junto a él.

Al año siguiente, el 26 de julio de 1754, Juan Ignacio hizo otro contrato para instruir un nuevo aprendiz. En este caso fue con Telmo Pazos y María López, para que su hijo, Álvaro Pazos López, se formase como maestro de escultura¹⁹. Las condiciones fueron las mismas que con Peñalba.

Silva era un destacado artista que contaba con un gran número de encargos y disponía de la suficiente fama como para instruir nuevos escultores. En la documentación notarial solo se han localizado estos dos contratos, pero además puede afirmarse que su hijo, Ángel Ignacio, habría recibido también instrucción de este, en su caso, como herencia familiar.

Entre los trabajos realizados por Juan Ignacio Silva, puede citarse el retablo mayor de la iglesia de O Salvador de Vilar de Sarria (1757-1758) por el que cobró la cantidad de 1.500 reales. Es un retablo de un cuerpo articulado en tres calles y rematado por una media cúpula decorada con casetones. Este fue mencionado por Vázquez Santos, quien además atribuye a Silva la realización del antiguo retablo mayor de San Nicolás de Portomarín (Portomarín, Lugo)²⁰. El elemento sustentante de esta obra es, como en la mayoría de la producción de Silva, el estípite. López Vázquez remonta la aparición de este soporte a principios de los años veinte del siglo XVIII en la zona de Tui y comenzándose a emplear de forma tímida por Fernando de Casas Novoa en la década siguiente en Santiago de Compostela en el retablo mayor de San Martiño Pinario²¹. Será precisamente gracias a Casas Novoa que el estípite irrumpa en el panorama artístico lucense, teniendo el papel inaugural el retablo-baldaquino de la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo (1732-1735) (Fig. 1)²². Sin embargo, su uso en Lugo se haría predominante hacia los años centrales de la centuria, pudiendo encontrarse en obras tardías, ya entrados los años setenta del siglo XVIII.

Una actividad artística como la de Silva conllevó también encontrarse con ciertas desavenencias. El 22 de enero de 1759, el escultor otorgó un poder notarial para un pleito con Pedro Losada, párroco de Santo Estevo de Lousadela (Sarria, Lugo) y algunos feligreses. El motivo fue el impago de la hechura del retablo mayor de la iglesia. Se trata de una obra de un cuerpo

¹⁹ Couselo Bouzas menciona el contrato de aprendizaje de Álvaro Pazos López, según un protocolo notarial de Andrés Antonio de Quiroga del año 1754, f. 36. Además, dice que este aprendiz podría tratarse del escultor Álvaro Pazos López, pero de él no da nueva noticia en su obra: Couselo, *Galicia artística*, pp. 621-622.

²⁰ Vázquez. *Arte, culto e iconografía*, p. 193.

²¹ José Manuel López Vázquez, "Inventario e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", en *Os profesionais da historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, coord. Concha Fontenla San Juan, (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996), p. 61-62.

²² El tabernáculo había sido trazado por Fernando de Casas Novoa, artífice de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, y realizado entre 1732 y 1735 por Miguel de Romay, Alberto Fernández González, "A mayor gloria de Nuestra Señora: la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo", en *Regina Mater Misericordiae: estudos históricos, artísticos e antropológicos de advocacións marianas*, coord. Juan Aranda Doncel y Ramón de la Campa Carmona, (Córdoba: Ediciones Litopress, 2016), p. 216).



Fig. 1. Fernando de Casas Novoa (tracista) y Miguel de Romay (entallador), Retablo mayor, 1732-1735. Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, catedral de Lugo, diócesis de Lugo. © Foto del autor.

de tres calles, divididas también por estípites, y rematada por un ático con una hornacina.

Juan Ignacio Silva falleció el 23 de febrero de 1788 en Santa María de Goo (O Incio, Lugo)²³. Su cuerpo fue enterrado entre los altares de la iglesia. Había hecho testamento ante José Somoza, escribano vecino de Reboredo.

²³ ADL, Goo, Santa María, Defunciones, Libro I, (1714-1806), f. 76v.

Al momento de su defunción, dejaba por hijos a Ángel Ignacio, en San Xoán do Corgo; Manuel Ramón, en Santa María de Goo; y María, en Santa María da Régoa. Su viuda, María Manuela falleció al año siguiente en A Régoa²⁴.

El oficio de escultor en la familia Silva, se prolongó una tercera generación. Ángel Ignacio Silva desempeñó el mismo oficio que su padre y abuelo. Nació el 26 de septiembre de 1749 en San Pedro de Ribasaltas (Monforte de Lemos, Lugo)²⁵, siendo bautizado el 2 de octubre de ese mismo año, realizando la función de padrino Domingo López.

A los veintitrés años, el 1 de febrero de 1773, contrajo matrimonio con Juana Pardo en San Cristovo de Guntín (Bóveda, Lugo)²⁶. No obstante, el matrimonio fue breve y, tras enviudar el escultor en 1776, decidió trasladarse a las tierras do Corgo. Posiblemente, Silva se hubiese percatado de la necesidad de su arte en las parroquias de la zona. Los retablos que realizó con su padre en San Pedro de Santa Comba, le habrían permitido presenciar el proceso de renovación artística que estaba llevándose a cabo en la zona, dado que esta parroquia es limítrofe con las de Santiago de Laxosa (O Corgo) y San Pedro Fiz de Paradela (O Corgo).

De este modo, contrajo matrimonio de segundas nupcias el 3 de junio de 1778 en San Xoán do Corgo con María Díaz de Armesto²⁷, siendo un matrimonio más fructífero que duraría hasta el fallecimiento del escultor. De este enlace tuvieron por hijos a Jacobo, Domingo, Ángel, Francisco, José Miguel, Manuela Francisca, Manuel, María Josefa (Maripepa) y Juana.

Una vez instalado en la parroquia de San Xoán do Corgo, ejerció el oficio de la escultura en muchas de las iglesias próximas entre 1778 y 1807²⁸. Realizó los retablos mayores de San Xoán de Cela, San Bartolomeu de Chamoso²⁹, Santiago de Camposo y San Xoán do Corgo³⁰; así como uno de los colaterales de esta última y el de San Cristovo de Chamoso. También ejecutó un gran número de tallas, no solo para los retablos realizados por él, sino para otras iglesias como Santiago de Fonteita. Del mismo modo, también hizo la mesa de altar "a la romana" en la de Santa Catarina de Anseán³¹.

Así como su padre había hecho uso exclusivo del estípite como principal elemento sustentante, Ángel Ignacio empleó de manera continuada la columna panzuda, con decoración de rocallas y medallones, hasta el cambio de siglo donde estos elementos se simplificarían en columnas rectas de estilo

²⁴ ADL, Régoa, Santa María, Defunciones, Libro III, (1705-1810), f. 307r.

²⁵ ADL, Ribasaltas, San Pedro. Bautismos, Libro I, (1664-1678), f. 95v.

²⁶ ADL, Guntín, San Cristovo, Matrimonios, Libro I, (1681-1851), f. 49r.

²⁷ ADL Corgo, San Xoán. Bautismos, Matrimonios y Defunciones, Libro I, (1600-1711), f. 72v.

²⁸ Todas ellas pertenecientes al actual Ayuntamiento do Corgo.

²⁹ Al igual que le había sucedido a su padre con el retablo mayor de Santo Estevo de Lousadela, Ángel Silva tuvo que otorgar un poder notarial para un pleito contra el párroco y vecinos de San Bartolomeu de Chamoso por el impago del retablo y una talla que había realizado en 1778, AHP, Protocolos, Felipe Antonio Taboada, nº332/4, f. 102., 1778.

³⁰ Siendo la parroquia en la que residía, a lo largo de su vida realizó varias intervenciones en ella, desde el retablo mayor, un colateral, las tallas de los santos, la cruz parroquial de madera —hoy desaparecida— y otros arreglos menores que precisasen de un maestro de escultura o, por lo menos, de alguien que trabajase la madera. Sobre estos trabajos véase Flores, "Ángel Ignacio Silva", pp. 54-67 y Flores, "As cruces procesionais", pp. 32-39.

³¹ Para conocer con más detalle estas obras, véase Flores, "Ángel Ignacio Silva", pp. 54-67.

neoclásico. Como sucede con la mayoría de las fórmulas, la columna panzada fue tomada como préstamo de la producción compostelana. Su aparición puede ubicarse en la ejecución del retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Santiago de Compostela, realizado por Simón Rodríguez en 1727³². Sin embargo, será hacia los años centrales de la centuria cuando este soporte comience a tener un mayor peso, encontrándose en obras como el retablo mayor del Colegio de las Huérfanas de Santiago de Compostela, ejecutado entre 1756 y 1757 por Francisco de Lens (Fig. 2)³³. Desde entonces, este nuevo soporte tendrá gran repercusión en el panorama artístico gallego, pudiendo destacarse obras como el retablo mayor de Santa Columba de Louro (Valga, Pontevedra), obra de Alejandro Nogueira de entre 1763 y 1765³⁴.

La presencia de esta nueva fórmula en Lugo se manifestaría por vez primera en el retablo mayor de la iglesia de Santa María de Vilabade (Castroverde, Lugo), cuyo contrato fue firmado con Francisco de Lens en 1759³⁵, trayendo este artista la columna panzada a la diócesis lucense. No obstante, el uso pleno de este soporte no se manifestará en Lugo hasta finales del siglo XVIII, encontrando todavía en fechas tardías el uso del estípite³⁶.

El punto de inflexión que cambiaría la vida de Ángel Silva sucedió a principios del siglo XIX. Al fallecer su suegro, Francisco Díaz de Armesto, en diciembre de 1804, se puso en duda el origen hidalgo de Silva, notificándole su rebaja al estado llano. Como consecuencia perdió los derechos propios de los nobles y los maestros que ejercían las artes liberales, así como la obligación al pago de impuestos y la inclusión de sus hijos varones en los sorteos militares. Esto preocupó a Silva, quien puso una reclamación en la Real Cancillería de Valladolid en abril de 1805³⁷.

Alegando falta de disponibilidad por sus compromisos como escultor, otorgó primero un poder al procurador Francisco Gallardo Merino y, posteriormente —en mayo de 1805— delegó esta tarea en su cuñado, Francisco Fernández, cabo de milicias del Regimiento Provincial de Lugo³⁸.

En este pleito, algunos de sus vecinos ponían en duda el origen noble del que Silva decía gozar como lo habían hecho su padre y abuelo antes que él. Los feligreses do Corgo aseguraban que las exenciones, prerrogativas y libertades del estado noble venían dados por su suegro con el que convivía. Así mismo, no consideraban a Silva como un vecino “con voz y voto”, ya fuera

³² Ramón Otero Tüñez, “Los retablos de la Compañía de Santiago”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 26, (1953), p. 404. María del Carmen Folgar de la Calle, *Simón Rodríguez*, (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989), p. 27. López, “Inventario e catalogación”, pp. 63-64.

³³ Ramón Otero Tüñez, “Del barroco al Rococó: retablos e imágenes de la iglesia compostelana de las Huérfanas”, *Abrente*, 26, (1994), pp. 9-35.

³⁴ Rega, *Retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago*, pp. 597-605.

³⁵ María Dolores Vila Jato, “Francisco de Lens en Lugo: el retablo de la iglesia de Vilabade (Castroverde)”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 3, (1987), pp. 57-68.

³⁶ En este sentido, puede citarse, por ejemplo, el retablo mayor de la iglesia de San Xiao de Rubiás (Lugo), realizado por Agustín Baamonde, Benito González Rioboo y Joaquín Losada en 1771, AHP, Protocolos, Francisco Javier da Vila, nº561/18, f. 10., 1771.

³⁷ AHP, Hidalguías y datos de nobleza, Mazo 7, Número 5, (1805). *Reales probisiones de la sala de Hijodalgo de la Real Chancillería de Valladolid sobre informe del estado que pretende Don Ángel Ygnacio Silba en contradictorio juicio con los vecinos de San Juan del Corgo*, 1805.

³⁸ AHP, Protocolos, Bartolomé Antonio Taboada, Legajo 220, ff. 37-38, 56., 1805.

Fig. 2. Francisco de Lens,
Retablo mayor, 1756-1757.
Iglesia de las Huérfanas
(Santiago de Compostela),
diócesis de Santiago de
Compostela. © Foto de
Turismo de Galicia.



por la falta de residencia en la parroquia dada su labor artística o por “mantener la voz” su difunto suegro.

Este hecho debió repercutir de una forma u otra en la producción de Silva, que desde entonces se vio menguada y limitada a la parroquia de la que era vecino: San Xoán do Corgo, encontrándose solamente obras como el retablo mayor y el colateral de la epístola (obra autógrafa)³⁹.

Ángel Ignacio Silva falleció el 8 de agosto de 1829 a los 79 años, sin testamento, quedando todo a disposición de su viuda. Fue enterrado frente al altar de Nuestra Señora de las Angustias en la iglesia do Corgo⁴⁰. Sus hijos se encontraban casados fuera de la parroquia, a excepción de José que estaba casado y vivía en la casa familiar.

³⁹ Sea como fuere la rebaja al estado llano del escultor, Silva siguió utilizando el “don”. Este puede rastrearse entre su primera intervención en las tierras do Corgo, realizando en 1788 una cruz procesional de madera, de la que se decía había sido obra de “Don Angel Ygnacio Silva Maestro Escultor y Pintor” (ADLu. Corgo, San Xoán. Fábrica, Libro I (1679-1852), f. 145v-146r) hasta 1813, cuando el artista se encargó de la función de primiciero en dicha parroquia, apareciendo como “Don Angel Silva” (ADLu. Corgo, San Xoán. Fábrica, Libro I (1679-1852), f. 179v).

⁴⁰ ADLu. Corgo, San Xoán, Matrimonios y Defunciones, Libro S/N (1792-1852), f. 39r.

No hay constancia de que su descendencia se haya dedicado al oficio familiar de la escultura. De este modo, se da por finalizada la saga de escultores — apellidados Silva⁴¹— que dio inicio con Mauro Silva en Santiago de Viascón (Cercedo-Cotobade, Pontevedra), pasando por Juan Ignacio Silva y culminada con Ángel Ignacio en las iglesias do Corgo.

2. El antiguo retablo de San Pedro de Santa Comba

La parroquia de San Pedro de Santa Comba pertenecía al antiguo arciprestazgo de los Cotos de Lugo y era matriz de las iglesias de San Lourenzo de Recimil y Santa María de Bóveda. A mediados del siglo XVIII, este templo contaba con tres retablos: el mayor y dos colaterales.

En 1764, el obispo Juan Sáenz de Buruaga encomendó a los párrocos de su diócesis la realización de unos informes, denominados comúnmente como *Estados de las iglesias*, en los que los autores detallaban cuál era la situación de los templos que administraban, qué altares tenían y las alhajas y ornamentos con los que contaban, entre otras muchas cuestiones. Así pues, el encargado de la realización de este texto fue José Benito Estua y Mosquera, cura por aquel entonces de la iglesia de Santa Comba y sus sufragáneas⁴².

En dicho documento, el párroco hizo alusión a los tres retablos que había en la parroquia, aportando ciertos detalles que, si bien de interés, resultan insuficientes para reconstruir con precisión su configuración original. Sobre el mayor dijo que estaba realizado “a lo antiguo con sus láminas al pincel esculpidas en lienzo”, y que contaba con las imágenes del patrón de la iglesia, San Pedro; Nuestra Señora, San Roque y Santa Lucía⁴³. Según Estua, ninguna de estas tallas era deforme⁴⁴, a pesar de su antigüedad.

Además del retablo mayor, la iglesia de San Pedro de Santa Comba contaba con dos retablos colaterales, sin especificarse en este informe en qué lado de la iglesia se encontraba cada uno de ellos. El primero estaba dedicado a Santiago, en el que no se celebraba por carecer de ara litúrgica, elemento indispensable para la celebración en el siglo XVIII. Las tallas que lo

⁴¹ A pesar de que la descendencia de Ángel Ignacio Silva no parece que se haya dedicado al arte de la escultura (véase Abuín, *Iglesia de San Juan* p. 12-14), el legado de este arte sigue con Juan Peñalba, su sobrino, hijo de Jerónimo Peñalba y María Silva.

⁴² Archivo Histórico Diocesano de Lugo. Fondo general. Estados de las Iglesias. Cotos de Lugo. Santa Comba, San Pedro; San Lourenzo de Recimil y Santa María de Bóveda.

⁴³ Esta anotación permite conocer que el anterior retablo de la parroquia estaría compuesto por imágenes pictóricas y esculturas religiosas, pudiéndose datar la obra de entre la segunda mitad del siglo XVI y el primer tercio del XVII. Tómese de ejemplo para esta datación los retablos colaterales del monasterio de Samos (Lugo), realizados entre 1619 y 1621 por Francisco de Moure. El colateral del ábside sur estaba dedicado a San Benito (actualmente a San Lorenzo) y el colateral norte a la Inmaculada Concepción (actualmente a Nuestra Señora de los Dolores). Ambos retablos de principios del siglo XVII presentan una combinación de tallas y pinturas. Así mismo, su disposición podría ser similar a la que tenía el antiguo retablo de San Pedro de Santa Comba.

⁴⁴ Sobre la decencia de las tallas se trató en las *Constituciones Sinodales* promulgadas por el obispo de Lugo, Matías de Moratinos Santos, en 1669 —y reimpresas en 1803 por el obispo Felipe Peláez Caunedo—, en las que se ponía en valor la importancia de las imágenes en cuanto a la representación y vínculo que guardaban con los santos que representaban, *Constituciones sinodales del Obispado de Lugo*, (Santiago de Compostela: Imprenta de Ignacio Aguayo, 1803), Libro I, constitución 10, p. 22.

completaban eran las de Santiago, San Antonio Abad, San Sebastián y San Gregorio.

El otro colateral, era de la advocación de Nuestra Señora de la Concepción, y estaba complementado con la imagen del Ángel de la Guarda con un Niño Jesús. De nuevo, Estua indica que las tallas de sendos colaterales estaban realizadas —al igual que las del retablo mayor— “a lo antiguo”. Ambos retablos se encontraban pintados, con frontales y equipados con cruz, candeleros y, en el caso del de Nuestra Señora, también con ara.

Sobre el estado general en el que se encontraba el templo a principios de la segunda mitad de siglo, el párroco de Santa Comba dejó escrito que “las paredes del costado derecho no estaban muy seguras y amenazan ruina”, por lo que Sáenz de Buruaga, tras la lectura de este informe, entre otras cuestiones, anotó asuntos en relación con la arquitectura de la iglesia que debían ser subsanados cuanto antes. Dado que el muro de la epístola estaba en tan lamentables condiciones, el prelado mandó se realizase un ensanche y alargue de la capilla mayor, haciéndola de nuevo y procurando conseguir una buena planta. Para cumplir con el mandato del obispo y acometer dicha reforma, la iglesia debía hacer una gran inversión de su caudal.

No se conservan registros de cómo se llevó a cabo la obra indicada por Sáenz de Buruaga, pero debió ser entre 1764 y 1775, cuando da inicio el libro de fábrica más antiguo de la parroquia de San Pedro de Santa Comba⁴⁵, en el que no se hace referencia a las reformas efectuadas ni el caudal invertido. Sin embargo, atendiendo a la actual planta del templo, puede observarse que, efectivamente, la capilla mayor presenta unas dimensiones superiores, tanto en altura como en anchura respecto al resto del templo⁴⁶.

Dada esta intervención, es de suponer que el antiguo retablo que presidía la capilla mayor ya no era lo suficientemente adecuado para continuar ubicado en ese emplazamiento, quizás por ser demasiado pequeño. Esto, sumado a que ya debía ser una obra antigua (finales del siglo XVI o primer tercio del XVII), atendiendo a lo dicho por Estua en el informe de la iglesia, propició la factura de uno nuevo que ocupase la totalidad de la pared de la recientemente erigida capilla mayor.

Sobre el encargo del nuevo retablo de la parroquia de Santa Comba, se encuentran las primeras noticias asentadas en el libro de fábrica en el año 1775 por Jacinto Felipe López, párroco por aquel entonces de la iglesia y sus anexos⁴⁷. En esta entrada, López especifica cómo era la estructura del nuevo retablo, qué imágenes ocupaban sus hornacinas, cuál fue su coste y los artífices que lo realizaron: Juan Ignacio Silva y Ángel Ignacio Silva —un dato

⁴⁵ ADL, Santa Comba, San Pedro. Fábrica, Libro S/N (1775-1981).

⁴⁶ Puede observarse el esquema de la planta de la iglesia de San Pedro de Santa Comba en el tomo V del *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, Elías Valiña Sampedro, Nicanor Rielo Carballo, Santos San Cristóbal San Sebastián y José Manuel González Reboredo, *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, Tomo V, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983), p. 493.)

⁴⁷ ADL Santa Comba, San Pedro. Fábrica, Libro S/N, (1775-1981). f. 3v-4r.



Fig. 3. Juan Ignacio Silva y Ángel Ignacio Silva, Retablo mayor, 1774-1775. San Pedro de Santa Comba (Lugo), diócesis de Lugo. © Foto del autor.

comúnmente omitido en los libros de fábrica de la diócesis de Lugo—. Del mismo modo, aportó la información correspondiente a los dos nuevos colaterales, todavía pendientes de ser realizados, tarea que también recayó sobre estos escultores.

3. El nuevo retablo de San Pedro de Santa Comba

En lo que se refiere al nuevo retablo de Santa Comba (Fig. 3), aunque fueron "los Silva" quienes lo realizaron, no habían sido los escogidos en primera instancia para llevar a cabo este proyecto. En un principio, la acometida de este trabajo iba a ser realizada por *"los escultores de Lugo que fue uno Vamonde y otro Riobo quando concurrieron a las posturas de dicha obra"*⁴⁸. La documentación de Santa Comba hace referencia a estos escultores lucenses, cuya carrera artística se nutre de una gran intervención en el territorio de Lugo⁴⁹. No obstante, y pese a su importancia en la retablística

⁴⁸ ADL Santa Comba, San Pedro. Fábrica, Libro S/N, (1775-1981), f. 3v-4r.

⁴⁹ Realizaron obras tanto en la catedral, iglesias de la ciudad y en el entorno rural de la diócesis de Lugo, así como también en Mondoñedo (retablo mayor de la catedral).

de la zona, sus trayectorias tampoco han sido clarificadas en la historiografía gallega, limitándose en muchas ocasiones a los trabajos que ejecutaron para la catedral lucense⁵⁰. Aun así, Couselo Bouzas califica a Baamonde como, posiblemente, el mejor escultor del siglo XVIII en la provincia de Lugo⁵¹.

La traza diseñada por Baamonde y Rioboo, por la que cobraron 38 reales, la explica el párroco. Debía tratarse de un retablo con seis imágenes dispuestas del siguiente modo:

Una del glorioso San Pedro, otra del glorioso San Roque, otra del glorioso Santiago de peregrino, estas tres en las cajas del fondo; otra de Nuestra Señora de la Concepcion otra del glorioso San Antonio de Padua, y otra del glorioso San Ramon Nonnato⁵², estas en las cajas de arriva de la cornija⁵³.

Con esta información puede determinarse qué repertorio iconográfico componía el retablo en el momento de su hechura.

Esta configuración de retablos, en la que el ático gana protagonismo con la inclusión de hornacinas y su división en calles, parece recuperar la estructura predominante de dos cuerpos de finales del siglo XVII, que habían cesado con la realización del retablo mayor de San Lourenzo de Trasoutos (Santiago de Compostela), del que solo se conserva su traza⁵⁴. Dada la intervención de los artistas lucenses, es posible que el retablo de Santa Comba siga las mismas líneas que el mayor del convento de San Jacinto (1761), actual parroquia de Santa María da Régoa (Monforte de Lemos, Lugo), abordado por Diéguez Rodríguez (Fig. 4)⁵⁵. Su traza fue realizada por Baamonde siguiendo las directrices del obispo Izquierdo Tavira, quien actuó como comitente de la obra. No obstante, la estructura del retablo de Santa Comba responde a fórmulas populares propias de la zona, adaptadas por "los Silva". Ejemplo de esta composición es el retablo mayor de la iglesia de San Fiz de Paradela (O Corgo), parroquia colindante con Santa Comba. Esta obra fue ejecutada en fechas próximas (1776)⁵⁶ y presenta la misma división del ático en tres calles, con la hornacina central trilobulada. Además, también se hace uso de la columna panzuda —más ornamentada— y el nicho del cuerpo principal, aunque adintelado, también interrumpe el friso divisorio.

⁵⁰ Entre la amplia literatura sobre la catedral de Lugo en la que se hace referencia a la obra de Baamonde y los "González Rioboo", merecen mención Manuel Chamoso Lamas, *La Catedral de Lugo*, (León: Editorial Everest, 1981), pp. 34, Narciso Peinado Gómez, *Lugo monumental y artístico*, (Lugo: Museo Provincial de Lugo, 1989), pp. 77, o María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*, coord. María Dolores Vila Jato y José Alonso Luengo, (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995), pp. 13-30.

⁵¹ Couselo, *Galicia artística*, p. 197.

⁵² Esta última talla desapareció en el transcurso de la historia y fue sustituida por una imagen de escayola.

⁵³ ADL, Santa Comba, San Pedro, Fábrica, Libro s.n., (1775-1981), f. 3v-4r.

⁵⁴ María del Carmen Folgar de la Calle, "El retablo barroco gallego", en *Galicia no Tempo. Conferencias y otros estudos*, coord. José Manuel García Iglesias, (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992), p. 206.

⁵⁵ Diéguez, *Retablo durante los siglos XVII y XVIII*, pp. 119-153.

⁵⁶ ADL, Paradela, San Fiz. Fábrica, Libro I, (1730-1893), ff. 65v-66r.



Fig. 4. Agustín Baamonde, Benito Antonio González Rioboo y Benito González Rioboo, Retablo mayor, 1761. Santa María da Régoa (antiguo convento de San Jacinto) (Monforte de Lemos, Lugo), diócesis de Lugo. © Foto de César Manuel Carnero Rodríguez.

Del mismo modo, además del retablo mayor de Santa Comba, se dispuso también la realización de unos nuevos colaterales —de los cuales no se menciona en la documentación que su planta hubiera sido trazada por los lucenses—, que sustituyesen a los preexistentes. En este caso, el del lado de la epístola estaría dedicado al Santo Ángel de la Guarda y su ánima; y el del evangelio, a la advocación de Nuestra Señora del Rosario.

Así pues, los Silva realizaron una rebaja al presupuesto inicial de los escultores lucenses. Dicha oferta, la que no se especifica, pareció apropiada tanto al párroco como a los vecinos, quienes adjudicaron el proyecto a los

monfortinos. Por el total de la obra, que incluía el retablo mayor con seis imágenes y los dos colaterales con otras dos tallas, Juan Ignacio y Ángel Ignacio Silva cobraron 2.200 reales, en los que no se incluía el coste de la madera, los clavos, ni la policromía. Quizá, de esta entrada en la fábrica pueda percibirse la inclinación del comitente en priorizar lo económico ante la posible factura de artistas de más renombre en la zona. Tal vez, esto se justifique por haber quedado la iglesia de Santa Comba con un caudal más reducido tras la reedificación de la capilla mayor.

El anclaje del retablo tuvo un coste de 45 reales y medio, y fueron necesarios:

Nuevecientos clavos, dos fijas de hierro para fijar el Retablo en la bobeda, un fijeón para fijar el remate y la paloma, dos abrazaderas para enlazar las tablas del altar [...] con el frontal ala romana, que también se hizo con la obra de arriba, y de una pechadura con sus algarbas para la custodia⁵⁷.

Así mismo, se pagó por la madera, consistente en tablas de castaño, sin contar "algunos palos que dieron los feligreses devotos", 373 reales y medio⁵⁸.

Además de estos trabajos, se les encargó a los monfortinos otros de menor envergadura. Entre ellos, la realización de "tres Santos Christos" para los tres nuevos altares, con un coste de 75 reales; a los que se sumaban 8 reales más por "redificar la imagen del glorioso San Pedro el Viejo por atrás"⁵⁹, 50 reales por pintar y recortar la vieja imagen "del dicho San Pedro"; y 100 reales por pintar y dorar la custodia por adentro⁶⁰.

La confección de estas tres nuevas máquinas no implicó la eliminación de las anteriores, sino que se pagó a los Silva 12 reales más para que reubicasen estos retablos en otros lugares. El mayor se colocó en la sacristía y los colaterales "en la pared de los costados"⁶¹. En 1957, durante una tormenta, un rayo destrozó la espadaña de la iglesia y provocó un incendio que se extendió hasta la sacristía, quemando todo lo que había en su interior, incluido el antiguo retablo mayor de la iglesia⁶².

En cuanto a los colaterales, se desconoce cuál fue la fortuna que corrieron. Sobre los antiguos, no consta que fueran arrasados por las llamas del incendio, pero cuando Valiña Sampedro visitó en 1975 la iglesia, estos ya no estaban allí⁶³. Los retablos colaterales realizados por los Silva actualmente tampoco se encuentran en la iglesia de Santa Comba. En la documentación

⁵⁷ ADL, Santa Comba, San Pedro. Fábrica, Libro s.n., (1775-1981), ff. 3r-4v.

⁵⁸ ADL, Santa Comba, San Pedro. Fábrica, Libro s.n., (1775-1981), ff. 3r-4v.

⁵⁹ Podría tratarse de la antigua imagen del patrón que presidía el anterior retablo mayor. De ahí el sobrenombre de "el Viejo".

⁶⁰ No se especifica si esta custodia era la del antiguo retablo o la del nuevo realizado por "los Silva".

⁶¹ ADL, Santa Comba, San Pedro. Fábrica, Libro s.n., (1775-1981), ff. 3v-4v.

⁶² ADL, Santa Comba, San Pedro. Fábrica, Libro s.n., (1775-1981), f. 181r.

⁶³ Valiña et al., *Inventario artístico*, p. 493.

no se menciona su retirada, y el único dato que se ha obtenido sobre ellos es la breve descripción que Valiña Sampedro hizo durante la citada visita de 1975, diciendo que eran sencillos, decorados con rocalla y fechados del siglo XIX. Desde luego, esta datación es errónea, ya que también otorga esta cronología al retablo mayor, habiendo sido realizados los tres en la década de los setenta del siglo XVIII, marcando el cambio de gusto que se estaba haciendo presente en esta época.

En el retablo mayor, único conservado del conjunto retablístico de la iglesia de Santa Comba, convergen los estilos de los dos maestros de escultura que lo realizaron: Juan Ignacio y Ángel Ignacio Silva. La maestría del padre y los recursos artísticos del hijo, propios ya del rococó del último tercio del siglo XVIII.

El retablo está compuesto por un cuerpo y un ático, dividido en tres calles. El cuerpo se sustenta sobre un sencillo banco, con molduras y cuatro cabezas de querubines en la parte frontal de los plintos. Sobre él, se alzan cuatro columnas de fuste liso, ligeramente panzudas y decoradas con rocallas en el tercio inferior. Sus capiteles son de orden compuesto, decorados con acanto. Este detalle resulta especialmente revelador, ya que en las obras conocidas de Juan Ignacio predomina exclusivamente el uso de estípites como soporte estructural. Por su parte, los retablos realizados por Ángel Ignacio cuentan con columnas panzudas y decoración de rocallas⁶⁴.

Las hornacinas del cuerpo principal están compuestas por arcos de medio punto. La central es de mayor tamaño, abocinada y con decoración de casetones en el intradós, interrumpiendo el friso y extendiéndose hasta el ático. Este nicho central está flanqueado por dos columnas más adelantadas, dando cierto dinamismo a la composición y movimiento en planta; y dos pilares adosados, totalmente lisos, sin decoración de rocalla y ligeramente retraídos. Esta resolución de la hornacina que alberga el patrón de la iglesia puede relacionarse con el retablo mayor de Louro (Valga, Pontevedra), donde también el nicho central se presenta con unas dimensiones mayores a las de los laterales, y avanzando con respecto al resto de la composición. Toda la calle central puede vincularse con los modelos compostelanos de Simón Rodríguez, principalmente, por su avance, donde se hace presente una mayor inestabilidad en la parte superior⁶⁵.

Un sencillo friso, sustentado por las columnas del nivel inferior, separan el cuerpo del ático. En sus extremos se sitúan dos pequeños querubines con los brazos extendidos. Este recurso es ampliamente empleado en la retablística gallega. Juan Ignacio Silva los empleó, por ejemplo, en el retablo de Santo Estevo de Lousadela (Sarria, Lugo) y Ángel Ignacio Silva en los de San Xoán de Cela (O Corgo, Lugo) y Santiago de Camposo (O Corgo, Lugo). Del mismo modo, debe citarse el uso que hizo Agustín Baamonde de ellos, encontrando-

⁶⁴ Flores, "Ángel Ignacio Silva", p. 57.

⁶⁵ Diéguez, *Retablo durante los siglos XVII y XVIII*, pp. 127.



Fig. 5. Juan Ignacio Silva y Ángel Ignacio Silva. Detalle del símbolo trinitario en el ático del retablo, 1774-1775. San Pedro de Santa Comba (Lugo), diócesis de Lugo. © Foto del autor

se una gran cantidad de estas imágenes en el retablo del *Ecce Homo* de la capilla de la Venerable Orden Tercera de la ciudad de Lugo.

La hornacina central del ático está compuesta por un arco trilobulado con dos columnas de fuste liso a cada lado. Los nichos laterales están formados por arcos de medio punto. El conjunto se remata con un símbolo trinitario en el ático. Es común encontrar elementos alusivos a la Santísima Trinidad culminando los retablos, sin embargo, este motivo compuesto por una paloma vista desde abajo con las alas casi cerradas, enmarcada en un nimbo con centellas es muy frecuente en la producción de Ángel Silva, pudiendo encontrarlo en la mayoría de sus obras (Fig. 5)⁶⁶; a diferencia de los retablos de Juan Ignacio, donde acostumbra a utilizar la iconografía del pelícano como remate.

Desde 1775, fecha en la que los Silva finalizaron el retablo de San Pedro de Santa Comba, la obra ha sufrido diversas reformas y modificaciones que hacen que la imagen que hoy en día presenta difiera notablemente de cómo debía ser en su origen. La primera noticia encontrada en el libro de fábrica que referencia una intervención es de 1777, en la que se hace una rebaja del caudal de 98 reales que se habían entregado al escultor para reformar cuatro de las imágenes y añadir ojos de cristal a las tallas de San Pedro (Fig. 6)

⁶⁶ Flores, "Ángel Ignacio Silva", pp. 56-57.



Fig. 6. Juan Ignacio Silva y Ángel Ignacio Silva, Hornacina central del retablo con la talla de San Pedro, 1774-1775. San Pedro de Santa Comba (Lugo), diócesis de Lugo. © Foto del autor.

y Nuestra Señora⁶⁷. No se menciona el nombre de dicho escultor, por lo que no puede afirmarse que fuese realizada por alguno de los Silva.

En la visita a la parroquia que realizó en 1789 el doctor Francisco Ventura Suárez de Temes, canónigo de la catedral de Lugo⁶⁸ y visitador electo del cabildo, reconoció personalmente la iglesia de San Pedro de Santa Comba, indicando al párroco que siguiese con su "celo, aseo y limpieza" de la misma, y aprobó la pintura y dorado del altar mayor⁶⁹. Con dicho propósito, se entregaron 100 reales de vellón ese mismo año al escultor que

reformó todo el retablo mayor para pintarlo añadiendo piezas a la Custodia para su perfección, reformó igualmente las ymagenes que estaban mal acabadas para poderse pintar, y hizo asimismo la mesa de dicho Altar mayor a la Romana [...] mas se le rebajan mil y setecientos reales que entregó para en cuenta del coste de dorar y pintar dicho retablo mayor con sus ymagenes y las dos de los colaterales⁷⁰.

La policromía probablemente imitaba mármoles rojizos, como se deduce hoy de las zonas craqueladas de los posteriores repintes. Asimismo, debía

⁶⁷ ADL, Santa Comba, San Pedro. Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), ff. 13r-13v.

⁶⁸ José Molejón Rañón, *Relación de todo el personal eclesiástico que ha conformado el cabildo catedralicio (1669-2000). Racioneros titulares (1669-1851) y cuerpo de beneficiados (1852-1993)*, (Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2003), p. 132.

⁶⁹ ADL, Santa Comba, San Pedro. Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), ff. 25v, 26r.

⁷⁰ ADL, Santa Comba, San Pedro. Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), f. 26v.

contar con dorados en los capiteles y rocallas. El empleo de estas técnicas vendría dado por la Real Orden de 1777 promulgada por Carlos III en la que se prohibía la realización de retablos en madera, imponiéndose el uso de piedra o estuco⁷¹, y recordada en 1792 por el conde de Floridablanca al obispo de Lugo⁷². Sin embargo, bajo la aprobación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se permitía el uso de madera con la condición de que se policromase imitando materiales pétreos.

El total de los 1.800 reales empleados en esta nueva modificación del retablo mayor de Santa Comba fue sufragado en tres partes: una por la fábrica de la iglesia; otra, por una limosna que otorgó el obispo de Lugo, Felipe Peláez Caunedo; y la última parte, por el párroco, Juan Antonio Beltrán.

Nuevamente, en 1802, se inscribe en el libro de fábrica un gasto de 1.000 reales para la pintura de los retablos colaterales, además de otros 70 para retocar las faltas del dorado que tenía el altar mayor⁷³. En este mismo año, se pintaron el púlpito y las paredes de color blanco por la parte interior de la iglesia. Hasta finales de siglo, no se ha localizado ningún otro retoque, reforma o modificación tanto estructural como cromático en los tres retablos de Santa Comba, más allá de la composición de una nueva palma para la imagen de San Ramón Nonato en 1857, la que tuvo un coste de 16 maravedís⁷⁴.

En 1864 se asienta en el libro de fábrica la compra de "la imagen dela Inmaculada Concepción"⁷⁵. Se desconoce qué pudo haber sucedido con la talla de la misma advocación realizada por los monfortinos, pero este dato vendría a afirmar su sustitución por una nueva que costó 160 reales. Del mismo modo, en 1872 se ratificó por el valor de 6 reales el altar de la Virgen, haciendo alusión, en este caso, al retablo colateral situado en el lado del evangelio.

A finales del siglo XIX, los retablos realizados por Juan Ignacio y Ángel Ignacio Silva volvieron a sufrir una modificación. En 1895 se contrataron los servicios de los hermanos Mateo y Antonio Santalla, quienes doraron y pintaron los tres altares de la iglesia de Santa Comba —nuevamente imitando el marmoleado para proseguir con la observancia de la Real Orden de 1777— así como otros reparos que necesitaba la iglesia, aunque no se llega a mencionar de qué se trataban. Esta nueva intervención se llevó a cabo con la licencia escrita del obispo de Lugo, Benito Murúa López, y tuvo un coste de

⁷¹ Alonso Rodríguez G. de Ceballos, "El retablo barroco". *Cuadernos de Arte Español*. 72, (1992), p. 30 y Juan José Martín González, "Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58, (1992), pp. 489-496.

⁷² AHDL, Fondo general, Obispo, Secretaría de Cámara, Reales Órdenes, Libro IX, *Carta Orden para que no se hagan retablos de madera*, f. 375., 1792.

⁷³ ADL, Santa Comba, San Pedro, Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), f. 41v.

⁷⁴ ADL, Santa Comba, San Pedro, Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), f. 78v.

⁷⁵ ADL, Santa Comba, San Pedro, Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), f. 85r.



Fig. 7. Juan Ignacio Silva y Ángel Ignacio Silva. Talla del Ángel de la Guarda con su ánima, 1774-1775. San Pedro de Santa Comba (Lugo), diócesis de Lugo. © Foto del autor.

402 pesetas y 75 céntimos, sufragado en tres partes: 300 pesetas la fábrica de Santa Comba, 100 la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia y 2 pesetas y 75 céntimos de una limosna⁷⁶.

Al igual que sucedió con la imagen de la Inmaculada, tampoco se asentó en la documentación parroquial la causa de la desaparición de la talla de San Ramón Nonato, realizada por los Silva en el siglo XVIII, pero sí la inclusión de la imagen de escayola que aún se encuentra en la iglesia a día de hoy. Se trata de una donación que hicieron en 1945 las mujeres casadas de la parroquia de Santa Comba⁷⁷. Del mismo modo, el párroco, Andrés Losada, obsequió a la iglesia con una imagen del Sagrado Corazón de Jesús, la que estaba destinada a uno de los retablos colaterales —actualmente se encuentra en el lado del evangelio—⁷⁸.

La inclusión de esta nueva imagen debió coincidir con la reorganización de las advocaciones de los tres retablos, pasando a estar el colateral izquierdo dedicado al Sagrado Corazón de Jesús, y el derecho a Nuestra Señora de la Concepción. Esta última, como se había dispuesto en tiempos de la realización del retablo, ocupaba la hornacina central del ático, siendo sustituida por la imagen del Santo Ángel de la Guarda con su ánima (Fig. 7), que anteriormente contaba con su propio altar del lado de la epístola.

⁷⁶ ADL, Santa Comba, San Pedro, Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), f. 114r.

⁷⁷ ADL, Santa Comba, San Pedro, Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), f. 165v.

⁷⁸ ADL, Santa Comba, San Pedro, Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), f. 147r, 165r-165v.



Fig. 8. Juan Ignacio Silva y Ángel Ignacio Silva. Hornacina del lado de la epístola del retablo con la talla de Santiago peregrino, 1774-1775. San Pedro de Santa Comba (Lugo), diócesis de Lugo. © Foto del autor.

En 1970, años después del incendio de la parroquia de Santa Comba, se contrataron los servicios José Villar para separar el retablo mayor y pintarlo, así como también sus imágenes⁷⁹. Aunque no consta que el desastre de 1957 causara daños en él, es posible que si lo ensuciase y ennegreciese. El trabajo llevado a cabo por Villar es, posiblemente, la última reforma pictórica del retablo de los Silva y la que hasta hoy se puede contemplar en la iglesia. Para este repinte se aplicó pintura acrílica que deslució notablemente la apariencia del conjunto. El resultado de esta intervención fue insatisfactorio y así lo anotó el párroco en el libro de fábrica diciendo no haber quedado “muy contento de lo hecho”⁸⁰. Por pintar el retablo mayor y las imágenes se le pagó a Villar 10.300 pesetas y, otras 1.000 por los dos colaterales, costeando el de la Concepción los jóvenes de la parroquia de Santa Comba, y el del Sagrado Corazón, los familiares de la casa de Congos. La reforma duró en torno a cuarenta días, los mismos que dice el párroco que pasó el pintor hospedado en la casa rectoral.

La policromía aplicada en este caso cubrió todos los apliques de pan de oro que decoraban los capiteles y ornamentos del retablo mayor, sustituyéndolos por una pintura de color ocre⁸¹. Del mismo modo, se pintó el resto del retablo imitando mármol en tonos azul celeste y beis. En la actualidad, las zonas cra-

⁷⁹ ADL, Santa Comba, San Pedro, Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), f. 184r.

⁸⁰ ADL, Santa Comba, San Pedro, Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), f. 184r.

⁸¹ Este hecho es similar al acontecido en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Calde (Lugo), que pertenece, al igual que San Pedro de Santa Comba, al antiguo arciprestazgo Cotos de Lugo.



Fig. 9. Juan Ignacio Silva y Ángel Ignacio Silva. Tallas de San Roque y San Antonio, 1774-1775. San Pedro de Santa Comba (Lugo), diócesis de Lugo. © Foto del autor.

queladas de esta pintura revelan las capas inferiores de pigmento, posiblemente la policromía original del retablo, de color rojo oscuro.

Además de los repintes, el retablo mayor de Santa Comba sufrió otras modificaciones de las que no hay constancia en el libro de fábrica. Entre estas, puede mencionarse la desaparición de la mesa de altar, la adaptación de la hornacina para albergar la nueva imagen de San Ramón Nonato, o la modificación del hueco donde debía encontrarse el antiguo sagrario del retablo, que fue sustituido por una estructura de madera moderna y un tabernáculo dorado contemporáneo que desentona con el resto de la máquina.

Actualmente, tanto el retablo mayor como las imágenes que lo componen se encuentran en restauración, habiendo recuperado ya su apariencia original las tallas de San Pedro, Santiago, San Roque, San Antonio (Fig. 8 y Fig. 9) y el Ángel de la Guarda con su ánima. Con este proceso, se espera que la obra de Juan Ignacio y Ángel Ignacio Silva recupere todo el esplendor que en su día tuvo.

Conclusión

El estudio del retablo mayor de San Pedro de Santa Comba permite restituir su autoría a Juan Ignacio y Ángel Ignacio Silva, dos escultores cuya producción, aún necesitada de una mayor revisión, representa una vía de acceso a la comprensión de la retablística rural de la diócesis de Lugo del siglo XVIII. A través del análisis de su composición formal, de la documentación conservada y de su integración en un contexto más amplio, este retablo revela la pervivencia y relectura de modelos procedentes del ámbito compostelano, asumidos con cierta demora y simplificación en los talleres de la periferia. Esta dinámica, lejos de ser una excepción, parece constituir uno de los ejes centrales del retablo lucense de la época, que adopta con cierta flexibilidad las soluciones formales provenientes de los grandes focos como Santiago de Compostela, sin romper con los lenguajes heredados del Barroco.

En este sentido, el caso del retablo mayor de Santa Comba puede considerarse representativo en un modo de hacer propio del medio rural de Lugo, donde la recepción de modelos formales y tipologías responde a lógicas locales, prácticas y devociones más que a un seguimiento estricto de los estilos dominantes. Su estudio contribuye así, a la reconstrucción de un mapa artístico más matizado y completo que supere los límites tradicionales de la historiografía centrada en los grandes núcleos artísticos.

Fuentes documentales:

Lugo, Archivo Diocesano de Lugo (ADL)

Corgo, San Xoán, Fábrica, Libro I, (1679-1852), ff. 145v, 146r, 179v.

Corgo, San Xoán, Matrimonios y Defunciones, Libro, s.n., (1792-1852), f. 39r.

Corgo, San Xoán. Bautismos, Matrimonios y Defunciones, Libro I, (1600-1711), f. 72v.

Goo, Santa María, Defunciones, Libro I, (1714-1806), f. 76v.

Guntín, San Cristovo, Matrimonios, Libro I, (1681-1851), f. 49r.

Paradela, San Fiz, Fábrica, Libro I, (1730-1893), ff. 65v-66r.

Régoa, Santa María, Bautismos, Libro II, (1735-1790), f. 235v.

Régoa, Santa María, Defunciones, Libro III, (1705-1810), f. 148v. 307r.

Régoa, Santa María, Matrimonios, Libro II, (1682-1817), f. 129r.

Ribasaltas, San Pedro, Bautismos, Libro I, (1664-1678), 95v.

Santa Comba, San Pedro, Fábrica, Libro, s.n., (1775-1981), 3r, 3v, 4r, 13r, 13v, 25v, 26r, 26v, 41v, 78v, 85r, 114r, 147r, 165r, 165v, 181r, 184r.

Lugo, Archivo Histórico Diocesano de Lugo (AHDL)

Fondo general, Obispo, Secretaría de Cámara, Reales Órdenes, Libro IX, *Carta Orden para que no se hagan retablos de madera*, f. 375, 1792.

Fondo general, Estados de las iglesias, Santa Comba, San Pedro, San Lourenzo de Recimil y Santa María de Bóveda, 1764.

Lugo, Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHP)

Catastro, Monforte de Lemos, *Libro Personal de Legos de la Villa de Monforte*, nº4729, ff. 24v-25r, 1753.

Catastro, Monforte de Lemos, *Interrogatorio general de la Villa de Monforte*, nº 4726, ff. 6v-7r, 1753.

Hidalguías y datos de nobleza, Mazo 7, Número 5. *Reales probisiones de la sala de Hijos-dalgo de la Real Chancillería de Valladolid sobre informe del estado que pretende Don Ángel Ygnacio Silba en contradictorio juicio con los vecinos de San Juan del Corgo*, 1805.

Protocolos, Legajo 220, ff. 37-38, 56. Bartolomé Antonio Taboada, 1805.

Protocolos, nº332/4, f. 102. Felipe Antonio Taboada, 1778.

Protocolos, nº561/18, f. 10. Francisco Javier da Vila, 1771.

Protocolos, ref. 02926. Francisco de Zúñiga, 1748.

Bibliografía:

Abuín Arias 2000: Jesús Abuín Arias, *Iglesia de San Juan de Corgo*, (Obra inédita, 2000).

Chamoso Lamas 1981: Manuel Chamoso Lamas, *La Catedral de Lugo*, (León: Editorial Everest, 1981).

Constituciones sinodales 1803: *Constituciones sinodales del Obispado de Lugo, copiadas, hechas y promulgadas por el Ilustrísimo Señor Don Matías de Moratinos Santos, Obispo y Señor de Lugo, y electo de Astorga, del Consejo de S.M. En la Synodo que se celebró en su Iglesia Catedral de la dicha ciudad en el mes de febrero de 1669*. (Santiago de Compostela: Imprenta de Ignacio Aguayo, impresor de la Intendencia y Rentas, 1803).

Couselo Bouzas 2005: José Couselo Bouzas, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, (Santiago de Compostela: Cuadernos de estudios gallegos, 2005).

Diéguez Rodríguez 2003: Ana Diéguez Rodríguez, *El retablo durante los siglos XVII y XVIII en el arciprestazgo de Monforte de Lemos (Lugo)*, (Lugo: Diputación de Lugo, 2003).

Fernández González 2016: Alberto Fernández González, "A mayor gloria de Nuestra Señora: la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo", en *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, coord. Juan Aranda Doncel y Ramón de la Campa Carmona, (Córdoba: Ediciones Litopress, 2016), pp. 213-228.

Flores Vázquez 2024: Adrián Flores Vázquez, "Ángel Ignacio Silva (1847-1827). Un escultor monfortino nas terras do Corgo", *Corga. Revista de Estudos do Corgo*, 11, (2024), pp. 54-67.

Flores Vázquez 2024: Adrián Flores Vázquez, "As cruces procesionais de madeira no Corgo. Símbolo de fe e tradición", *Mazarelos: revista de Historia e cultura*, 14, (2024), pp. 32-39.

Folgar de la Calle 1989: María del Carmen Folgar de la Calle, *Simón Rodríguez*, (A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1989).

Folgar de la Calle 1992: María del Carmen Folgar de la Calle, "El retablo barroco gallego", en *Galicia no Tempo. Conferencias y otros estudios*, coord. José Manuel García Iglesias, (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1992), p. 201-220.

Fraguas Fraguas 1969: Antonio Fraguas Fraguas, "Notas de artistas en tierras lucenses", *Cuaderno de Estudios Gallegos*, 24, 72-74, (1969), pp. 110-125.

García Campello 2005: María Teresa García Campello, "Lugo y su entorno: Los artistas del siglo XVIII y su obra a través de los Protocolos Notariales", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 12, II, (2005), pp.9-86.

García Iglesias 1990: José Manuel García Iglesias, "Plástica barroca", en *Arte galega: Estado da cuestión*, coord. José Manuel García Iglesias, (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 1990), pp. 277-308.

Guntiñas Rodríguez 2018: María Rosa Guntiñas Rodríguez, "La villa de Monforte a la luz del Catastro de Ensenada, un ejemplo de capital de un Estado señorial", *Asociación Cultural de Estudios Históricos de Galicia*, 2018 (En web: https://www.estudioshistoricos.com/wp-content/uploads/2018/11/monforte_a_la_luz_del_catastro.pdf, consultada: 2 de julio de 2024).

López Vázquez 1996: José Manuel López Vázquez, "Inventario e catalogación do patrimonio moble: metodoloxía e problemática", en *Os profesionais da historia ante o patrimonio cultural: liñas metodolóxicas*, coord. Concha Fontenla San Juan, (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996), pp. 53-75.

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

Molejón Rañón 2003: José Molejón Rañón, *Relación de todo el personal eclesiástico que ha conformado el cabildo catedralicio (1669-2000). Racioneros titulares (1669-1851) y cuerpo de beneficiados (1852-1993)*, (Lugo: Diputación Provincial de Lugo, 2003).

Otero Túñez 1953: Ramón Otero Túñez, "Los retablos de la Compañía de Santiago", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 26, (1953), pp. 397-408.

Otero Túñez 1994: Ramón Otero Túñez, "Del barroco al Rococó: retablos e imágenes de la iglesia compostelana de las Huérfanas", *Abrente*, 26, (1994), pp. 7-36.

Peinado Gómez 1989: Narciso Peinado Gómez, *Lugo monumental y artístico*, (Lugo: Museo Provincial de Lugo, 1989).

Rega Castro 2010: Iván Rega Castro, *Los retablos mayores en el sur de la diócesis de Santiago de Compostela durante el siglo XVIII (1700-1775). Iglesia, cultura y poder*, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, (Santiago de Compostela: 2010).

Rodríguez G. de Ceballos 1992: Alonso Rodríguez G. de Ceballos, "El retablo barroco". *Cuadernos de Arte Español*, 72, (1992).

Valiña, Rielo, San Cristóbal y González 1983: Elías Valiña Sampedro, Nicanor Rielo Carballo, Santos San Cristóbal Sansebastián y José Manuel González Reboredo, *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, Tomo V, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1983).

Vázquez Santos 2003: Rosa Vázquez Santos, *Arte, culto e iconografía del Camino Francés en la provincia de Lugo (1500-1800)*, (Santiago de Compostela: Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago, 2003).

Vila Jato 1987: María Dolores Vila Jato, "Francisco de Lens en Lugo: el retablo de la iglesia de Vilabade (Castroverde)", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 3, (1987), pp. 57-68.

Vila Jato 1995: María Dolores Vila Jato, "O retablo da catedral de Lugo" en *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*, coord. María Dolores Vila Jato y José Alonso Luengo, (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995), pp. 13-30.

Recibido: 04/04/2025

Aceptado: 16/05/2025

D. Allart, A. Geremicca, *Cornelis Cort, un incisore olandese alla conquista dell'Italia. Stampe del Museo Wittert / Cornelis Cort, un graveur hollandais à la conquête de l'Italie. Estampes du Musée Wittert*, (Urbino: Accademia Raffaello, 2024), 166 páginas, (ISBN: 978-88-87573-71-8).

Los profesores Dominique Allart (Universidad de Lieja, Bélgica) y Antonio Geremicca (Universidad de Calabria, Italia) han publicado recientemente un libro acerca de Cornelis Cort, el famoso grabador holandés activo entre su patria natal y la península italiana en la segunda mitad del siglo XVI. Punto de partida del estudio de su producción gráfica han sido las estampas conservadas del artífice en el Museo Wittert, https://www.musees.uliege.be/cms/c_14638169/en/the-collections-of-the-wittert-museum. A partir de este fondo, con el cotejo de otros legados análogos custodiados en instituciones italianas, se ha abordado la biografía y obras de Cort incidiendo en los vínculos con los artistas flamencos e italianos. Para ello se ha recordado su formación en Amberes, a mediados del siglo XVI, y el papel esencial que jugó en la difusión europea del gusto y la técnica de la pintura del norte en la época. Su producción se amplió y modificó con el traslado, en la década de 1560, a Roma y la posterior apertura de un taller al que recurrieron para difundir sus programas iconográficos artífices de gran relevancia como Cherubino Alberti, Federico Zuccari y Girolamo Muziano, entre otros nombres del Manierismo. Todo ello teniendo presente que los autores también han contemplado la especial relación que vinculó a Cornelis Cort con Tiziano Vecellio y que ha sido objeto de reflexiones por parte de la historiografía internacional en los últimos años.

Para abordar estos temas la especialista belga y el historiador del arte italiano han organizado la información recogida en este volumen que contiene una premisa de obligada lectura porque describe qué tipo de fondos se han consultado y la utilización de recursos bibliográficos previos y otras fuentes en italiano, francés, inglés y neerlandés. La biografía que abre el libro es también esencial, toda vez que la escritura ha contemplado cada una de las noticias de Cort del que, todavía, se desconocen algunos detalles esenciales pero que, desde ahora, es indispensable para la redacción de futuros trabajos de investigación. En el segundo capítulo los autores se detienen en la producción artística del grabador entre su país y Venecia focalizando la atención en etapas y contactos también de gran relevancia: Hieronymus Cock, Domenico Lampsonio y Tiziano Vecellio. El análisis de las actividades de Cornelis Cort en esta fase explican y justifican una parte importante de las decisiones profesionales tomadas justo después con la descripción de sus vicisitudes en Roma y en Florencia. En este periodo, muchos nombres emergen de

las fuentes escritas y de la revisión de estampas, entre ellos algunos contactos esenciales como Giulio Clovio, Federico Zuccari y Girolamo Muziano, aun cuando se bucea también en la relación con otros artífices de procedencias diversas pero activos en el lugar de la nueva residencia del holandés. El epílogo de Dominique Allart y, sobre todo la selección de estampas propiedad del Museo Wittert que, para esta publicación, han sido objeto de estudio específico ponen en evidencia el elevado interés de este tipo de investigaciones. Al respecto, el trabajo realizado debería tener una proyección en el futuro, al menos si pensamos en la distribución de las estampas de Cort en los territorios de la monarquía hispánica, y, en lo específico, en instituciones que conservan un número elevado de estampas del holandés. En este sentido, las primeras reflexiones de carácter visual podrían realizarse a partir de la observación y cotejo con material de este tipo ya citadas en el denominado en inglés como *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art* (PESSCA), así como con los fondos conservados en el Istituto Nazionale per la Grafica de Roma.

El volumen editado constituye una fuente esencial para el estudio del ámbito artístico flamenco, romano, veneciano y florentino y debería generar otras investigaciones por parte de profesionales especialistas en el arte de la segunda mitad del siglo XVI, así como incentivar tesis de doctorado en esta línea que exigen, en todos los casos, la adopción de una mirada perspicaz del mundo del grabado.

Macarena Moralejo Ortega¹

Departamento de Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

junio, 2025

¹  <http://orcid.org/0000-0003-0581-6183>



Enrique Valdivieso (1943-2025), historiador del arte.

El cartógrafo de la Escuela Sevillana: Adiós a Enrique Valdivieso.

Este año, tanto la Universidad de Sevilla como la Historia del Arte en general, han perdido a una de esas figuras cuya ausencia deja un vacío más grande del que era mensurable de antemano. El repentino fallecimiento del catedrático de la Universidad de Sevilla Enrique Valdivieso González (Valladolid, 1943- Sevilla, 2025), golpeó en febrero la Facultad de Geografía e Historia de la ciudad hispalense. Afortunadamente, este vacío se inunda de una inmensa cantidad de obras que no sólo han servido como brújula a las generaciones de alumnos que han disfrutado sus clases universitarias, sino que también se han convertido en algunos de los manuales de referencia de todo historiador del arte e incluso, lectura obligada para aquellas personas que tienen la fortuna de ser apasionados de la Escuela Sevillana.

Enrique Valdivieso nació en Valladolid, donde pasó, tanto sus años de niñez y juventud, como la primera etapa de su dilatada relación con la universidad, completada finalmente en Madrid. Orillas del Pisuerga y del Manzanares que vieron formarse a una de las grandes figuras de la historiografía española que, no obstante, no serían musas suficientes para él. Tuvo que recabar en 1976 en la ciudad de Sevilla para descubrir y hacernos descubrir aquellas maravillas que la ciudad albergaba. De esta manera, cumplió un tránsito casi de peregrinación en el que es difícil no establecer paralelismos con su obra de 2015: *Francisco de Herrera el Mozo, entre Sevilla y Madrid*.

Cientos de sus obras abarrotan archivos, bibliotecas y librerías, la gran mayoría de ellas dedicadas a su Sevilla adoptiva. Comenzando su camino por *La pintura en Valladolid en el Siglo XVII* (1971), retrata figuras como Juan Carreño de Miranda y su contribución a la grandeza de nuestro Siglo de Oro. Pronto, no obstante, fue centrando sus esfuerzos en perfilar y topografiar esa escuela tradicionalmente escondida a la que poco a poco cada vez se le va dando la importancia universal que no sólo posee, sino que también merece, la Escuela sevillana. Amplio fue su bagaje en este menester, con multitud de libros monográficos – a Juan de Roelas, Valdés Leal o Murillo – o perspectivas más generales dedicadas a la propia amplitud del tema, como la *Pintura sevillana del siglo XIX* (1981). Junto a ellos, catalogó infinidad de obras que adolecían del merecido reconocimiento en publicaciones como el *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla* (1978), *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla* (1979) o *Murillo. Catálogo razonado de pinturas* (2013).

Sin duda alguna, su obra más trascendental ha sido *Pintura barroca sevillana* (2003), en el que perfila de manera más precisa aquello que ya había recalcado

en su obra anterior: *Historia de la pintura sevillana* (1986). Esta obra, conjuga muy bien el carácter divulgativo tan propio de su estilo, con un rigor científico alejado de interpretaciones vacías y teorías poco fundamentadas. Valdivieso en este libro fue capaz de aproximar el arte a su espectador aportándole a éste las herramientas necesarias para su disfrute consciente. Por supuesto, también sirvió como homenaje para aquellas figuras que tanto habían significado para él a lo largo de su trayectoria académica y sin duda, de su vida personal. Fue capaz de desgajar sus similitudes y particularidades y de otorgarles un lugar destacado dentro del panteón de los grandes artistas universales. Tal vez esta obra tuviera su culmen en una de sus últimas publicaciones, *Bodegones, floreros y trampantojos en la pintura barroca sevillana* (2022), donde el autor supo abordar aquellos temas mundanos que muchas veces pasan desapercibidos dentro de la obra de tan grandes artistas, reflejando así su interés por la belleza de lo cotidiano, sin grandes alardes, de la pintura por la pintura.

Fue profesor de verbo sobrio, sin florituras innecesarias. Sus clases eran casi una liturgia. Sus alumnos lo recordarán siempre con ese brillo en los ojos característico de una persona generosa, que ha dedicado su vida a compartir con los demás aquello en lo que ha sido referencia. Su ingreso con número en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en 1996 no fue sólo de justicia, sino también premonitorio de aquello que tanto nos dio a todos los enamorados de la historia del arte. El gran intérprete de la pintura sevillana descansa ya. Quizás ahora pueda contemplar esa luz divina que tanto se esforzó en descifrar a través de los óleos de Valdés Leal y Murillo.

Adrián Noguera Manzano
Grupo de Investigación HUM-362
Universidad de Granada

Ramón Yzquierdo Perrín (1948-2025), historiador del arte.

Conocí al profesor Yzquierdo Perrín (Santiago de Compostela, A Coruña, 1948-2025) como alumna de la facultad de Geografía e Historia de la universidad compostelana. El primer año de la carrera en la que se habían escindido las tres ramas del conocimiento histórico: arte, geografía e historia, los dos planes de estudios convivían en unas saturadas aulas, por lo que los recién llegados de ese plan tuvimos todas nuestras clases en horario de tarde. Si el otoño gallego, con sus habituales lluvias de *orballo* y sus cielos macilentos ya tiende a la melancolía, recorrer los pasillos del antiguo claustro del colegio jesuítico con sus fuertes muros pétreos en una ciudad alejada de tu núcleo familiar acrecentaba esa sensación. Ese año el profesor Yzquierdo Perrín fue el encargado de iniciar a una generación de recién llegados en la historia del arte en Galicia. Con él conocimos el arte previo al omnipresente románico gallego, desde santa Comba de Bande a San Miguel de Celanova, supimos que además del Barroco de la fachada del Obradoiro, también existió un rico periodo intermedio que fue desde el siglo XIII al XVI con propuestas innovadoras que quedaron relegadas a un segundo plano, o se perdieron por las propuestas Barrocas posteriores. Pero, sobre todo, lo que recuerdo del profesor Yzquierdo era que te enseñaba a ver y diferenciar los cambios visuales, desde la arquitectura a la escultura. Algo fundamental para un historiador del arte, entender la obra como fuente y, por tanto, te iniciaba en eso tan dificultoso como es educar la mirada. No se es consciente de esta habilidad que se va fraguando con el paso de los años, hasta que después, echando la vista atrás, te das cuenta de cómo un profesor, un maestro, va forjando al alumno.

El profesor Yzquierdo Perrín era un hombre discreto, a pesar de las grandes aportaciones a la historia del arte, como fue su investigación sobre el Maestro Mateo y la catedral de Santiago. De 1990 es el libro del *Coro pétreo* del Maestro Mateo que firmó junto con el catedrático Ramón Otero Túñez (1925-2010). En él, además de identificar las piezas dispersas de este antiguo coro en diferentes localizaciones de la catedral y otros lugares fuera de Santiago, hacían una aproximación a la estructura del coro y cómo se fue alterando a lo largo de la historia. Una obra que fue fundamental para la recreación virtual que se hizo en 1999, y otra física que se puede visitar actualmente en el museo de la catedral compostelana. Su profundo conocimiento de uno de los arquitectos/escultores más relevantes de la historia del arte español como fue el Maestro Mateo, hicieron del profesor Yzquierdo el referente para cualquier estudio sobre la figura de este artista y sus aportaciones: *El maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago* (2010); "La desaparecida fachada del Pórtico de la Gloria" (2012); *El Maestro Mateo y el arte en Galicia* (2015); o "Intervenciones en el Pórtico de la Gloria" (2023). Un conocimiento sobre el arte del románico y su irradiación a los centros periféricos más relevantes de Galicia: Ourense, Mondoñedo, Lugo y Tui, que dan como resultado una producción investigadora que sigue siendo referente para las generaciones futuras. [Sobre su amplia producción: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=506313>].

Catedrático de universidad, su labor no sólo se quedó en la universidad compostelana, sino también en la Universidad de A Coruña donde terminó su periodo docente. Académico de número de la Real Academia Galega das Belas Artes y Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Se ha ido un investigador sólido, un profesor generoso en sus conocimientos, y una de esas personas cuya autoridad no necesitaba imponerla. Su presencia lograba el silencio en sus clases y la atención de estar delante de alguien que sabía de lo que hablaba y que lo que enseñaba era difícil de aprender sólo en los libros. Su legado quedará no sólo en sus aportaciones sino también en las generaciones que ha formado dentro del arte medieval, haciendo que la universidad de Santiago de Compostela fuera, y siga siendo, un referente para el estudio de este periodo artístico. *Requiescat in Pacem.*

Ana Diéguez Rodríguez
Instituto Moll/ Universidad de Burgos

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte