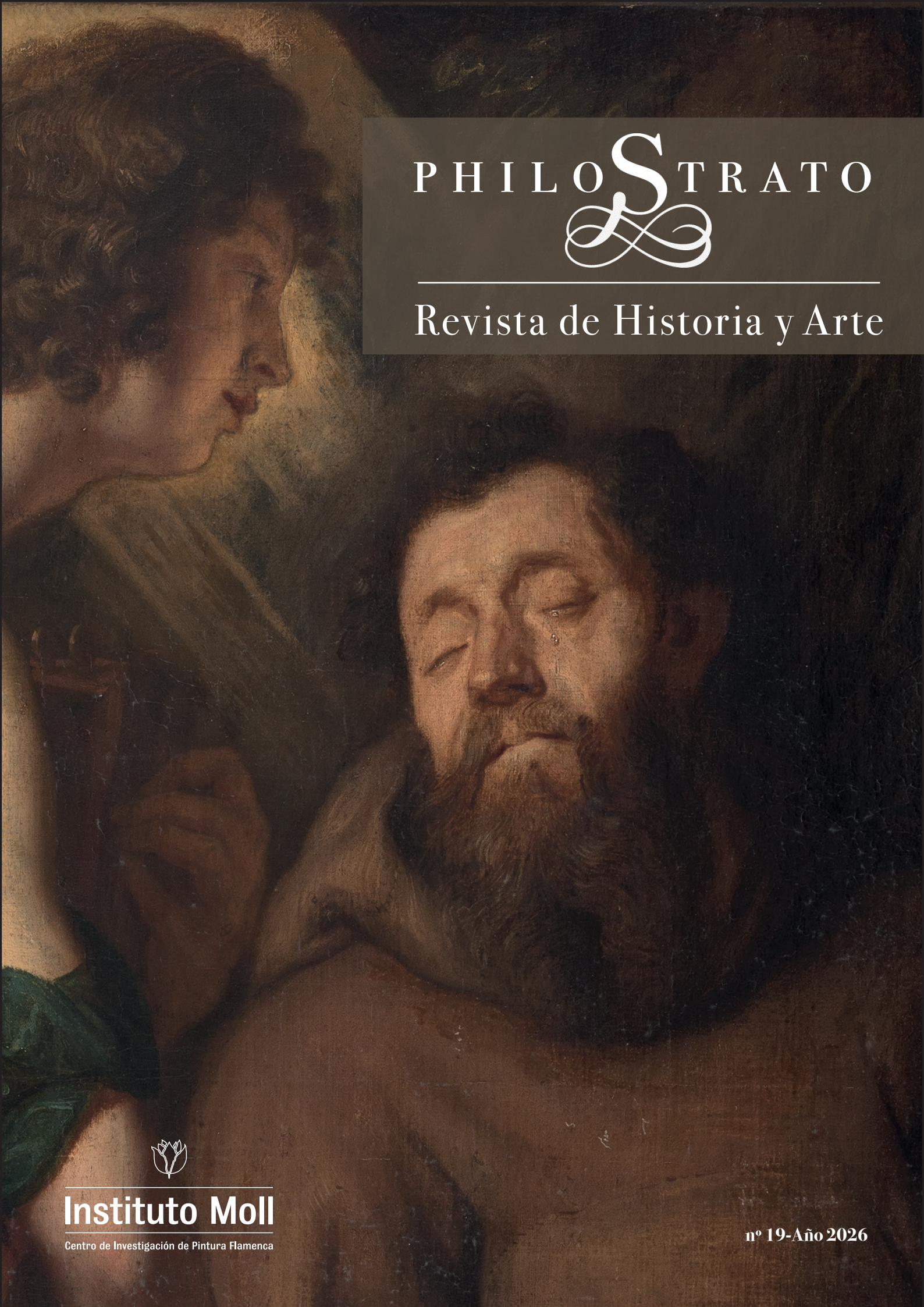


The background of the cover is a classical painting. On the left, a woman with curly hair is shown in profile, looking down. On the right, a man with a beard and closed eyes is shown, possibly in a state of death or deep contemplation. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows.

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 19-Año 2026

Número 19, junio 2026

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:

Thomas Willeboirts Bosschaert, *San Francisco y el ángel músico* (detalle)

Óleo sobre lienzo, h.1640-1650

Colección Epiarte ©

Índice

Artículos:

Datos y documentos sobre la vida y la obra del maestro de cantería Cristóbal de Vilches (Baeza, c. 1549-Granada, 1622) y su entorno familiar 5
Por Lázaro Gila Medina

Copiando a Velázquez. Análisis técnico y atribución a Francisco de Burgos Mantilla de dos retratos de Gaspar de Borja 45
Por Isidro Puig Sanchis, Miguel Ángel Herrero-Cortell y María Antonia Argelich Gutiérrez

De santos médicos y ángeles lampareros: nuevas aportaciones al catálogo del escultor Blas Molner 77
Por Manuel García Luque

Varia:

Éxito de un prototipo del taller del Maestro de la Magdalena Mansi en el mercado europeo del siglo XVI 99
Por Marc Borrás Espinosa y María Antonia Argelich Gutiérrez

Cifras y cuerdas en clausura. El ejemplar de *Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547) de la universidad de Barcelona 119
Por Gracia María Gil Martín

Reseñas:

María Mercedes Sierra Toral: *Paolo da San Leocadio (Reggio Emilia 1447-Valencia, ca. 1520)*, Isidro Puig y Ximo Company (dirs.), (Valencia: Generalitat Valenciana. Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, 2025)

Exposición: *Paolo de San Leocadio. Introdutor de la pintura del Renaiximent a Espanya. Tècnica, materialitat i innovació*. Museo de Bellas Artes de Castellón (20 de noviembre 2025-15 de marzo 2026) 141

Ana Diéguez Rodríguez: Gonzalo Hervás Crespo, *Figuras ridículas. La pintura de género en la España del siglo XVII* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2024) 144

Miguel Hermoso Cuesta: Oskar J. Rojewski, *Painter to the Queen. Michel Sittow, Courtier of Isabella of Castile and the Habsburg Dynasty* (Turnhout: Brepols, 2025) 147

Datos y documentos sobre la vida y la obra del maestro de cantería Cristóbal de Vilches (Baeza, h. 1549-Granada, 1622) y su entorno familiar*

Data and Documents on the Life and Work of Master Stonemason Cristóbal de Vilches (Baeza ca. 1549-Granada 1622) and his Family Circle

Lázaro Gila Medina¹

Universidad de Granada

Resumen: La crisis económica que afectó a España en el último tercio del Quinientos, tuvo especial incidencia en Baeza, lo que se reflejó en las artes. Muchos artistas emigraron a territorios más prósperos y con mejores ofertas laborales. Es el caso de los Aranda o Cristóbal de Vilches, así como de sus hijos Juan, Diego y Benito. El padre, intentó fortuna sin éxito en Alcaraz (Albacete) en 1586, tras lo que volvió a su Baeza natal. En 1590 se avecindó con su familia en Granada, desarrollando una intensa actividad como maestro de cantería hasta su óbito en 1622. Su labor, muy desconocida hasta el momento, fue continuada por sus hijos.

Palabras clave: Arquitectura; Cantería; Renacimiento; Barroco; Baeza; Alcaraz; Granada; siglo XVI; siglo XVII.

Abstract: The economic crisis that affected Spain in the last third of the 16th century had a greater impact on Baeza, which was reflected in the arts. Many artists emigrated to more prosperous areas with job opportunities. This was the case with the Aranda and Cristóbal de Vilches families and their sons Juan, Diego and Benito. Although the father tried to make his fortune in Alcaraz (Albacete) in 1586, he was unsuccessful and returned to his native Baeza. Finally, in 1590, he settled with his family in Granada, where he worked extensively as a master stonemason until his death in 1622, a profession continued by his sons and largely unknown until now.

Keywords: Architecture; Stonework; Renaissance; Baroque; Baeza; Alcaraz; Granada; 16th century; 17th century.

* *Philostrato. Revista de historia y arte* actúa como un medio de difusión de la investigación científica en historia y en arte. Las opiniones, interpretaciones, resultados y conclusiones expresados en los trabajos publicados son de la exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la posición del equipo editorial ni de la revista.

¹  <https://orcid.org/0000-0001-8797-1739>

1. Introducción



Con este trabajo intentamos arrojar luz sobre un maestro de cantería de origen baezano que desarrolló una importante actividad en Granada entre 1590² y 1622 —murió en septiembre—. Su llegada a esta ciudad no se verificó directamente desde Baeza, como se había supuesto hasta ahora, sino que pasó una estancia anterior, bastante problemática, en Alcaraz (Albacete), en 1586. Cuando llegó a Granada le acompañaban tres hijos aún jóvenes: Juan, Diego y Benito, nacidos también en Baeza, que seguirán el oficio paterno. Con él colaboraron en algunos trabajos y, andado el tiempo, sobre todo tras su muerte, ejercerán libremente la profesión. Asimismo, nos consta que, en fecha aún ignota, Martín, hermano menor de Cristóbal, también cantero, se establecerá en Granada buscando su amparo.

Por fortuna, la historiografía sobre la arquitectura granadina en la transición del quinientos al seiscientos, o lo que es lo mismo, desde el Manierismo clasicista al primer Barroco, es hoy abundante. Con todo, son escasas las publicaciones que se ocupan de esta importante familia de maestros de cantería y si lo hacen es de forma muy somera y no aportando, salvo loables excepciones, novedades tanto en lo biográfico como en lo profesional. De ahí que la investigación en los archivos históricos, labor ardua, ingrata y a veces frustrante, haya sido básica en este caso, pues ha aportado elocuentes frutos.

Así, las muy sabias y poco consultadas fuentes documentales, procedentes de los libros sacramentales de la parroquia de San Andrés de Baeza, del último tercio del siglo XVI y, esencialmente, los fondos de los protocolos notariales de la ciudad de Granada, de las décadas a caballo entre los siglos XVI y XVII —aunque no muy abundantes, debido al gran incendio que sufrieron en 1879—, nos ofrecen datos y documentos suficientemente positivos para pergeñar una aproximación biográfica de estos maestros: tanto de Cristóbal de Vilches, el patriarca de la familia, como de sus hijos Juan, Diego y Benito, además de su hermano Martín, baezanos de nacimiento y granadinos de adopción y profesión.

Cristóbal de Vilches nació en Baeza sobre 1549 y allí mismo se formó como cantero. En 1586, antes de establecerse en Granada, buscó fortuna en Alcaraz (Albacete) concurriendo en una obra municipal que se le remató. Pocos meses se ocupó en ella, pues el ayuntamiento alcaraceño, con argumentos poco sólidos y ficticios, se la retiró, causándole grandes daños y perjuicios en lo personal y en lo profesional. El maestro inició un pleito que se alargó durante 40 años, pues no se resolvió hasta 1626. Entonces, la Real Chancillería de Granada le dio la razón y fijó una indemnización que el

² Su traslado de Baeza a Granada, como se verá más adelante, tuvo lugar en 1590. Así se desprende del expediente matrimonial de su hijo Benito, incoado en 1607, al ir a casarse con Juana López. Cristóbal, en ese momento, tendría unos 47 años.

maestro no pudo disfrutar personalmente, pues ya llevaba difunto cuatro años.

2. Aproximación historiográfica

Por razones metodológicas, este trabajo tiene dos apartados: en el primero, el más documentado, nos ocuparemos de Cristóbal de Vilches, siguiendo una secuencia cronológica y en función de los tres periodos o etapas de su vida: la primera en su Baeza natal; en segundo lugar, la desafortunada de Alcaraz; y por último, la granadina, la más larga y fructífera. En el segundo bloque, a partir de documentos inéditos y otros datos, presentaremos la trayectoria profesional de sus tres hijos: Juan, Diego y Benito, nacidos en Baeza, y activos en Granada.

A priori, ofrecemos un breve resumen historiográfico, señalando sólo a los estudiosos más señeros que se han ocupado de Cristóbal de Vilches y su familia en líneas generales. Una vez más, el pionero fue Manuel Gómez-Moreno González (1834-1918) que, en 1892, en su *Guía de Granada*³, nos ofrece algunas noticias de interés. A continuación, tres son los autores más distinguidos que se ocuparon especialmente de los Vilches. En primer lugar, Emilio Orozco Díaz (1909-1987) que, en 1937, le dedicó un jugoso estudio a la puerta del antiguo rastro de Granada, obra de Cristóbal de Vilches y su hijo Diego⁴. Más recientemente, José Manuel Gómez-Moreno Calera en la primera parte de su tesis doctoral, a partir de sus investigaciones en los archivos eclesiásticos —sobre todo en el histórico diocesano—, nos facilitó numerosos datos del padre y de los hijos, activos en Granada en el periodo propuesto. Incluso en el segundo volumen de su tesis, que quedó inédito, preparó una pequeña biografía de los Vilches, si bien a partir del supuesto de que se trataba de dos familias distintas, cuando, en realidad como veremos, fue sólo una⁵. El complemento idóneo a esta monografía, es la magna obra de Esther Galera Mendoza⁶. Fruto de sus investigaciones en el archivo de la Alhambra, nos brinda una gran cantidad de datos sobre los Vilches —padre e hijos—, muy vinculados a las obras de la casa real nueva o palacio de Carlos V. Por fin, tenemos que citar a Antonio Gallego y Burín⁷, cuyas aportaciones

³ Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, (Granada: Universidad de Granada 1994), I, pp. 259, 345 y 361, (1ª ed.1892).

⁴ Emilio Orozco Díaz, "La puerta del antiguo Rastro", en *Cuadernos de la Universidad de Granada*, 2.1., Granada, (1937), pp. 65-67.

⁵ José Manuel Gómez-Moreno Calera, *La transición del Renacimiento al Barroco en la arquitectura religiosa granadina (1560-1650), diócesis de Granada y Guadix*, tesis doctoral, (Universidad de Granada, 1987). Constaba de dos partes o volúmenes muy bien definidos. En el primero, publicado en 1989, nos ofrecía un estudio de la arquitectura de dicho periodo en toda la provincia de Granada. Mientras, en el segundo, denominado *Maestros mayores y menores, artesanos y artistas*, nos ofrecía una biografía de cada uno de ellos; lamentablemente, quedó sin publicar. Aunque nos facilitó una copia de la misma. Una vez más mi gratitud por su generosidad

⁶ Esther Galera Mendoza, *Arquitectos y maestros de obras en la Alhambra (Siglos XVI-XVIII)*, (Granada: Editorial de la Universidad, 2014). Sobre Benito: pp. 150, 169, 289, 365, 367, 371 y 374; sobre Cristóbal: pp. 135, 143, 145, 287, 372 y 374; y sobre Diego: pp. 150, 163, 166, 169, 371, 373 y 374.

⁷ Antonio Gallego y Burín, *Granada, Guía histórico artística de la ciudad*, (Madrid: Fundación Rodríguez Acosta 1961). Sobre Cristóbal: pp. 271, 415 y 418, y sobre Diego: pp. 271.

complementan a las de Gómez-Moreno González, si bien con noticias muy generales y en parte conocidas.

Los autores y trabajos sobre la arquitectura granadina de este periodo —el paso del Renacimiento al primer Barroco— son abundantes y de muy diversa intencionalidad y calidad. En esta visión general, por no fatigar al lector, los vamos a obviar, si bien al estudiar el momento oportuno a que se refiere la nueva documentación que aportamos, haremos mención a algunos de ellos. Sobresale el gran historiador alcaraceño Damián Pretel, quien, a partir de las actas de las reuniones del cabildo de Alcaraz, alusivas al pleito que le puso Cristóbal de Vilches ante la Real Chancillería de Granada, nos da algunas pistas de la presencia de Vilches en esta ciudad. Noticias que hay leer con cuidado pues son interesadas y partidistas, como se desprende del estudio de dicho pleito, por fortuna conservado íntegro en su Archivo Histórico. Igualmente, y también como excepción, recordaremos en este momento a otros estudiosos que, a partir de los fondos del Archivo Histórico Notarial de Granada y del Histórico Nacional de Madrid, y de alguna crónica de época, manuscrita y olvidada de alguna orden religiosa, han dado a la luz muy novedosos trabajos. En el primer caso destaca el amplio artículo sobre el magno conjunto de la escalera imperial del monasterio dominico de Santa Cruz la Real de Granada, que presentamos hace ya algunos años⁸, cuya documentación se conserva en el archivo notarial. En el segundo caso destacan los varios trabajos de José A. Díaz Gómez consagrados a la cartuja de Granada⁹, realizados básicamente a partir de una antigua crónica conventual y de sus investigaciones en el Archivo Histórico Nacional.

3. Vida y obra de Cristóbal de Vilches. Sus tres etapas

3.1. Sus comienzos baezanos (1549-1586)

Como frontispicio advertiremos que el antiguo reino de Jaén y, en concreto, Baeza, vivió un largo periodo de prosperidad durante los dos primeros tercios del siglo XVI, fruto, en parte, de la paz subsiguiente a la toma de Granada en 1492; una etapa de bonanza que tuvo su positivo reflejo en las artes. En cambio, durante el último tercio del siglo, la crisis económica peninsular demostró en estos lares una mayor incidencia y obligó a muchos profesionales de las artes a emigrar a otros lugares, especialmente a Granada, en busca de mejores condiciones de vida¹⁰. Ello porque muchos de

⁸ Rafael López Guzmán y Lázaro Gila Medina: "La arquitectura en Granada a finales del siglo XVI. La escalera del convento de Santa Cruz la Real", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, (1992), pp. 158-188.

⁹ José Antonio Díaz Gómez: "La cartuja de la Asunción (Granada). Datos inéditos para la revisión de su historia", *Archivo Teológico Granadino* 82, (2019), pp. 7-68, y 2019b, pp. 76-137; José Antonio Díaz Gómez: "El proyecto artístico de la Cartuja de Granada. Revisión y nuevas aportaciones documentales en torno su patrimonio y discurso iconográfico", en *El legado inequívoco de una época: especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo*, Córdoba Asociación Hurtado Izquierdo (2019), pp. 76-137 (En web: <http://hdl.handle.net/10481/56293>, consultada: 14 de marzo 2025).

¹⁰ José Manuel, Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560/1650)*, (Granada: Universidad-Diputación Provincial 1989), pp. 59-71.

los proyectos, sobre todo arquitectónicos, estaban ya concluidos o dejaron de ser viables económicamente.

Tal es el caso, como vimos hace años, de los baezanos Ginés Martínez de Aranda y su primo hermano Ginés Martínez de Salazar, miembros señeros del clan familiar de los Aranda¹¹. Avezados canteros que, desde su Baeza natal, se avecindaron, respectivamente, en los territorios de la Real Abadía de Alcalá la Real y en Granada. El mismo planteamiento lo aplicamos a Cristóbal de Vilches y a su hermano Martín de Vilches¹².

Poco sabemos de la primera etapa de Cristóbal de Vilches —apellido quizás de origen toponímico, ya que cerca de Baeza está la localidad de Vilches—. Debió de nacer hacia 1549¹³, siendo sus padres Martín de Vilches y Catalina de Vilches¹⁴, de los que no tenemos noticias. Esta etapa inicial llega hasta 1586, cuando marcha a Alcaraz. Son unos 36 años que conforman su infancia, adolescencia y juventud. En ellos tendría lugar su formación como cantero, así como sus comienzos y consolidación como maestro del oficio. Sólo conocemos la información que nos han facilitado los libros sacramentales de su parroquia —San Andrés, de la que fue feligrés y donde se bautizaron sus hijos—, pues los protocolos notariales baezanos conservados de esta época, además de escasos y en mal estado, no nos aportan información alguna sobre esta familia. Con 16 años casaría con Francisca Gallega, pues el 6 de agosto de 1567 bautizaba a Luisa¹⁵, su primogénita. La niña hubo de morir pronto, pues años después aparece registrada otra hija de igual nombre. Tuvieron seis vástagos, tres varones y tres mujeres.

Juan y Diego fueron los siguientes; se bautizaron, respectivamente, el 4 de enero de 1570 y el 6 del mismo mes de 1572¹⁶. Ambos ofrecen gran interés profesional, pues desde 1590, año en que la familia se trasladó a Granada, aparecen documentados como solventes canteros. Luego vinieron otras dos niñas, una segunda Luisa —la cuarta—, bautizada en octubre de 1574¹⁷, y Marina —la quinta— en abril de 1577¹⁸. Por fin, Benito, el sexto y último, pasó por la pila el 10 de septiembre de 1580¹⁹; un buen cantero, como sus dos

¹¹ Pedro Galera Andreu: "Una familia de arquitectos giennenses: los Aranda, Apuntes Biográficos", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 93, (1977), pp. 9-19; Lázaro Gila Medina: "Ginés Martínez de Aranda. Su vida su obra y su amplio entorno familiar", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 19, (1988), pp. 65-81; y "Ginés Martínez de Aranda", en *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, (Granada: Universidad-Ayuntamiento de Alcalá la Real, 1991), pp. 265-288.

¹² En los documentos su apellido aparece con "B" (Bilches). Sin embargo, para actualizar el texto, lo escribiremos con "V" (Vilches).

¹³ Ya que, en 1620, Cristóbal de Vilches, figuraba entre los cinco maestros de cantería que proponían los oficiales de la Alhambra a la Junta de Obras y Bosques para opositar al cargo de maestro mayor de las obras del palacio de Carlos V, tras la muerte de Pedro de Velasco en 1619. En el escrito que remiten a Madrid, se refieren a él como el más preparado de todos, aunque con el inconveniente de sobrepasar los setenta años. Earl E. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V*, (Madrid: Alianza Editorial, 1983), p. 312.

¹⁴ El nombre de los padres aparece recogido en el acta matrimonial de su hermano Martín, quien casó con María Ruiz el 30 de mayo de 1577 en la citada parroquia baezana de San Andrés (en adelante APSAB). Libro 1º de matrimonios, fol. 63r, 30 de mayo de 1577.

¹⁵ APSAB, Libro V de bautismos, fol. 138r., 6 de agosto 1567.

¹⁶ APSAB, Libro V de bautismos, fols. 167v-195v., 6 de enero 1562.

¹⁷ APSAB, Libro VI de bautismos, fol. 17, 28 de octubre 1574.

¹⁸ APSAB, Libro VI de bautismos, fol. 67, 4 de abril 1577.

¹⁹ APSAB, Libro VI de bautismos, fol. 114v., 10 de septiembre 1580.

hermanos, que trabajó en Granada en las primeras décadas del siglo XVII y falleció en 1632, dos años antes que su hermano Diego.

Familia Vilches-Gallega

Cristóbal de Vilches (c. 1549-1622)

Francisca Gallega (+1597)

Luisa	Juan	Diego	Luisa	Marina	Benito
(1567)	(1570-h.1626)	(1572-h.1634)	(1574)	(1577)	(1580-h.1631)

3.2. Su frustrante paso por Alcaraz (1586)

Cristóbal de Vilches, ya maestro de cantería, se trasladó a esta histórica ciudad albaceteña a comienzos de 1586, acompañado de su paisano y colaborador Cristóbal Pérez y de su cuadrilla de oficiales. El objetivo era concursar en la puja de dos grandes proyectos arquitectónicos que se iban a realizar: las reconstrucciones de la iglesia de Santa María y la nueva lonja de la Regatería, ambas en mal estado de conservación, casi rondando la ruina.

Ciudad monumental y patrimonial, Alcaraz vive una auténtica edad de oro desde finales del siglo XV y sobre todo a lo largo del siglo XVI, con una febril actividad artística. Patria del gran arquitecto Andrés de Vandelvira (1500-1575), dominó un amplio territorio en el suroeste de la actual provincia de Albacete, manteniendo muy estrechas y fecundas relaciones con las tierras de Jaén y Ciudad Real, especialmente en los campos de la arquitectura y las obras hidráulicas. En algunos casos, esos proyectos tuvieron como principal protagonista al pintor, escultor y arquitecto cremonés Juan Bautista Peroli (1525/1530-h.1588) que, avecindado en la localidad ciudarreal de El Viso del Marqués, donde trabajaba para don Álvaro de Bazán (1526-1588), I marqués de Santa Cruz, desarrolló una muy continuada presencia laboral en Alcaraz.

Así lo ha demostrado el citado historiador Aurelio Pretel Marín en su muy documentada monografía, básica y fundamental para el conocimiento del siglo XVI alcaraceño²⁰. Redactada a partir de las actas de cabildo del concejo municipal, nos brinda un relato histórico muy exhaustivo, entre otras cosas, de la intensa actividad artística de la localidad. Ciudad de realengo con un extenso alfoz en el que abundaban los pinares y las dehesas para el ganado,

²⁰ La bibliografía de Aurelio Pretel sobre esta localidad es muy abundante. Además, tiene como base las muy sabias y poco consultadas fuentes documentales. Aurelio Pretel Marín, *Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira, el bachiller Sabuco y el preceptor Abril: (Cultura, sociedad arquitectura y otras Bellas Artes en el Renacimiento)*, (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses de la Diputación Provincial, 1999), p. 459. A partir de las actas de los plenos del Ayuntamiento va tejiendo la historia del siglo XVI de esta histórica ciudad.

especialmente caballar. Todo ello proporcionaba al municipio generosos ingresos, aunque a veces los regidores municipales, poco avenidos y con limitadas posibilidades económicas, no estuvieran a la altura de las circunstancias.

Por Pretel Marín sabemos que la construcción de la lonja de la plaza de Abajo o de La Regatería, tras ser pregonadas su traza y condiciones por las ciudades vecinas de Baeza, Úbeda o Almagro, le fue rematada a la baja a Cristóbal de Vilches y su compañero Cristóbal Pérez a comienzos de 1586. Poco después, el 20 de febrero de ese mismo año, el ayuntamiento acordaba librarles cien ducados para la obra. Sin embargo, no más de cinco meses estuvieron al frente de la misma, pues el 19 de julio, en las actas capitulares, se advierte que “la obra va torcida, (...) ni conforme a la traza que estaba dada”. Incluso, ya hacía una semana que dirigía las obras Ambrosio de Aguilera, vecino de Villarrobledo²¹ que, en nuestra opinión, era el candidato preferido por el concejo municipal. Así se evidencia en el acta del 12 de julio de 1586, cuando se acordó que los señores comisarios “de la obra de la lonja vean las condiciones en que se remató y le entreguen a Aguilera, maestro mayor de ella, la madera que tiene necesidad (...) y si la Ciudad tiene obligación de dársela se la dé de lo que se ha quitado de la dicha lonja”²².

En realidad, en tan poco tiempo, apenas cinco meses, poco pudieron hacer Cristóbal de Vilches y su cuadrilla. Siguiendo al citado Aurelio Pretel, las actas capitulares de ese periodo no dicen nada en concreto sobre el tema de Vilches, más allá de lo recogido el día 12 de julio —“que la obra iba torcida y no se ajustaba a la traza”— y siete días después, el 19, que ya las dirigía Ambrosio de Aguilera. Ello evidencia que Cristóbal de Vilches fue despedido. El maestro no aceptaría tan injusta decisión y, una vez en su Baeza natal, acudió a la vía judicial, denunciando al concejo alcaraceño ante la Real Chancillería de Granada. El pleito está formado por tres amplios cuadernillos que estudiaremos más adelante pues, por fortuna y, aunque muy deteriorado, se conserva íntegro en el archivo histórico de dicha institución²³.

Precisamente por él sabemos que durante esos meses de 1586 pasados en Alcaraz, Cristóbal de Vilches y su cuadrilla limpiaron a sus expensas la cantera de donde iban a sacar la piedra; arreglaron y adecentaron los caminos por los que habría de discurrir su transporte; proveyeron la madera necesaria para la obra y sanearon la existente para su reutilización; o derribaron las zonas ruinosas de la lonja antigua, amén de otras actividades por las que el maestro reclamó judicialmente a la ciudad de Alcaraz una indemnización de 1.300 ducados.

La lectura del pleito, además, descubre que las razones para quitarle la obra no eran las recogidas en el acta del concejo del día 12 de julio —“que la obra iba torcida”—, sino que, según alegó después el ayuntamiento alcaraceño en su defensa, Cristóbal de Vilches no había dado fianzas

²¹ Pretel Marín, *Alcaraz en el siglo XVI*, p. 403

²² Pretel Marín, *Alcaraz en el siglo XVI*, p. 404.

²³ Archivo de Real Chancillería de Granada (en adelante ARCHGR), Caja 03101, pieza 1-3.

suficientes, lo que generaba cierta desconfianza en la corporación municipal, que le retiró el trabajo y se lo encomendó a Ambrosio de Aguilera. Sin duda, y en el fondo ahí está la clave, éste era el candidato preferido y favorito de la ciudad de Alcaraz. Precisamente este maestro ciudarrealeño, vecino de Villarrobledo, concurrió también a la subasta, cuyas trazas y condiciones fueron dadas por Juan Bautista Peroli (1525/1530-1588), aunque al ofrecer Cristóbal de Vilches y su ayudante Cristóbal Pérez una oferta más baja el día de la puja, se les remató la obra como era preceptivo.

Por eso sospechamos que esa escasez de fianzas, alegadas en su defensa por el ayuntamiento alcaraceño ante los oidores de la Real Chancillería, sería un mero pretexto o falsa excusa para despedir a los baezanos y contratar a Ambrosio de Aguilera, quien ya había trabajado con anterioridad para el concejo de Alcaraz y le era bien conocido. No obstante, tampoco él concluiría las obras, ya que diez años después las dirigía el cantero Juan de la Serna, quien el 15 de octubre de 1596 amenazó al ayuntamiento con paralizarlas por falta de pago, acordándose acto seguido que "se le mande librar alguna renta para ello"²⁴. Aún seguirían las obras en el año 1598, pues el 11 de abril se hace "un libramiento para desaguar el escritorio de la lonja nueva"²⁵. Incluso, entre medias, en 1597, concretamente el 24 de enero, se informa a los regidores asistentes a la sesión de cabildo "de la cuenta del pleito de Granada con Cristóbal de Vilches"²⁶.

El pleito, en el que la Real Chancillería le concedió a Cristóbal de Vilches justicia gratuita por su extrema pobreza —así sería al comienzo del proceso, aunque con los años su situación económica mejoró notablemente— por fin, concluyó, en 1626, a los cuarenta años de la presencia de Cristóbal de Vilches en Alcaraz —1586—. Hacía 4 años de su muerte; su entierro fue el 29 de agosto de 1622 en el desaparecido convento de la Victoria, aunque era feligrés de San Juan de los Reyes²⁷. La sentencia, en grado de apelación, fue favorable a sus herederos, a los que la ciudad de Alcaraz debería indemnizar con 250 ducados. En definitiva, el 19,13% de la compensación inicial pedida por Cristóbal de Vilches al concejo de Alcaraz, que ascendía a 1.300 ducados.

3.3. La vuelta a Baeza (1586-1590) y el traslado a Granada (1590-1622)

De vuelta en su Baeza natal, aunque no tenemos ningún trabajo documentado, el maestro hubo de retomar su actividad laboral. Así lo prueba el que explotase una cantera para su uso personal. Sin duda no fue un periodo muy positivo, por lo que, buscando un mejor horizonte, para él y sus hijos, ya en edad de trabajar, decidió instalarse en Granada como antes los hicieran otros canteros baezanos.

²⁴ Pretel Marín, *Alcaraz en el siglo XVI*, p. 420.

²⁵ Pretel Marín, *Alcaraz en el siglo XVI*, p. 429.

²⁶ Pretel Marín, *Alcaraz en el siglo XVI*, p. 430.

²⁷ Archivo Histórico de la suprimida parroquia de San Juan de los Reyes —hoy en la de los Santos Pedro y Pablo—. Libro 2º de defunciones, fol. 3r., 29 de agosto de 1622.

La familia llegó a Granada con anterioridad a 1590²⁸ y aquí, con bastante fortuna, pasó el resto de sus días. El maestro se estableció primero en el barrio del Albaicín, en la parroquia de San Cristóbal, aunque entre 1596 y 1597 se mudó a la de Santa Escolástica, en el Realejo, para estar más cerca del convento de Santa Cruz la Real, con el que había contratado la cantería de su gran escalera principal. Concluida la obra, retornó al Albaicín, ahora a la feligresía de San Juan de Reyes. Allí pasó el resto de su vida, lo mismo que sus hijos, incluso después de casados.

3.3.1. Sus comienzos granadinos

Por fortuna, los protocolos notariales de la ciudad de Granada, aunque mermados, como advertimos, por el incendio del 31 de diciembre de 1879, en su primera sede —la casa de los miradores de la Plaza Bib-Rambla—, son suficientes para que, con lo ya conocido, podamos reconstruir la variada actividad laboral de la familia, en especial del padre.

Por el primer documento encontrado²⁹, del 16 de septiembre de 1593, sabemos que Cristóbal de Vilches debería llevar ya unos 3 años afincado en Granada y ser bien conocido en la ciudad, pues había hecho algunas obras para las casas de Alonso de Venegas, caballero veinticuatro de Granada. En el contrato de obra, ambos acordaron que el importe final se fijaría a tasación, comisionando para ello a los afamados canteros Juan de la Vega y Martín Díaz de Navarrete. Al no haber acuerdo en sus valoraciones, sino una diferencia de 340 reales, el baezano y el comitente, buscando la paz, acordaron que el coste final sería de 2.600 reales. Como Cristóbal tenía recibidos 2.176 reales, los 424 restantes los cobraría de Alonso de Venegas a través de una tercera persona.

Tres años más tarde, en 1596, dando buena prueba de su ascenso y consideración profesional, los dominicos del convento de Santa Cruz la Real le encargaron toda la obra de cantería de la escalera principal de su claustro grande. Una de las escaleras más monumentales de la Granada de finales del quinientos. De tipo imperial, en 1992 le dedicamos un amplio estudio pues por fortuna se conserva toda su documentación notarial. A modo de resumen, recordemos que toda la albañilería, corrió a cargo de Francisco Gutiérrez, vecino de Antequera, quien dio las trazas, las condiciones y vigiló toda la obra. La cantería le fue confiada a Cristóbal de Vilches, ayudado por sus hijos; y, por fin, su ornato —frescos y dorados—, a los pintores Pedro Raxis Sardo

²⁸ Galera Mendoza, *Arquitectos y maestros*, p. 372. Pues sale fiador del cantero Damián Pla de una partida de piedras de la Sierra Elvira para la Casa Real Nueva.

²⁹ Archivo Notarial de Granada (en adelante APN), Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 302, fols. 635v-636v., 16 de septiembre 1593.



Fig. 1. Cristóbal de Vilches. *Escalera claustral*. Granada, Convento de Santa Cruz la Real. © Foto del autor

(1555-1624), Blas de Ledesma (activo en Granada entre finales del siglo XVI y 1614, en que falleció) y Diego Domedel³⁰.

En líneas generales, todos los maestros implicados en este magno proyecto cumplieron su cometido con bastante puntualidad, prácticamente entre 1596 y 1597 —año que aparece en la clave del arco superior—; de ahí la gran unidad estilística que ofrece el conjunto arquitectónico, obra singular del manierismo renacentista. Cristóbal de Vilches, aunque feligrés de la parroquia de su nombre, se mudó a la de Santa Escolástica para estar más cerca de la obra dominica. Se obligó a finales de marzo de 1596 a realizar en siete meses toda la cantería, por 780 ducados que recibiría en varios plazos. Aunque, como es normal en este tipo de encargos en los que intervienen diversos maestros, ahora sabemos que se rebasó dicho periodo, pues el finiquito de sus labores —303 reales— se lo pagó fray Alonso de Cabrera, prior del convento, el 7 de agosto de 1597³¹.

En este mismo año, un triste suceso alteró la paz familiar: el fallecimiento, en abril de 1597 de su esposa, Francisca Gallega, con la que había contraído matrimonio en Baeza hacia 1566 y de la que tuvo seis hijos. Año y medio

³⁰ López y Gila, "La arquitectura en Granada", pp. 158-188.

³¹ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 320, fols. 262r-262v., 7 de agosto 1597.

después, en octubre de 1598, antes de casar en segundas nupcias con Gaspara de los Reyes, con la que no tuvo descendencia y que le sobrepasó en sus días, le cedía por igual a sus hijos Juan y Diego, mayores de edad, como parte de la herencia materna, la cantera que tenía en Baeza³² —para entonces ya era propietario de otra en Sierra Elvira, lo que nos habla de su carácter pragmático y vocación empresarial—.

En consecuencia, para 1597 Cristóbal de Vilches ya sería conocido y respetado en el medio sociolaboral granadino, como lo avala el encargo de toda la obra de cantería de este gran proyecto dominico, aunque bajo la supervisión de Francisco Gutiérrez. Por su parte, él también se afanó para ampliar los contactos y relaciones con sus compañeros de profesión, en mostrar un talante comprensivo y generoso cuando la ocasión lo requería. Así acaeció con el cantero Jorge Leal, quien le debía 53 reales de piezas de cantería que le había servido y aún no le había pagado, por lo que, para evitar la vía judicial, en junio de 1587, Cristóbal de Vilches aceptó que fuera Andrés Martínez, cantero, quien se los pagara en nombre de Jorge Leal, junto con otra pequeña cantidad que en ese momento recibía del maestro³³.

Cristóbal de Vilches sería maestro de cantería desde antes de buscar fortuna en Alcaraz en 1586. Por la documentación conservada se deduce que hasta este momento actuó como un buen cantero, abastecedor y asentador de piedra para obras importantes, pero con limitadas competencias en su dirección, traza y diseño, situación que cambió con la obra de la escalera de Santa Cruz la Real de Granada. De esa primera etapa laboral aún tenemos un contrato muy significativo a mediados de 1601, concretamente del 6 de junio. En ese momento, siendo vecino de San Juan de los Reyes, su feligresía definitiva, se comprometió con Bartolomé Veneroso Lomelín (1549-1609), genovés de nacimiento vecindado en Granada, a proporcionarle cuatro columnas, de caña —fuste— de 3,75 m de alto, con su basa y capitel de 27,9 cm cada una. Las sacaría de su cantera de Sierra Elvira, según el parecer del maestro de albañilería Gonzalo Hernández, y las llevaría a las casas principales del genovés en la calle San Jerónimo. En total cada columna mediría 4,30 m, una altura bastante considerable, por lo que pensamos que podrían ser las que sostienen el amplio pórtico que precedía al jardín de su vivienda, que, tras su muerte, y por decisión testamentaria, pasaría a ser —y lo es hasta el día de la fecha— colegio mayor universitario. Vilches las haría a su costa y las llevaría hasta la obra, cobrando 622 reales por unidad, en adelanto recibía 100 reales y los restantes como fuere haciendo su trabajo, que estaría acabado para finales de julio³⁴ (Fig. 1).

En definitiva, es a partir de ahora cuando pasa a ser considerado un buen profesional de la cantería. Sus primeros años granadinos no debieron de resultar nada fáciles, al ser un medio sociolaboral con mucha oferta y competencia, en el que Vilches irrumpía como un desconocido que, además,

³² APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 331, fols. 1213v-1214v., 10 de octubre 1598.

³³ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 331, fols. 661v-662r., 4 de junio 1598.

³⁴ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 354, fols. 639-639v., 6 de junio 1601.

no gozaba del amparo de un protector. Sin embargo, su buen hacer, su entrega y su preparación le fueron consolidando como un buen arquitecto, capaz de dar trazas y condiciones para proyectos que, a posteriori, realizaría o no, en función de su oferta en la posterior subasta a la que podrían concurrir otros maestros. Asimismo, pasó a tener oficiales y aprendices; a ser convocado, junto con otros solventes maestros, para dar su parecer en proyectos complicados o de gran relevancia; y a poder optar a ocupar la maestría mayor de otros empeños significativos. Así en 1620, como se verá, pretendió sin resultado la maestría mayor de las obras reales de la Alhambra. En definitiva, según la documentación conservada e inédita hasta hoy, desde finales del quinientos y hasta su muerte en 1622, Vilches fue un solicitado y respetado arquitecto.

Un dato notable es que, en 1604, aparece como testigo de Martín de Soto, maestro de albañilería, en su compromiso de ampliación de la hermosa iglesia Motril, que incluía la capilla mayor³⁵. También lo es el que, el 2 de febrero de 1605, recibiera en su casa como aprendiz de cantero a su sobrino Juan, de 12 años, hijo de su hermano Martín³⁶, vecinos todos de San Juan de los Reyes. Por espacio de seis años lo enseñaría y daría examinado de oficial, debiendo servirle el sobrino en todo, en Granada o fuera de ella. Como novedad la carta de aprendizaje recoge, además de las obligaciones normales —cama, comida, ropa—, el que si cayera enfermo su tío lo curaría y le pagaría las medicinas³⁷, lo que no era usual, pues por su alto coste, la obligación solía recaer en el padre del aprendiz.

3.3.2. Cristóbal de Vilches en el Hospital de San Juan de Dios.

Otras obras documentadas

Los dos siguientes documentos nos ofrecen una apreciada información sobre la construcción del claustro principal y la portada del definitivo Hospital de San Juan de Dios —éste sería su tercer emplazamiento: el primero, fundación del mismo San Juan de Dios (1495-1550), estuvo en la calle Lucena y el segundo, en la Cuesta de Gómeres—³⁸. El claustro grande o primer patio del hospital de San Juan de Dios, eje y núcleo inicial del definitivo³⁹, fue trazado, en 1573, por Juan de Maeda, activo en Granada entre 1541 y 1576, año en que falleció⁴⁰. Al alargarse las obras en el tiempo, por estar condicionadas a limosnas y donativos, el claustro tuvo que darse a la intervención de otros artistas.

³⁵ Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura granadina*, p. 491.

³⁶ Hijo de Martín de Vilches y de María Ruiz fue bautizado en San Andrés de Baeza, el 25 de abril de 1589. APSAB, libro VI de bautismos, fol. 255, 25 de abril 1589.

³⁷ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 329, fol. 189-190, 2 de febrero 1602.

³⁸ Estos dos primeros hospitales, emplazados sucesivamente en la calle Lucena y en la Cuesta Gómeres, así como los momentos iniciales de la orden hospitalaria de San Juan de Dios han sido analizados en profundidad y rigor científico por el sacerdote de esa orden, José Sánchez Martínez: *El Hospital de San Juan de Dios*, (Granada, 2007), pp. 108-115.

³⁹ Juan Miguel Larios Larios. *El claustro del hospital*, (Granada, 1979), pp. 39-52. El autor ofrece un buen resumen de todo el conjunto hospitalario.

⁴⁰ Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino*, pp. 137-158.

El documento en sí, de 1607, se refiere en concreto a la construcción de las nueve arcadas —en total son veintiocho las que conforman las cuatro galerías— con las que se darían por concluidos los trabajos de este gran claustro. Al frente de las obras estaban por igual, aunque de un modo independiente, los maestros de cantería Cristóbal de Vilches, quien lo concluiría en 1622⁴¹, año de su fallecimiento, y Miguel del Castillo. Esta duplicidad era algo normal en este tipo de construcciones, como se dice en el documento: “a cuya obra están obligados Cristóbal de Vilches y Miguel del Castillo, mitad por mitad”⁴². Así, el día 2 de agosto de 1607, Blas Enríquez, cantero, vecino de la Magdalena, acordaba con Miguel del Castillo, vecino de la Alhambra, a sacarle y traerle a pie de obra nueve arcos de piedra de la cantera de Escúzar para el patio de dicho hospital. De la misma forma y condiciones que el dicho Miguel del Castillo tenía previamente comprometidas. Por cada arco cobraría 9 ducados y a cuenta recibía en ese momento 20 ducados (Fig. 2).

En este mismo año —1607— se iniciaba la construcción de la portada exterior del hospital, que en origen lo era de acceso a la primitiva iglesia. A mediados del siglo XVIII, una vez edificado el actual templo, este espacio pasó a ser un amplio zaguán, ahora convertido en una admirable sala de exposiciones. Recientemente, ha sido restaurado por la orden hospitalaria que, desde 2014, es de nuevo propietaria del centro asistencial —por cesión de la diputación provincial— y desde el año siguiente, propietaria de la iglesia-basílica, por entrega del arzobispado de Granada. La portada en sí responde a un elegante y equilibrado modelo del primer Barroco, con numerosos elementos ornamentales parlantes⁴³. En su ático figura el año 1609 como fecha de finalización. Resulta muy próxima estructuralmente a la vecina portada de entrada desde la lonja al monasterio de San Jerónimo, inspirada a su vez en la de la Real Chancillería, diseño de Francisco del Castillo (1528-1586). Su materialización debió iniciarse poco tiempo después, el 21 de julio del 1607, cuando cinco canteros, avecindados en Granada —Juan Fernández, Felipe de Godios, Juan Lorenzo, Juan Tolera y Felipe Raxis— acordaban que, si se les rematase la ejecución de la dicha portada, la harían mancomunadamente a pérdida o ganancia, al igual que cualquier otra obra que cualquiera de ellos contratase⁴⁴. Así debió de ser, pues el 20 de octubre, estando enfermo Felipe de Godios, sus compañeros le excluían de la sociedad laboral, previo pago de los días trabajados.

No insistiremos más, pues a ésta y otras portadas granadinas del primer barroco les dedicamos un trabajo a finales de la pasada centuria⁴⁵. Sólo seña-

⁴¹ Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura granadina*, p. 361.

⁴² APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 412, fols. 1189-1190, 2 de agosto de 1607.

⁴³ En la cornisa aparece el nombre del matrimonio que la financió y en el remate, una capacha en alusión a la que usaba San Juan de Dios para pedir limosnas —el primer escudo de la Orden—, luego el anagrama de Cristo y por fin el año 1609.

⁴⁴ Gila Medina, “Tres portadas emblemáticas del primer barroco granadino: la de los hospitales de San Juan de Dios y Real y la del convento de la Concepción”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29, (1998), pp. 79-88.

⁴⁵ Gila Medina, *Tres portadas emblemáticas*, pp. 81-93.



Fig. 2. Cristóbal de Vilches y Miguel del Castillo. *Claustro principal*, Granada. Hospital de San Juan de Dios. © Foto del autor

lar, al igual que entonces, que su traza y condiciones debieron ser de Cristóbal de Vilches, muy activo como hemos visto en las obras del hospital juanino, figurando en muchas ocasiones "como maestro del hospital de Juan de Dios"⁴⁶. Así lo planteo Gómez-Moreno González en 1892⁴⁷, en una atribución aceptada por cuantos con posterioridad se han ocupado de este edificio y su portada, salvo Gómez-Moreno Calera, que se la atribuye a Ambrosio de Vico⁴⁸ (1543-1623) por su similitud formal con la que éste diseñara para la actual iglesia parroquial de Santa María de la Encarnación de la Alhambra —vulgo Santa María de la Alhambra—, que no se llegó a realizar por falta de recursos. Sin rechazar totalmente esta idea, creemos que las portadas realizadas pocos años antes en el vecino monasterio de San Jerónimo, como la citada de acceso a la portería conventual, obra de Martín Díaz de Navarrete de 1594, serían el precedente más lógico. La proximidad entre ambas y el estar ya realizada la jerónima, son argumentos muy válidos para pensar que esta última pudo ser el punto de referencia para Cristóbal de Vilches (Fig. 3).

Próximo en el tiempo a sus trabajos en San Juan de Dios, se sitúa el siguiente documento localizado, de 1611, que tiene un doble interés: primero porque Cristóbal de Vilches se comprometió a realizar el encargo con su hijo Juan, el mayor de los varones, y después porque aún figura como cantero,

⁴⁶ Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura granadina*, p. 136.

⁴⁷ Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, p. 361.

⁴⁸ Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino*, p. 111.

sacador y asentador de piedra —en este caso de las canteras de Alfacar—. Al frente de la obra estaría Melchor Ruiz Callejón, el maestro de albañilería —también experto en cantería—, que había de supervisar el trabajo y figurar como testigo del compromiso notarial. Así, el 2 de diciembre de 1611, Cristóbal y Juan Vilches, acuerdan con Francisco Maldonado, el sacarle de las canteras de Alfacar y labrarle cuatro pilastras cuadradas con sus batientes de tres varas de largo —2,5 m—, con sus basas y capiteles. Tres de ellas de media vara de frente —41,7 cm— y la cuarta con dos frentes (o caras) de igual medida. También las traerían desde la cantera a las casas del comitente y las asentarían en el lugar que se les señalase. Todas las labores, a realizar en el mes en curso —diciembre—, serían a su costa, y por 38 ducados. Como anticipo recibían de Francisco Maldonado 150 reales y los 102 restantes una vez finalizado el trabajo⁴⁹.

3.3.3. La portada del nuevo Rastro de Granada. Colaboraciones entre Cristóbal de Vilches y su hijo Diego

Gran interés ofrece la obra que glosamos a continuación. Se trata de la desaparecida puerta del nuevo Rastro granadino, contratada en 1612 por Cristóbal y su hijo Diego, el segundo de los varones. Éste había nacido en Baeza en 1572 y fue autor de la traza y condiciones de la obra, que se conservan, por las que cobró 50 reales. Con un precio inicial de 1.100 ducados, al final la obra se les remató por 850, incluidos los 50 reales del hijo. A priori, señalaremos que, en las primeras décadas del siglo XVII, gracias a la iniciativa de eficientes corregidores, se hicieron grandes mejoras urbanísticas en lugares emblemáticos de Granada⁵⁰, especialmente en la zona baja del Darro, extramuros de la ciudad, ya próximo a su desembocadura con el Genil.

Aunque el tema ha sido abordado por diversos historiadores; no obstante, aquí y ahora, debemos dejar constancia que, en realidad, se trató de la construcción de un nuevo rastro, en un lugar o emplazamiento totalmente distinto al primitivo, que se hallaba próximo a la Plaza Bib-Rambla, en una explanada situada entre el río Darro, la calle Mesones y otras próximas, pues a comienzos del Seiscientos ya resultaba pequeño, viejo y obsoleto. Por eso, la Municipalidad decide levantar uno nuevo más amplio y multifuncional en un solar más grande y diáfano —hoy sede de un importante centro comercial—, medianero a la antigua ermita de las santas Úrsula y Susana, posteriormente y ya en una nueva construcción, la actual basílica-parroquia de las Angustias. Un edificio civil al que, por su interés, se enaltecía con una

⁴⁹ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 447, fs. 1638v-1639, 2 de diciembre 1611.

⁵⁰ Francisco Enríquez de Jorquera, *Anales de Granada: descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*, (ed. Antonio Marín Ocete), (Granada: Universidad de Granada, 2022), vol. II, p. 518. Relata estas labores de embellecimiento urbano. En gran medida coetáneas de los Vilches, especialmente durante los corregimientos Gómez de Zapata (1611-1612) y García Bravo de Acuña (1613-1616).



Fig. 3. Cristóbal de Vilches. *Portada*. Granada. Hospital de San Juan de Dios. © Foto del autor

hermosa portada, enriquecida con varios elementos parlantes —escudos, leyendas— alusivos a la ciudad y a sus promotores, en especial al corregidor Gómez de Zapara, que lo fue en 1611 y 1612.

Aunque desaparecido todo el conjunto en los años setenta de la pasada centuria⁵¹, por fortuna se conserva completo el documento de 1612 donde se detallan con toda puntualidad las condiciones de su hechura, así como un magnífico dibujo. Firman el pliego, entre otros, el dicho corregidor, y los maestros Cristóbal y su hijo Diego de Vilches, el más preparado de los tres. Fue Orozco Díaz, quien, en 1937, dio a conocer en un breve artículo tanto las condiciones de la obra como el dibujo⁵² y, más recientemente, Juan Manuel Barrios Rozúa⁵³. Sin embargo, Orozco Díaz creyó que esta portada se hizo para rejuvenecimiento del rastro primitivo, situado, como se ha dicho, al inicio de la calle Mesones. Esta idea errónea ha llegado a la actualidad, cuando incluso se presentan montajes gráficos colocando la portada al comienzo de

⁵¹ La portada, según José M. Barrios Rozúa —*Guía de la Granada*, (1999) p. 423—, fue derribada a finales de 1873. Aunque Gallego y Burín, *Granada. Guía*, (1961), p. 27 afirma que lo fue a comienzos del siglo XIX.

⁵² Emilio Orozco Díaz, "La puerta del antiguo Rastro", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 1-2 (1937), pp. 405-411.

⁵³ Barrios Rozúa, *Guía de la Granada*, pp. 422-424.



Fig. 4. Diego de Vilches. *Dibujo para la portada del antiguo Rastro*. Granada. Archivo de la Real Chancillería. (ES. 18087.ARCHGR/0059CDF/MPD51). © Real Chancillería de Granada

la calle Mesones, advirtiéndolo que, en 1624, con motivo de la visita de Felipe IV a Granada, pasó a llamarse Puerta Real.

El magnífico dibujo de Diego de Vilches nos permite ver un logrado y elegante modelo de portada del primer barroco, con pervivencias de la tradición quinientista en el uso del paramento almohadillado del primer piso. Este cuerpo se articula en torno a un gran arco de medio punto entre pilastras fajadas con una palmeta siloesca en la clave. En el segundo o ático, de forma piramidal, se sucede una inscripción, con el nombre del corregidor, comitente de la obra, y el año de 1612, flanqueada a un lado y otro por sendas granadas alusivas a la ciudad. A continuación, el escudo real⁵⁴, con las columnas de Hércules, flanqueado por dos representaciones de la ciudad y, por fin, un frontón triangular coronando el conjunto. Como dato curioso, en su construcción se usaron dos tipos de materiales combinados: los llamados "embutidos granadinos". Para las partes más significativas, como escudos y leyendas, se usó el mármol blanco de la sierra de los Filabres y, para todo el resto, la dura piedra gris de las canteras de sierra Elvira (Fig. 4).

Por primera vez aparecen trabajando juntos Cristóbal de Vilches y su hijo Diego (1572-1634), quien, como el padre, poseía profundos conocimientos

⁵⁴ En el dibujo de la portada, el campo del escudo real aparece en blanco, por lo que o bien era el del rey reinante Felipe III, que lo fue de 1598 a 1621, o el de Castilla.

prácticos y teóricos. En esta obra desarrolla el almohadillado en su hermosa y única arcada, sin duda por influencia de Pedro Machuca e, indirectamente, y a través del maestro toledano, del libro VI de Serlio, dedicado a diseños de portadas⁵⁵. Lo apreciamos en el uso combinado de distintos tipos de materiales, en función de la importancia de cada una de las partes del conjunto. Esos conocimientos teóricos de Diego se verán de nuevo en 1629 cuando, al diseñar el claustro de los Basillos, haga referencia a Vignola (1507-1573).

En 1614 tenemos un hecho relevante, que nos confirma el prestigio alcanzado por Cristóbal y su hijo Diego en su medio socio laboral. En ese año fueron convocados, junto con otros arquitectos, por el arzobispo fray Pedro González de Mendoza (1570-1639) y su cabildo para formar parte de la junta de expertos que dictaminaría sobre la bondad de la decisión de Ambrosio de Vico (1543-1623), maestro mayor de las obras de la catedral, de cubrir con bóveda *a la moderna*, es decir, gótica, el primer tramo o *capilla* del crucero principal de la catedral —lindante con la Capilla Real—, cuando debería serlo *a la antigua* o con bóveda vaída. Ello era, sin duda, una clara desviación del ideal siloesco, como así lo consideró Rosenthal al fijar la planta original del templo⁵⁶. Incluso esta modificación del plan inicial ha contribuido, injustamente, a que hasta tiempos más o menos recientes, la catedral fuera calificada como un *hibrido* de Gótico y Renacimiento⁵⁷.

Fueron varios y prestigiosos arquitectos los convocados a esta junta, sobresaliendo, entre otros, Pedro Sánchez (1569-1633), hermano jesuita; Cristóbal Martínez, asentador; Martín de Soto, maestro de albañilería; o Cristóbal de Vilches, maestro del hospital de Juan, y su hijo Diego. Entre las opiniones recogemos la de Cristóbal Martínez, quién se expresó del siguiente modo: “hasta el cornisamiento [del entablamento sobre los pilares] y arcos torales [que enmarcan las capillas] va conforme a la traza de Siloe (...) a partir de ahí [yerra] (...) o era desafortunada”⁵⁸. En parecidos términos se expresaron otros maestros admitiendo la solidez de la bóveda gótica. No obstante, la opinión de Cristóbal de Vilches y su hijo Diego debió ser la más ajustada por razones estrictamente arquitectónicas. Advirtieron “que la obra estaba conforme a la traza de la iglesia (...) la bóveda va a lo moderno pues, aunque ...sus cuatro arcos van a nivel (...) no se puede hacer a la romana por ser prolongadas las capillas —es decir, los tramos—”⁵⁹. En definitiva, que la base del arranque de la bóveda —lo que podríamos llamar la alberca—, pese a estar al mismo nivel, no era totalmente cuadrada, sino ligeramente

⁵⁵ Revisado con detalle todas las propuestas, la que más se aproxima a la granadina es la puerta IV del libro VI, si bien en Serlio aparecen columnas fajadas y en Diego de Vilches son pilastras también fajadas. Sebastiano Serlio. *Los siete libros de arquitectura*, vol. II, (Oviedo, 1986), p. 420.

⁵⁶ Rosenthal, *La catedral*, p. 53.

⁵⁷ Fue en 1917 cuando, por primera vez, la idea fue expuesta por A. Byne y M. Stapley en *Spanish Architecture of the Sixteenth Century*. (Nueva York-Londres: The Hispanic Society América, 1917), p. 286. Tal planteamiento en el ámbito español la recogió Chueca. Fernando Chueca Goitia, *Ars Hispaniae*, vol. XI, (Madrid: Plus Ultra, 1953), p. 233.

⁵⁸ Rosenthal, *La catedral*, p. 53.

⁵⁹ Gómez-Moreno Calera. *La arquitectura granadina*, pp. 136-37.

alargada o rectangular, lo que condicionaría las bóvedas siguientes, según señala también Esther Galera Mendoza⁶⁰.

3.3.4. La iglesia de la Cartuja de Granada

Gran interés por su novedad ofrece el siguiente protocolo notarial, pues confirma la presencia, antes de 1618, de Cristóbal de Vilches como maestro mayor y continuador de las obras de la iglesia de la Cartuja. Como primicia, la presencia de sus tres hijos canteros a los que cede parte de la obra para acelerar su final. La aparición de Cristóbal de Vilches en la iglesia de la cartuja ya la apuntó Gómez-Moreno González⁶¹ a partir de la crónica manuscrita de fray Rodrigo de Valdepeñas (1505-1560)⁶², el primer prior de la cartuja, que ocupó el cargo entre 1545 y 1552 —comenzando, por tanto, en el año en que la cartuja granadina se independizó de la del Paular, de la que siempre será filial⁶³—. A continuación, el mismo autor señaló que los cimientos de la iglesia se sacaron a mediados del siglo XVI, quedando así el templo hasta el primer tercio del siglo XVII, en que lo acabó Cristóbal de Vilches —en realidad, lo hicieron sus hijos Juan, Diego y Benito, pues él falleció en 1622—.

La cartuja es un ejemplo singular de la evolución estilística de las artes en la Granada moderna, desde el rico Gótico final de la sala de legos —lo primero en construirse, por lo que sirvió durante mucho tiempo de iglesia, gracias a sus amplias dimensiones— o el refectorio; el Renacimiento del claustillo, el capítulo de monjes o la sala de *profundis*; y el Barroco del complejo ornato interior de la iglesia, incluido todo el *Sancta Sanctorum* y, especialmente, su magna sacristía; para acabar en la portada principal del templo, obra de 1794, del más puro Neoclasicismo.

Es cierto que este gran conjunto monacal granadino, cuya traza general fue dada por el lego fray Alonso de Ledesma, presente en Granada desde los inicios de la orden, ha sido objeto de diversos estudios y trabajos con distintos objetivos, alcance y rigor científico, bien en obras de conjunto, como las guías de Granada, o específicamente consagradas al monasterio. Aún a riesgo de

⁶⁰ Galera Mendoza, *Arquitectos y maestros*, pp. 372-374

⁶¹ Gómez Moreno González, *Guía de Granada*, p. 345

⁶² Publicada por Francisco Miguel Torres Martín, *Libro del principio, fundación y prosecución de la Cartuja de Granada del Padre Rodrigo de Valdepeñas*, (Granada: Editorial de la Universidad, 2007), pp. 230-231.

⁶³ En origen la cartuja granadina debe su existencia a la del Paular. Fue en 1458 cuando, contando con rentas suficientes, decidió fundar una sufragánea. Tras un intento frustrado de hacerlo, a principio del quinientos, en las cercanías de Zamora, acordaron que fuera en Granada. El Gran Capitán, en las postrimerías de su vida, deseaba patrocinar una fundación para su enterramiento por lo que le cedió unos terrenos en el pago de Aynadamar, concretamente en la ladera del cerro de la Golilla, muy a finales del 1513. Se levantaron unas dependencias —la Cartuja vieja—empezando la vida monástica a mediados del 1514—, sin embargo, el lugar, por su altitud y lejanía —unos 700 metros más arriba de la actual—resultaba poco apropiado: el frío invernal, la falta de seguridad, el mayor coste de acarrear los materiales, etc., aconsejaban a aquella inicial comunidad a cambiar de sitio, lo que llevó a Gonzalo Fernández de Córdoba a romper con la orden y vincularse con los jerónimos —murió el 2 de diciembre de 1515, enterrándose provisionalmente en el convento, casa grande de San Francisco—. Por fin, en enero de 1516 se trasladaron al nuevo emplazamiento, ahora bajo la advocación de la Asunción de María. Primero dependerán de la del Paular, representada por un procurador o administrador y en 1545 se independiza, aunque seguirá hermanada con ella.



Fig. 5. Cristóbal de Vilches e hijos. *Iglesia de la cartuja de Granada*, muro perimetral sur. © Foto del autor

algún olvido involuntario, además de la de Gómez-Moreno González de 1892⁶⁴, citaremos la *Guía* de Gallego y Burín⁶⁵, después la de Emilio Orozco Díaz⁶⁶ y más recientemente la de Ceferino Navarro Navarrete⁶⁷. Estos tres autores, en líneas generales, parten de lo expuesto por Gómez-Moreno. Destacan también trabajos ya más concretos dedicados a la arquitectura granadina de ese momento, como los de José Manuel Gómez-Moreno Calera⁶⁸. Por fin, en 2019, el profesor Díaz Gómez, fruto de su labor de investigación en varios archivos, especialmente en el Histórico Nacional, ha

⁶⁴ Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, pp. 344-353.

⁶⁵ Gallego y Burín, *Granada*, pp. 425.

⁶⁶ Emilio Orozco Díaz. *La Cartuja de Granada*, (León: Editorial Everest, 1973, ed. 2008), p. 94. Es una guía bastante completa, aunque incide más en los aspectos decorativos, especialmente en las pinturas. Sin duda este gran conocedor del arte granadino es el que más trabajos ha dedicado a este monasterio.

⁶⁷ Ceferino Navarro Navarrete, *La Cartuja de Granada. Arte, contemplación y silencio*. (Granada: Nuevo Inicio 2022).

⁶⁸ Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura religiosa*, p. 248. Detalla que la traza general del conjunto monacal, en su actual ubicación, avanzado el siglo XVI, incluida la iglesia, sería dada por el lego fray Alonso de Ledesma, experto arquitecto, presente en Granada desde los primeros momentos de la fundación en la segunda década del siglo XVI, aunque su materialización se iría dilatando en el tiempo, pues se servían para el culto del capítulo de legos. En resumen, advierte que "desconocemos las fechas exactas de su construcción, aunque parece iniciada en el siglo XVI y concluida en el primer tercio del siguiente". A continuación, con relación a Cristóbal de Vilches, afirma que su relación con la cartuja venía avalada por su presencia en 1621 en una junta evaluadora de algunos trabajos de Francisco de Potes en el palacio de Carlos V; figura en ella como maestro de las obras de la iglesia mayor de Loja y de la iglesia de la Cartuja, desde 1618, según el nuevo documento que ahora presentamos.



Fig. 6. Cristóbal de Vilches e hijos. *Iglesia de la cartuja de Granada*, muro perimetral norte. © Foto del autor

dado a la luz dos extensos y novedosos trabajos, que marcan un antes y un después en la historiografía de la cartuja granadina⁶⁹.

La iglesia presenta, como sucede en otras cartujas —la de Miraflores o la del Paular— y en otras órdenes monásticas, una planta muy sencilla, lo que no está reñido con la eficacia y la calidad arquitectónica. Es un gran cajón rectangular con uno de los lados menores poligonal, el que mira a levante, a fin de acoger el presbiterio; sin capillas laterales; levantado entre robustos contrafuertes; sin crucero señalado en planta, aunque sí en altura mediante una cúpula elipsoidal. Se buscan el pragmatismo y la economía, pues además estos monasterios, al estar fuera de los centros urbanos, no solían ver sus templos solicitados por particulares, cofradías o gremios para instituir sus capillas de patronato, lo que limitaba sus ingresos —aunque después, la decoración de sus interiores fuera de gran riqueza y variedad—.

Construida con piedra de la cantera del Rey, de la vecina localidad de Alfacar, y estando el conjunto bajo patronato real, tanto sus muros

⁶⁹ Ambos publicados en el 2019. El primero titulado "*La Cartuja de la Asunción*", pp. 7-68. Como el mismo autor declara en el sumario, "es fruto de una revisión de la compleja documentación del monasterio, con el fin de ampliar y clarificar la contextualización histórica del que fue uno de los principales centros monásticos de España". Aunque el autor supera con creces el objetivo señalado en el epílogo, pues al combinar lo ya conocido con la gran cantidad de información obtenida en sus investigaciones especialmente en el Archivo Histórico Nacional, en realidad es un completo y novedoso estudio histórico artístico, especialmente desde el punto de vista constructivo, de todo el conjunto monacal, incluso dando algunas pinceladas de lo acaecido en él, tras la desamortización de 1835. Mientras en el segundo artículo, titulado "*El proyecto artístico de la Cartuja de Granada*", pp. 76-13, enriquece el texto anterior con alusiones a su patrimonio artístico y a su discurso iconográfico.

perimetrales como los contrafuertes, que le dan un cierto aire de fortaleza, destacan por la calidad y limpieza de su ejecución, sin duda gracias al buen hacer de Cristóbal de Vilches, primero con su cuadrilla de colaboradores y, posteriormente con la ayuda de sus hijos. Así pues, el 6 de marzo de 1618, Cristóbal de Vilches, tras reconocer que está obligado a acabar la iglesia de la Cartuja, según el precio y condiciones fijadas en la escritura que le fiaron sus hijos Diego y Benito —¡qué pena que no revele la fecha y el escribano que redactó esta escritura! Pues así sabríamos el inicio de su presencia en esta obra—, por hacerles un favor les cede “la mitad de lo que se labrare de ahora en adelante hasta ser acabada de todo punto (...) a cada uno la cuarta parte de toda ella y con la dicha otra mitad se queda el dicho Cristóbal de Vilches para disponer (...) a su voluntad”. Por una nota marginal del 16 de abril de 1620, quizás porque le apremiaran los monjes o porque ya se viera mayor, Cristóbal cede la mitad de su parte a su hijo Juan, el primogénito, con lo que, tanto el padre como cada uno de sus tres hijos, se queda con una cuarta parte de la obra⁷⁰. (Figs. 5 y 6)

Este tipo de documentos de cesión de obra es frecuente en la época, aunque éste en concreto ofrece ciertas peculiaridades: los trabajos se harán a pérdida o ganancia y deberán quedar finalizados de todo punto; los hijos trabajarán diariamente, por lo que cobrarán su jornal y no podrán ausentarse sin el permiso del padre, que podrá negarles el dinero de lo no trabajado si así sucediera. Cristóbal llevaría el control de todo lo gastado en materiales y mano de obra, sin que los hijos le puedan pedir cuenta alguna y, una vez finalizado y dado por bueno el trabajo, se quitarán los gastos y costos y el dinero restante se repartirá a una cuarta parte para cada uno de los miembros de la sociedad. También, si durante el periodo que trabajasen en esta obra, alguno de ellos contratase otra ajena, será con el permiso del padre y se hará entre todos y si así no lo hiciere dejará de formar parte de este concierto. Por fin, tanto la grúa como todas las herramientas y pertrechos, serán de la propiedad del padre, que los podrá retirar una vez acabada la obra.

Evidentemente, la presencia de una grúa nos confirma que la misión fundamental de Cristóbal de Vilches y sus hijos fue levantar los muros perimetrales, los contrafuertes, la torre y todas las cubriciones, lo que estaría acabado en 1624, momento en que se consagró el templo⁷¹. De completar el trabajo, por tanto, se encargarían los hijos, Juan, Diego, y Benito, pues el padre falleció el 28 de agosto de 1622. Así pues, hoy podemos afirmar que la fábrica de la iglesia monacal se hizo realidad en dos periodos distintos y alejados en el tiempo. El primero iría entre 1533 y 1542, con el lego arquitecto fray Alonso de Ledesma al frente de las obras. Él se ocuparía de allanar el terreno para hacer el solar, así como de sacar los cimientos y dejarlos preparados para, a posteriori, proseguir con los muros, contrafuertes y cubiertas. Empresa de la que se ocuparon Cristóbal de Vilches y sus hijos a

⁷⁰ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 506. fols. 149v.-150v., 6 de marzo 1618.

⁷¹ Díaz Gómez, “El proyecto artístico”, p. 109.

Fig. 7. Cristóbal de Vilches. *Iglesia de la cartuja de Granada, fachada occidental*. © Foto del autor



comienzos del siglo XVII. Durante ese largo periodo de inactividad, en el que la comunidad de monjes no sería muy numerosa, se siguió usando para el culto la sala de los legos. Ésta había sido la primera construcción del actual emplazamiento, una vez que los monjes decidieron abandonar su primera ubicación y abogar por la nueva: más cercana a la ciudad, más segura y sin la presión del Gran Capitán y, desde 1515, de su viuda que, de hecho, renunciaron al patronato por el cambio de lugar. (Fig. 7)

3.3.5. Cristóbal de Vilches y las obras del palacio de Carlos V

Cristóbal de Vilches, en sus últimos años de su vida —entre 1620 y su óbito en agosto de 1622— mantuvo vínculos especiales con las obras del palacio de Carlos V. Relaciones de relevancia, que podemos desglosar en dos líneas complementarias: su pretensión de conseguir la maestría mayor de las obras del citado palacio —en la que nos centraremos—, lo que no logró; y en segundo lugar, el formar parte de juntas de expertos que opinarían sobre la bondad de algunos de los proyectos de Francisco de Potes y que nos confirman, de nuevo, su alta valoración profesional.

Centrándonos en el primer aspecto —su deseo de lograr la maestría mayor alhambreña—, el 24 de diciembre de 1619, a la muerte de Pedro de Velasco, responsable de las obras del palacio carolino desde el 13 de diciembre de 1612, Tomás de Angulo, secretario de obras y bosques, se dirigía a los

oficiales reales de la Alhambra para solicitarles el nombre de algunas personas que pudieran ocupar la plaza. El 14 de enero de 1620, los oficiales granadinos respondieron a Madrid con cinco posibles candidatos⁷², sin duda los más preparados para el cargo, añadiendo un breve comentario de cada uno ellos. De todos los propuestos, Cristóbal de Vilches fue el mejor valorado, pues dicen de él que es "cantero, cortista, (...) maestro de su oficio y merecía (...) primer lugar en esta relación, si no le hiciera contrapeso el ser (...) de más de setenta años"⁷³.

El 20 de enero de 1620, animado por este positivo comentario y para conseguir el favor del que lo examinase, Cristóbal de Vilches autorizaba a su hijo Juan, residente en Madrid, para que "le pueda obligar hasta cincuenta ducados (...) para gratificar a la persona que le ayudase a obtener el cargo (...) de maestro de las obras reales de la Alhambra (...) que ha solicitado"⁷⁴. Esta inédita e importante noticia indica que abrigaba esperanzas fundadas de ser seleccionado. A la par, que es reveladora de que gozaba de una holgada posición económica, lo que se confirma porque uno de los testigos fue Miguel Calera, su criado.

Antes del 1 de abril, los candidatos viajaron a Madrid y se verificó el oportuno examen ante Juan Gómez de Mora (1586-1648), polifacético arquitecto de la villa y corte, en presencia de Tomás de Angulo, el citado secretario de la Junta de Obras y Bosques. Mas, para sorpresa de los aspirantes granadinos, concursó a la plaza un sexto candidato: Francisco de Potes (1556-1637)⁷⁵, un avezado profesional, formado en la tradición herreriana, conocido y protegido de Gómez de Mora. Este último, en el dictamen o acta final que redactó el 1 de abril, tras la celebración de las pruebas, propuso para ocupar la plaza al citado Francisco de Potes. En este esclarecedor documento, que publicó íntegro Earl Rosenthal⁷⁶, Gómez de Mora detalló puntualmente todas las cuestiones a que fueron sometidos los aspirantes y sus respuestas. El primer comentario es el de Potes, el elegido para ocupar el cargo granadino, por haber respondido con total acierto a todas las preguntas que se le plantearon, tanto teóricas como prácticas. No sucedió así con los postulantes granadinos, que fallaron fundamentalmente en las preguntas de tipo teórico, especialmente en aritmética y geometría. Con todo, una vez más, Vilches, nuestro arquitecto, de entre todos sus

⁷² Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, p. 18. Señala que se eligieron diez, quedando al final sólo cinco: Juan Fernández Palacio, Miguel del Castillo, Cristóbal de Vilches, Miguel Guerrero y Bernabé de Gaviria

⁷³ Rosenthal, *El Palacio*, p. 312.

⁷⁴ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 519, fols. 46r.-46v., 20 de enero 1620.

⁷⁵ La biografía más completa y actual de Potes en Granada nos la ofrece la profesora Esther Galera Mendoza: *Arquitectos y maestros de obras*, pp. 128-152. Aunque anterior en el tiempo es muy válido el artículo de J. M. Arcos Franco, "Arquitectura del siglo XVI: Francisco de Potes y la maestría de la Orden de Alcántara y obras reales de la Alhambra", en *Revista de Estudios Extremeños*, T. LXV, II. (Badajoz, Diputación, 2009), pp. 933-976.

Oriundo tal vez de Potes (Cantabria), por lo que él suyo sería un apellido toponímico, fue arquitecto en Extremadura de la orden militar de Alcántara y alarife de Madrid, donde trataría a Gómez de Mora; por último, desarrolló su estancia granadina desde 1620 hasta 1637, en que falleció.

⁷⁶ Rosenthal, *El Palacio*, pp. 312-313, a quien seguimos en este tema concreto, junto con M. Gómez-Moreno González, 1885, pp. 18-119 y E. Galera Mendoza, 2014, pp. 128-162.

paisanos, fue el mejor valorado por Juan Gómez de Mora, que apuntó en su escrito:

Christóbal de Vilches, maestro de cantería, se halla que a ejecutado por su mano todo lo tocante a su profesión de cantería, pero en cuanto a las medidas neçarias, ni lo preçiso de la geometría ni arismética no hace cosa ninguna, siendo esto tan forzoso para la persona que ha de tener a su cargo la distribución y gobierno (...) de las obras (...)

La elección de Potes contrarió a los granadinos, que lo veían como un intruso impuesto por Gómez de Mora. Ello generó fricciones que Potes no hizo lo más mínimo por evitar.

A mediados de junio de 1620, Francisco de Potes ya se encontraba en la Alhambra como aparejador de las obras del palacio de Carlos V; más tarde se le concedería el título de maestro mayor, aunque sin aumento de sueldo. Se topó con la animadversión de los maestros granadinos y, muy pronto, también con la enemistad de todos los trabajadores y oficiales de la Alhambra, que se quejaban de su carácter indisciplinado, obstinado y prepotente. Todo esto generaba, como ya recogió Llaguno y Amírola⁷⁷ en 1829, numerosos *lances* con sus subordinados, quienes por su parte valoraban negativamente sus trabajos, haciendo informes muy contrarios cuando se lo requería la superioridad sobre alguna labor concreta.

Ésta es la segunda línea, como advertimos, que se puede señalar en la vinculación de Cristóbal de Vilches con las obras de la casa real nueva, como también se denominaba al palacio carolino. El excesivo personalismo de Potes; su prepotencia, que le llevó a tomar decisiones a veces injustas y arbitrarias —como el despido de canteros muy avezados y con una larga hoja de servicios en la ciudad—, condujeron a su total aislamiento y animadversión. Al mismo tiempo, la detección de algunos errores al proseguir las bóvedas de los zaguanes meridional y sur, iniciados por Pedro de Velasco, dio lugar a que se crearan juntas de expertos para evaluar los fallos. En todas ellas, hasta su muerte, fue convocado Cristóbal de Vilches, cuyos dictámenes resultaron siempre durísimos. En algunos casos estas comisiones llegan a solicitar a la Junta de Obras y Bosques el cese de Potes, incluso por consejo del propio Ambrosio de Vico (1543-1623)⁷⁸, maestro mayor de las obras de la catedral de Granada.

3.3.6. Otras noticias y documentos

Al margen de lo laboral contamos con otros dos documentos inéditos correspondientes a su ámbito personal, siendo el segundo de más interés que

⁷⁷ Cita tomada de Pedro Galera Andreu: "La huella de Juan de Herrera en el sur (Granada y Jaén)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 84. Valladolid: Ediciones de la Universidad de Valladolid, (2018), p. 129.

⁷⁸ Rosental, "La catedral", pp. 152-158.

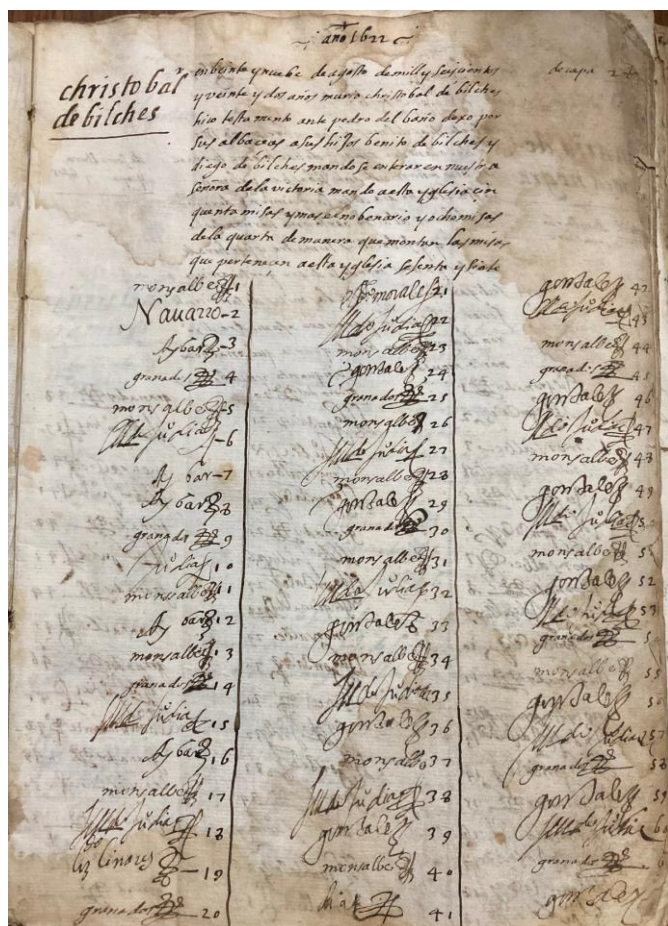


Fig.8. Cristóbal de Vilches. Registro de su entierro. Granada. Archivo de la antigua parroquia de San Juan de los Reyes —hoy en la de los Santos Pedro y Pablo— 29 de agosto de 1622. © Foto del autor

el primero, pues se trata de un reconocimiento de deuda⁷⁹. Este documento, de 31 de mayo de 1620, se refiere al pleito que mantenía con el ayuntamiento de Alcaraz en la Real Chancillería de Granada y que no se resolvió hasta 1626. Por él, Cristóbal de Vilches, quizás previendo su muerte, pues contaba ya con setenta años, tras afirmar que demandó por valor de 1.300 ducados a dicha ciudad por el perjuicio que le causó el quitarle sin causa justa la obra de la lonja de su plaza principal, donaba esa cantidad a su nieto, también llamado Cristóbal de Vilches, hijo de su hijo Juan, para que se ordenase de presbítero. Lo autorizaba a seguir en su nombre el pleito y por último le donaba una casa, lindante con la suya, en San Juan de los Reyes⁸⁰. Como falleció el 29 de agosto de 1622 y no se conserva el testamento, no sabemos si esta manda la ratificó en ese momento, pues la sentencia se hizo esperar hasta 1626.

Por su partida de defunción sabemos, además, que testó ante el escribano Pedro de Baño⁸¹, que fue enterrado en el vecino convento de Nuestra Señora

⁷⁹ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 515, fols. 340-340v., 9 de marzo 1620.

En resumen, Cristóbal de Vilches, fiado por su hijo Juan, feligreses de San Juan de los Reyes, se obligó a pagar a Juan Fernández de Aguilera 600 reales por la compra de 80 varas de tafetán a 7 reales y medio la vara, pagaderos al cumplirse 4 meses.

⁸⁰ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 519, fols. 419-420v., 31 de mayo 1620.

⁸¹ Los protocolos de este escribano no se conservan, se perderían en el gran incendio que sufrió el archivo notarial el 31 de diciembre de 1879.

de la Victoria, aunque era feligrés de San Juan de los Reyes, y que nombró como albaceas testamentarios a sus hijos Benito y Diego de Vilches. Como dato curioso, el maestro mandó ofrecer por su alma un total de sesenta y siete misas, cincuenta en el convento donde fue sepultado y otras diecisiete en su parroquia⁸². Un número de misas bastante considerable para la época (Fig. 8).

El que Cristóbal de Vilches gozaba de buena posición económica nos viene avalado documentalmente por su viuda, Gaspara de los Reyes, con la que contrajo matrimonio a finales de 1598 —año y medio después de fallecer Francisca Gallega, su primera mujer⁸³— sin que llegaran a tener descendencia. Ella, al quedar viuda y sin hijos, se fue a vivir con su sobrino Andrés de Espinosa, al que nombró heredero de todos sus bienes en diciembre de 1622⁸⁴. Días después, y esto es lo importante, le daba plenos poderes para cobrar lo que le perteneciera de la herencia de su difunto esposo, a saber, la mitad de todos los bienes habidos durante su matrimonio —estuvieron casados unos 23 años—. También lo autorizaba para que “vaya a Loja y proceda a tasar y cobrar lo que se le adeudara de las obras de cantería que hizo en su iglesia mayor”. Y, finalmente, ampliaba este poder a su sobrino para que, en otros lugares, incluida la misma Granada, cobrase lo que se le adeudara a su esposo y pagase las deudas que hubiera dejado al morir, donándole a su sobrino el remanente que al final quedare⁸⁵.

4. La descendencia del artista

Los tres hijos varones de Cristóbal de Vilches, Juan, Diego y Benito, nacidos en Baeza en el último tercio del siglo XVI, cultivaron el oficio paterno en Granada, una vez que la familia en 1590, se avecindó en la ciudad, buscando mejores horizontes laborales. Activos entre muy finales del quinientos y el primer tercio del seiscientos, de los tres se conserva alguna documentación notarial novedosa, que ofrecemos y comentamos a continuación, en especial, la vinculada con su profesión. Lo ideal hubiera sido enlazarla con las noticias y datos publicados por otros estudiosos —sobre todo, José Manuel Gómez-Moreno Calera y Esther Galera Mendoza⁸⁶—, pero como digo, ello hubiera rebasado con creces nuestros objetivos.

4.1. Juan de Vilches (1570-c.1626)

El primogénito vendría a Granada con veinte años⁸⁷. Es del que menos documentación notarial se conserva, figurando siempre como cantero en un

⁸² Granada. Archivo de la suprimida parroquia de San Juan de los Reyes, hoy en la de los Santos Pedro y Pablo. Libro segundo de defunciones, fol. 3r., 29 de agosto 1622,

⁸³ Véase nota 32.

⁸⁴ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 528, fols. 103-105, 23 de diciembre 1622.

⁸⁵ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 528, fols. 105v-106v., 23 de diciembre 1622.

⁸⁶ Véase nota 4.

⁸⁷ En Baeza, en 1581, figura un tal Juan de Vilches, cantero, trabajando en algunas fuentes, pero no sería el que aquí tratamos, que tendría sólo 11 años. Rafael Rodríguez-Moñino Soriano y José P. Cruz Cabrera. “Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus

arco cronológico que va desde 1598 a 1620. En el primer año citado aparece como testigo del matrimonio de su hermano Diego con Mariana de Navarrete, del que nació, en 1601, Miguel de Vilches, también cantero⁸⁸. Casi siempre fue también feligrés de San Juan de los Reyes en el alto Albaicín; sin embargo, en 1598, como su padre, lo era de Santa Escolástica, cercana al convento de Santa Cruz la Real, en cuya escalera principal trabajaba con su padre y sus hermanos. Confirma este dato el hecho de que, a finales de ese año, Juan Suárez le arrendara una casa en esta parroquia⁸⁹. También hay que recordar que, en este mismo año, el padre les cedía a Juan y Diego una cantera que tenía en Baeza a cuenta de la herencia materna⁹⁰.

El 2 de diciembre de 1611 padre e hijo se obligaron con Francisco Maldonado, a sacar y labrar de las canteras de Alfacar, en 15 días, una columna y tres pilastras cuadradas. Las traerían a sus casas principales, y ayudarían a asentarlas, cobrando por todo 38 ducados⁹¹. El 16 de abril de 1620, Cristóbal de Vilches, encargado de la mitad de la obra de la iglesia de la cartuja, le traspasaba la mitad de su parte⁹² —pues en 1618 había cedido la mitad a sus hijos Diego y Benito—.

Juan, por ser el primogénito de los hijos tendría con su padre una relación más continuada en el tiempo. Así, el 2 de enero de 1620, estando Juan en Madrid, el padre lo autorizaba a gastar hasta 50 ducados para gratificar al examinador que le ayudara a lograr la plaza de aparejador del palacio de Carlos V⁹³. Finalmente, el 31 de mayo de este año, Cristóbal de Vilches, cedía a su nieto Cristóbal, hijo de Juan de Vilches, para que pudiera ordenarse de presbítero, los 1.300 ducados que reclamaba judicialmente al ayuntamiento de Alcaraz, por incumplimiento de contrato, autorizándolo a seguir el pleito hasta su fin. También le donaba una casa, paredaña con la suya en San Juan de los Reyes⁹⁴.

4.2. Diego de Vilches (1572-c.1634)

Vino a Granada con 18 años y aquí vivió hasta su muerte, lo que sucedería antes del 4 mayo de 1634, pues en ese día, su hermano Benito se obligó a acabar de poner la solería del monumento al Triunfo de la Inmaculada, donde ambos habían trabajado. Fueron en total 44 años de actividad en Granada, sólo o con familiares como su padre y su hermano Benito, el menor de los varones.

obras". *Boletín del Instituto de Estudios Giennense*, 166. Jaén. Instituto de Estudios Giennenses, (1997), p. 203.

⁸⁸ Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura*, pp. 552-553.

⁸⁹ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot, 331, fols. 1231v-1232v., 12 de octubre 1598.

⁹⁰ Véase nota 32.

⁹¹ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 447, fols. 16738v-1639r., 2 de diciembre 1611.

⁹² APN. Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 506, fols. 149v-150v., 6 de marzo 1618. La noticia de la cesión a Juan, en 1620, aparece en una nota marginal añadida al documento.

⁹³ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot, 519, fols. 46-46v., 20 de enero 1620.

⁹⁴ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot, 519, fols. 420v-422r., 31 de mayo 1620.



Fig. 9. Diego de Vilches. *Patio del claustro*. Granada, antiguo Monasterio de los Basiliros. © Foto del autor

A priori, creemos que, además de un buen cantero práctico, Diego fue el más preparado de la familia a nivel teórico, pues conocía la tratadística arquitectónica italiana —cita a Vignola (1507-1573) en varios contratos—. Incluso, fue también un gran dibujante —en 1612, como vimos, dio la traza y condiciones para la portada del nuevo Rastro de Granada, que levantó el padre, siendo Diego su fiador—. Por ello, fue muy estimado y su opinión solicitada en algunos casos especiales, destacando, como vimos, la junta de arquitectos creada en 1614 para dictaminar sobre la conveniencia de cubrir el tramo sur del crucero principal de la catedral con bóvedas a la moderna. También colaboró con su padre y hermanos en la escalera dominica de Santa Cruz Real, acercándose a la obra, al pasar a vivir a Santa Escolástica, donde casó en 1598 con Mariana de Molina y nació su hijo Miguel Vilches, también cantero. A comienzos de 1615 con su hermano Benito hizo postura sin éxito al retablo mayor de la parroquia de La Zubia, cuyas trazas y condiciones dio Ambrosio de Vico a finales de 1614, aunque se haría en piedra y no en madera⁹⁵. Tres años después el padre le cedió un cuarto de la obra de la iglesia de la cartuja como a sus hermanos Juan y Benito. Por fin, al morir el padre en 1622, los tres continuaron las obras de la iglesia mayor de Loja⁹⁶.

Hasta aquí las noticias ya conocidas. Ahora, para completar su perfil biográ-

⁹⁵ Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura*, pp. 390-391.

⁹⁶ Tanto Gómez Moreno Calera, *La arquitectura*, pp. 553-554, como Galera Mendoza, *Arquitectos*, pp. 557-558, nos dan algunas noticias.



Fig. 10. Diego de Vilches. *Arcada del patio del claustro*, Granada. antiguo monasterio de los Basiliens. © Foto del autor

fico, ofrecemos otras inéditas de gran interés. La primera se refiere a la realización de una portada para las casas principales que el regidor Melchor de Peralta tenía en la calle Lucena. Así, el 14 de febrero de 1618, Diego, maestro de cantería, haría para dicho regidor una puerta-portada, igual a la de las casas del inquisidor Juan de Torres, sólo que con un codo más de alto y dos de ancho. La piedra sería de Alfacar, estaría hecha y asentada para el próximo día del Corpus —el 2 de junio— y el maestro cobraría por todo ello 800 reales en varios pagos⁹⁷.

Los dos últimos documentos, los más importantes, se refieren a su intervención, como tracista y ejecutor del claustro principal del antiguo monasterio de los basiliens de Granada, hasta hace poco colegio de los padres escolapios y hoy cedido a una cadena hotelera. Fundación monacal que ha tenido poca fortuna historiográfica⁹⁸ y una azarosa historia.

Erigida en 1616, bajo el patrocinio del I Marqués de los Trujillos, D. Antonio Álvarez de Bohorques y Girón (1574-1640), y de su viuda madre, doña Francisca Deza Girón, que le donó a la Orden un hermoso palacete —la Casa

⁹⁷ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 503, fols. 724-725, 14 de febrero 1618.

⁹⁸ Así como del I Marqués de los Trujillos hay bastante bibliografía, siendo muy válida por su rigor y novedades el trabajo de Soria Mesa, "Burocracia y conversos. La Real Chancillería de Granada en los siglos XVI y XVII" en *Letrados, juristas y burócratas en la España Moderna*, coord. Francisco José Aranda Pérez, (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005) pp. 107-177; no acaece lo mismo con relación al antiguo monasterio de los Basiliens. Gómez-Moreno Calera. *La arquitectura*, pp. 249-250. Aquí nos ofrece un resumen de lo publicado, destacando el trabajo de Durán. Benito Durán, "Datos para la Historia del monasterio de San Basilio de Granada (I)", *Studia Monastica*, 6,2 (1964), pp. 329-358.



Fig. 11. Diego de Vilches. *Galerías del claustro*, Granada, antiguo monasterio de los Basiliros. © Foto del autor

Blanca— en la ribera del Genil, pasado el puente del mismo nombre, ya en las afueras de la ciudad. Inmediatamente, los religiosos lo adaptaron para empezar la vida monástica e iniciaron las obras del nuevo edificio. En 1624, pedían a Felipe IV una partida de álamos para las obras de su nueva casa e iglesia. El templo actual no es el primitivo, sino otro del siglo XVIII, cuando también el monasterio sufrió una profunda remodelación, aunque el claustro, núcleo de la vida en comunidad, iniciado a partir de 1629 por Diego de Vilches y su yerno Francisco Garzón, ha llegado a la actualidad con alteraciones.

Primero veremos el contrato, suscrito el 3 de junio de 1629 entre fray Alonso Dabrió, abad del monasterio, y los maestros de cantería Diego de Vilches y Francisco Garzón, su yerno, feligreses, respectivamente, de los Santos Pedro y Pablo y de San Matías y, a continuación, aludiremos al claustro, lamentablemente tan vulnerado, para el que sería muy de agradecer una intervención que lo devolviera a su estado original (Figs. 9 y 10).

En tal día, suegro y yerno se obligaron a sacar y labrar con total perfección seis columnas de piedra dura de sierra Elvira y “traerlas al lugar que el dicho Padre Abad nos señalare en el claustro que se ha de comenzar a labrar”, lo que nos indica que estamos al inicio de su materialización. Acto seguido, se detallan sus medidas —sobre tres metros— incluidas las basas y los capiteles —toscanos—

y que han de ser como los muestra Viñola (...) y las cañas de las dichas columnas ha de ser (...) su grosa —grosor— como lo demuestra Viñola (...) toda la cual dicha obra (...) las columnas con sus bassas y capiteles bruñidos

y acabadas, asentadas y levantadas (...) haremos a nuestra costa en cuatro meses a partir del día de la fecha de la escritura.

Por su parte el padre abad les daría: los plomos necesarios para las columnas; los andamios montados; la hechura de los hoyos precisos para asentarlas, con la piedra y ladrillos; y las maderas y las sogas para levantarlas, entre otros materiales. “Y nos ha de pagar por cada columna veinte ducados (...) e agora de contado treinta ducados y lo demás como fueren haciendo la obra”⁹⁹.

La obra debió de hacerse satisfactoriamente y en los plazos fijados, porque el 3 de mayo del año siguiente —1630—, Diego de Vilches —ahora feligrés de San Juan de los Reyes— y su yerno, Francisco Garzón, se obligaban a poner, desde el día de la fecha y hasta San Miguel —29 de septiembre—, otras seis columnas iguales a las ya puestas en el claustro, cobrando por todo 116 ducados¹⁰⁰.

En conjunto resulta un patio muy amplio y a la par muy sencillo, pues a pesar de lo avanzado de su fecha, el segundo cuarto del siglo XVII, aún evoca ese clasicismo de finales del Renacimiento, donde el ornato está casi ausente. Las pandas están formadas por ocho arcos de medio punto sobre elegantes columnas toscanas lisas —en total treinta y dos, cuatro más voluminosas para los ángulos y veintiocho más delgadas para las arcadas—. De este último tipo serían las doce que hicieron Diego de Vilches y su yerno. Actualmente, no pueden ser vistas en su integridad, pues en alguna intervención posterior tanto el suelo del patio-jardín como el de las galerías fue sobreelevado de su nivel original¹⁰¹ (Fig. 11).

4.3. Benito de Vilches (1580-1631)

El tercer y último de los hijos del primer matrimonio de Cristóbal, también cantero, fue bautizado en San Andrés de Baeza el día 10 de septiembre, por lo que tendría diez años al venir a Granada. Al ser el menor colaboró con el padre y los hermanos en varias empresas ya mencionadas, como la escalera del convento de Santo Domingo. Normalmente, figura en la documentación como cantero-asentador y feligrés de San Juan de los Reyes. Aquí casó en 1607 con Juana López. Del matrimonio nació María de la Paz que, en 1626, casó con el también maestro de cantería Miguel Valero, falleciendo el 31 de diciembre de 1631.

Laboralmente, la segunda y tercera décadas del seiscientos suponen su época de mayor actividad. Recordando algunas obras importantes, sabemos que, junto con su hermano Diego, concursó al remate del retablo mayor de

⁹⁹ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot.513, s. n., 3 de junio 1629.

¹⁰⁰ APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot.588, fols, 440-441, 3 de mayo 1630.

¹⁰¹ Para completar este comentario sobre Diego de Vilches y aunque no afecta a su vida laboral, añadir que el 16 de mayo también de 1630 vendía por 16 ducados a Pedro de Escalante, maestro de carpintería, un solar cercado en la parroquia de San Juan de los Reyes, linde con sus casas y para que el comprador las incorporase a las suyas. APN, Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot.607, fols. 131-132, 16 de mayo 1630.

La Zubia. Igualmente, su colaboración con las obras del palacio de Carlos V, bajo la maestría de Francisco de Potes, fue muy activa y diversa. También participó en la realización del *Triunfo de la Inmaculada*, cuya traza diera Alonso de Mena. Sabemos que colaboró con su padre en la iglesia de la Cartuja, ocupándose de una cuarta parte de la misma y, al fallecer el progenitor, la continuaron hasta finalizarla él y su hermano Diego, al igual que sucedió en la iglesia mayor de Loja¹⁰².

Solamente como aportación documental nueva y de cierta relevancia tenemos que el día 27 de julio de 1618, Benito, junto con Miguel Guerrero, ambos maestros de cantería, se obligaron con las carmelitas descalzas a traerles toda la piedra labrada para las obras de su iglesia conventual, aparejada de tal modo que se pudiera asentar sin otra alguna intervención. Por cada vara de piedra cobrarían 22 reales, siempre y cuando se les encargase también a ellos la piedra de las dos portadas que se habían de hacer en el templo, pues en caso contrario el precio sería de 24 reales por vara. Como adelanto, en tres días se les darían 400 reales y el resto a razón de 200 a la semana¹⁰³.

¹⁰² Al estudiar Cristóbal de Vilches, dimos a conocer que Benito fue su fiador, el 9 de marzo de 1620, en la compra a Juan Fernández de Aguilera de ochenta varas de tafetán negro e, igualmente, en su partida de defunción figura como uno de sus albaceas testamentarios. APN Sección Histórica. Protocolos de la Ciudad, prot. 515, fols. 340-34v., 9 de marzo 1620.

¹⁰³ APN Sección Histórica. Protocolos de la Ciudad, prot. 489, fols. 1059v-160v, 27 de julio 1618.

Fuentes documentales:

Baeza, Archivo Parroquial de San Andrés de Baeza (APSAB)

Libro I de matrimonios, fol. 63r., acta matrimonial de Martín de Vilches con María Ruiz, 30 de mayo de 1577.

Libro V de bautismos, fol. 138r., bautismo de Luisa de Vilches, 6 de agosto de 1567.

Libro V de bautismos, fol. 167v., bautismo de Juan de Vilches, 4 de enero de 1570.

Libro V de bautismos, fol. 195v., bautismo de Diego de Vilches, 6 de enero de 1572.

Libro VI de bautismos, fol. 17, bautismo de Luisa de Vilches II, 28 de octubre de 1574.

Libro VI de bautismos, fol. 67, bautismo de Marina de Vilches, 4 de abril de 1577.

Libro VI de bautismos, fol. 114v., bautismo de Benito de Vilches, 10 de septiembre de 1580.

Libro VI de bautismos, fol. 255, bautismo de Juan de Vilches, 25 de abril de 1589.

Granada, Archivo de la Real Chancillería (ARCHGR)

Caja 03101, pieza 1-3, procedimiento judicial del pleito interpuesto por Cristóbal de Vilches contra el Concejo de la Villa de Alcaraz, 1586-1626.

Granada, Archivo Histórico de la parroquia de los Santos Pedro y Pablo (APSPP)

Libro II de defunciones, fol. 3r., entierro de Cristóbal de Vilches, 29 de agosto de 1622.

Granada, Archivo Histórico de Protocolos (APN)

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 302, fols. 635v-636v., contrato de obras entre Cristóbal de Vilches y D. Alonso de Venegas, 16 de septiembre de 1593.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 320, fols. 262r-262v., cobro del finiquito librado a Cristóbal de Vilches por la obra de cantería de la escalera principal del convento de Santa Cruz la Real, 7 de agosto de 1597.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 331, fols. 1213v-1214v., cesión por parte de Cristóbal de Vilches a sus hijos Juan y Diego de la cantera que poseía en Baeza, 10 de octubre de 1598.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 331, fols. 661v-662r., Cristóbal de Vilches acepta que Andrés Martínez salde la deuda contraída con él por Jorge Leal, 4 de junio de 1598.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 331, fols. 1231v-1232v., Juan de Vilches arrienda una casa en la parroquia de Santa Escolástica, 12 de octubre de 1598.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 354, fols. 639-639v., contrato de obras entre Cristóbal de Vilches y D. Bartolomé Veneroso Lomelín, 6 de junio de 1601.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad prot. 329, fol. 189-190, carta de aprendizaje de Juan de Vilches en el taller de su tío Cristóbal de Vilches, 2 de febrero 1602.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 412, fols. 1189-1190, acuerdo de obras entre Blas Enríquez y Miguel del Castillo, 2 de agosto de 1607.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 447, fols. 1638v-1639v., contrato de obras entre Cristóbal y Juan de Vilches con D. Francisco Maldonado, 2 de diciembre de 1611.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 503, fols. 724-725, contrato de obras entre Diego de Vilches y D. Melchor de Peralta, 14 de febrero de 1618.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 506, fols. 149v-150v., Cristóbal de Vilches cede a sus hijos Diego y Benito la mitad de las obras de la iglesia de la cartuja de Granada, 6 de marzo de 1618.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 489, fols. 1059v-1060v., Benito de Vilches y Miguel Guerrero asumen la provisión de la piedra para la erección de la iglesia de las carmelitas descalzas de Granada, 27 de julio de 1618.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 515, fols. 340r-340v., Benito de Vilches actúa como fiador de su padre, 9 de marzo de 1620.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 519, fols. 46r-46v., autorización de Cristóbal de Vilches a su hijo Juan para gratificar a sus examinadores en Madrid, 20 de enero de 1620.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 519, fols. 419-420, autorización y donación dadas por Cristóbal de Vilches a su nieto del mismo nombre, 31 de mayo de 1620.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 528, fols. 103-105, Gaspara de los Reyes nombra heredero a su sobrino Andrés de Espinosa, 23 de diciembre de 1622.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 528, fols. 105v-106v., poder de Gaspara de los Reyes a favor de su sobrino Andrés de Espinosa, 23 de diciembre de 1622.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 513, s. n., Diego de Vilches y Francisco Garzón contratan la primera fase de la erección del claustro del monasterio de los basilios de Granada, 3 de junio de 1629.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 588, fols. 440-441, Diego de Vilches y Francisco Garzón contratan la segunda fase de la erección del claustro del monasterio de los basilios de Granada, 3 de mayo de 1630.

Sección Histórica, Protocolos de la Ciudad, prot. 607, fols. 131-132, Diego de Vilches vende un solar cercado a su vecino Pedro de Escalante, 16 de mayo de 1630.

Bibliografía:

Barrios Rozúa 1999: Juan Manuel Barrios Rozúa, *Guía de la Granada desaparecida*, (Granada: Comares, 1999), pp. 422-424.

Benito y Durán 1964: Ángel Benito y Durán, "Datos para la historia del monasterio de San Basilio de Granada (I)", *Studia Monastica*, 6. 2, (1964) pp. 329-358.

Díaz Gómez 2019: José Antonio Díaz Gómez, "La Cartuja de la Asunción (Granada): Datos inéditos para la revisión de su historia", en *Archivo Teológico Granadino*, 82, (2009), 7-68.

Díaz Gómez 2019: José Antonio Díaz Gómez, "El proyecto artístico de la Cartuja de Granada: Revisión y nuevas aportaciones documentales en torno a su patrimonio y discurso iconográfico". *El legado inequívoco de una época: "Especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo"*, (Córdoba, Asociación Hurtado Izquierdo, 2019), pp. 76-137.

Galera Andreu 1977: Pedro Galen Andreu, "Una familia de arquitectos giennenses: los Aranda. Apuntes Biográficos". *Boletín del Instituto Giennenses*, 93, (1977), 9-19.

Galera Andreu 1982: pedro Galera Andreu, *Arquitectura y arquitectos en Jaén a finales del siglo XVI*, (Jaén: Instituto de Estudios Giennense de la Diputación Provincial, 1977). Ginés Martínez de Aranda, pp. 90-100.

Galera Mendoza 2014: Esther Galera Mendoza, *Arquitectos y maestros de obras en la Alhambra (Siglos XVI-XVIII), Artífices de cantería, albañilería, yestería y forja*, (Granada: Editorial de la Universidad, 2014).

Gallego y Burín 1961: Antonio Gallego y Burín, *Granada. Guía artística e histórica de la Ciudad*, (Madrid: Fundación Rodríguez Acosta, 1961).

Gila Medina 1988: Lázaro Gila Medina, "Ginés Martínez de Aranda. Su vida, su obra y su amplio entorno familiar", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 19, (1988), 65-88.

Gila Medina 1991: Lázaro Gila Medina, *Arte y artistas del renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, (Granada: Universidad-Ayuntamiento de Alcalá la Real, 1991). Ginés Martínez de Aranda, pp. 265-285.

Gila Medina 1998: Lázaro Gila Medina, "Tres portadas emblemáticas del primer barroco granadino; la de los hospitales de San Juan de Dios y Real y la del convento de la Concepción". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29, (1998), pp. 79-88.

Gómez-Moreno Calera 1989: José Manuel Gómez-Moreno Calera, *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560/1650)*, (Granada: Universidad-Diputación Provincial, 1989).

Gómez-Moreno Calera 1989: José Manuel Gómez-Moreno Calera, "Relaciones artísticas entre Jaén y Granada en los inicios de la Modernidad: Aproximación

a una constante histórica”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 137, (1989), pp. 25-31.

Gómez-Moreno Calera 1992: José Manuel Gómez-Moreno Calera, *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, (Granada: Universidad, 1992).

Gómez-Moreno González 1892: Manuel Gómez-Moreno González, *Guía de Granada*, (Granada: Indalecio Ventura, 1892), (Ed Universidad de Granada: Universidad de Granada/Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 1994).

Henríquez de Jorquera 2002: Francisco Henríquez de Jorquera, *Anales de Granada: descripción del Reino y Ciudad de Granada, Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*, (Ed. Antonio Marín Ocete. Granada: Universidad, 2022), 2 vols.

Larios Larios 1979: Juan Miguel Larios Larios, *El claustro del Hospital de San Juan de Dios*, (Granada: Diputación Provincial, 1979).

Larios Larios 2004: Juan Miguel Larios Larios, *El hospital y basílica de San Juan de Dios*, (Granada: Diputación Provincial, 2004).

López Guzmán y Gila Medina 1992: Rafael López Guzmán y Lázaro Gila Medina, “La arquitectura en Granada a finales del siglo XVI. La escalera del convento de Santa Cruz la Real”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 23, (1992), pp. 158-188.

Navarro Navarrete 2022: Ceferino Navarro Navarrete, *La cartuja de Granada. Arte, contemplación y silencio*, (Granada: Nuevo Inicio, 2022).

Orozco Díaz 1937: Emilio Orozco Díaz, “La puerta del antiguo Rastro”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2, 1, (1937), pp. 405-410.

Orozco Díaz 1973: Emilio Orozco Díaz, *La Cartuja de Granada*, (León: Everest, 1973). (Ed.: León, Everest, 2008).

Pretel Marín 1999: Aurelio Pretel Marín, *Alcaraz en el siglo de Andrés de Vandelvira, el bachiller Sabuco y su preceptor Abril: Cultura, sociedad arquitectura y otras Bellas Artes en el Renacimiento*, (Albacete: Inst. de Est. Albacetenses, de la Diputación Provincial, 1999).

Rodríguez-Moñino Soriano y Cruz Cabrera 1997: Rafael Rodríguez-Moñino Soriano y José Policarpo Cruz Cabrera, “Catálogo de artistas de Baeza o foráneos que en la ciudad trabajaron y en ella dejaron parte de sus obras (siglos XV-XIX)”. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 166, (1997), pp. 139-212.

Rosenthal 1988: Earl E. Rosenthal, *El Palacio de Carlos V de Granada*, (Madrid: Alianza Editorial, 1989).

Rosenthal 1990: Earl E. Rosenthal, *La catedral de Granada. Un estudio del renacimiento español*, (Granada: Editorial de la Universidad, 1990).

Serlio 1986: Ed. Sebastiano Serlio, *Los siete libros de arquitectura*, (Oviedo: Colegio Oficial de Arquitectos y aparejadores del Principado de Asturias, 1986).

Sánchez Martínez 2007: José Sánchez Martínez O.H., *Hospital de San Juan de Dios: Construcción y propiedad histórica (1543-1593)*, (Granada: Archivo-Museo de San Juan de Dios, 2007).

Soria Mesa 2005: Enrique Soria Mesa, "Burocracia y conversos. La Real Chancillería de Granada en los siglos XVI y XVII", en Aranda Pérez, Fco. José, *Letrados, juristas y burócratas en la España Moderna*, (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005), pp. 107-177.

Torres Martín 2007: Francisco Miguel Torres Martín, *Libro del principio, fundación y prosecución de la Cartuja de Granada del Padre Rodrigo de Valdepeñas*, (Granada: Editorial de la Universidad, 2007).

Recibido: 14/02/2026

Aceptado: 28/04/2026

Copiando a Velázquez. Análisis técnico y atribución al pintor Francisco de Burgos Mantilla de dos retratos de Gaspar de Borja*

Copying Velázquez. Technical Analysis and Attribution of the Portraits of Gaspar de Borja to the Painter Francisco de Burgos Mantilla

Miguel Ángel Herrero-Cortell¹

Universidad Politécnica de Valencia

Isidro Puig Sanchís²

Universidad Politécnica de Valencia

María Antonia Argelich Gutiérrez³

Universitat de Lleida

Resumen: En este estudio se examinan los retratos del cardenal Borja conservados en Toledo y Fráncfort del Meno a partir de un análisis comparativo de carácter técnico, material y procedimental. Los resultados permiten plantear que ambas versiones fueron ejecutadas por una misma mano, siguiendo un mismo procedimiento pictórico basado en la transferencia del dibujo, la construcción en grisalla y el modelado mediante veladuras, probablemente a partir de un original de Velázquez. Aunque las obras presentan ligeras diferencias —como el tratamiento de las lacas o su estado de conservación—, las coincidencias técnicas resultan concluyentes. La confrontación de estas evidencias con la información documental y estilística permite proponer, como hipótesis fundada, su atribución a Francisco de Burgos Mantilla, cuya práctica pictórica —conocida a través de sus inventarios— se ajusta plenamente a los procesos observados.

* *Philostrato. Revista de historia y arte* actúa como un medio de difusión de la investigación científica en historia y en arte. Las opiniones, interpretaciones, resultados y conclusiones expresados en los trabajos publicados son de la exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la posición del equipo editorial ni de la revista.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-3855-9542>

²  <https://orcid.org/0000-0002-6381-5579>

³  <https://orcid.org/0000-0003-3166-5358>

Palabras clave: Pintura española; siglo XVII; Diego Velázquez; Burgos Mantilla, Gaspar de Borja.

Abstract: This study examines the portraits of Cardinal Gaspar de Borja preserved in Toledo and Frankfurt am Main through a comparative technical, material, and procedural analysis. The results indicate that both versions were executed by the same hand, following a shared pictorial process based on the transfer of the design, construction in *grisaille*, and modelling through glazes, most likely derived from an original by Velázquez. Although the works present slight differences—such as in the treatment of the glazes and their state of conservation—the technical correspondences are conclusive. The comparison of these findings with documentary and stylistic evidence supports the hypothesis that both paintings can be attributed to Francisco de Burgos Mantilla, whose pictorial practice—known through his inventories—closely aligns with the processes observed.

Keywords: Spanish Painting; 17th century; Velázquez; Burgos Mantilla; Gaspar de Borja

1. Introducción

Entre las pinturas que han entrado y salido del catálogo de Diego Velázquez, hay un conjunto que, por su singularidad, merece mayor atención: las tres versiones conservadas del retrato del cardenal Gaspar de Borja, hoy en la catedral de Toledo (Fig. 1a), el Städel Museum de Fráncfort del Meno (Fig. 1b) y el Museo de Arte de Ponce. Aunque no han faltado estudios sobre estas obras, su presencia en la bibliografía es modesta frente al caudal crítico dedicado a otras creaciones de autoría velazqueña indiscutida.

A lo largo del tiempo, su atribución ha oscilado entre la mano del maestro y la vaga referencia a un “círculo de...”, etiqueta imprecisa que las ha diluido como copias y ha ocultado matices cruciales. Sin embargo, cada versión revela rasgos propios que permiten reconocer su autonomía pictórica. Entre las capas de empaste y las veladuras de carmín afloran variaciones sutiles: distintos grados de densidad, matices en el volumen y el modelado, y divergencias en el trazo que delatan manos diversas, algunas muy próximas al taller de Velázquez —vinculadas a sus colaboradores— y otras directamente suyas.

Frente a esta imprecisión atributiva, destaca el dibujo conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De trazo suelto y notable captación psicológica, presenta al cardenal en la misma actitud que los lienzos y posee la singularidad de ser el único de sus retratos cuya autoría nunca se ha puesto en duda.

Precisamente esta oscilación atributiva revela hasta qué punto las categorías modernas de original y copia resultan insuficientes para abordar



Fig. 1a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.

determinadas dinámicas de producción pictórica del siglo XVII. Lejos de entenderse como una práctica menor o carente de originalidad, la copia, la réplica de taller y la reiteración de modelos exitosos constituyeron durante los siglos XVI y XVII un mecanismo plenamente legítimo de producción artística, especialmente en contextos devocionales, cortesanos y comerciales. La reiteración de una composición prestigiosa o particularmente venerada respondía tanto a estrategias internas de los talleres —basadas en la serialización y difusión de modelos de éxito— como al deseo expreso de promotores y coleccionistas de poseer varias versiones de una imagen concreta por motivos de prestigio, devoción o representación social⁴.

Con estos referentes como punto de partida, hemos llevado a cabo un análisis comparativo —técnico, estilístico, material y procedimental— de las tres versiones, aunque por la concisión a la que obliga el medio, nos centraremos aquí solamente en las versiones de Toledo y Fráncfort del Meno, que guardan una intrínseca relación entre ellas, dejando al margen en este

⁴ Sobre este tema puede consultarse las numerosas aportaciones en Eduardo Lamas y David García Cueto (eds.), *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700): "Flandes" by Substitution*, (Turnhout: Brepols, 2021). También a Elena Santiago Páez, "Ceán Bermúdez y el Discurso y la Carta sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias", en *Juan Agustín Ceán Bermúdez, Sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias*, eds. Elena Santiago y Javier González, (Oviedo: KrK Ediciones, 2020), especialmente pp. 19-34. Véase además Miquel Àngel Herrero-Cortell, "Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica". *Revista de humanidades*, (35), 2028, pp. 81-106.



Fig. 1b. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores

artículo la indagación detallada de la de Ponce, que atribuimos a Martínez del Mazo en un estudio 'ad hoc' que se encuentra también en prensa.

Gracias a estos exámenes comparativos, nos permitimos formular hipótesis atributivas fundamentadas que enriquecen la historia del retrato de Gaspar de Borja y arrojan luz sobre el funcionamiento interno del obrador de Velázquez, las dinámicas de colaboración de sus asistentes y la circulación de modelos en la corte hispánica del siglo XVII.

Conviene recordar, en este sentido, la aseveración del director del Museo del Prado, Miguel Falomir, quien, aunque en relación al estudio y atribución de obras a Joan de Joanes, pero perfectamente extensible a todos los artistas, señalaba que "sería provechoso dejar de fiarlo todo a un ojo pretendidamente omnisciente —que se ha revelado excesivamente falible— y servirse más de estudios técnicos que permitan ahondar en el proceso creativo"⁵.

Así pues, este estudio parte de una premisa metodológica específica: el análisis técnico-material de las obras como vía principal para abordar su atribución. A partir del examen científico de los ejemplares conservados —y de su confrontación con los procedimientos pictóricos documentados en el entorno de Velázquez— se articula la hipótesis que aquí se presenta. En este marco, el análisis historiográfico y estilístico queda subordinado a la

⁵ Miguel Falomir, "Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales", en *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*, coord. por Lorenzo Hernández Guardiola, (Alicante: Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gilabert", 2006), p. 273.

reconstrucción de las prácticas de taller, entendidas como clave para identificar la mano del autor.

En consecuencia, el presente trabajo reivindica la necesidad de releer la pintura mediante herramientas científico-técnicas y de restituir el rigor atributivo en el estudio de Velázquez y su entorno, superando categorías imprecisas y atendiendo a la riqueza de cada pincelada, que permite comprender las diversas versiones como copias ejecutadas por artífices concretos.

2. El retrato de la Catedral de Toledo: entre el Cabildo y su tumba

El 28 de diciembre de 1645, siendo arzobispo de Toledo, falleció en Madrid el cardenal Gaspar de Borja y Velasco. El 30 de diciembre, el cabildo de Toledo organizó las ceremonias fúnebres. El 1 de enero, se solicitó el testamento para conocer sus deseos sobre el entierro y se preparó la catedral, cubriendo el túmulo y el crucero con bayetas negras. Ese mismo día, se destinaron fondos para trasladar el cuerpo desde Madrid a Toledo⁶.

El 6 de enero, los restos llegaron a la iglesia del Hospital de San Juan, donde permanecieron hasta el entierro. El día 7 se preparó el túmulo provisionalmente en el claustro y el 8, veinticuatro sacerdotes llevaron el féretro en procesión. El cortejo incluyó una gran asistencia de nobles y familiares, destacando el dosel de terciopelo morado con las armas del cardenal⁷.

Es posible que, el mismo día del entierro, el cabildo de la catedral aprovechara la ocasión para solicitar a los albaceas un retrato del cardenal, con el propósito de colocarlo en la galería de arzobispos del cabildo. Sabemos que el 18 de junio de 1646, se abonó a don Pablo González la cantidad de 7.700 maravedís, de los cuales 7.564 correspondían al retrato del cardenal Borja y 136 al transporte y a la caja en la que llegó a Toledo desde Madrid⁸.

⁶ *Libramientos y otras cuentas de la obra 1646*, Archivo Catedral de Toledo (en adelante AC), Toledo, s/f.: "Joan Carrera de Rojas Receptor General de la Obra y fabrica de la Sta. Iglesia de Toledo manda pagar a Joseph de Ortega aparejador de la dicha obra ochocientos y ochenta y dos reales de bellon que importan veinte y nueve mil novecientos y ochenta y ocho maravedís para que con ellos pague quatro coches y seis mulas que se an alquilado en que va la capilla de sta Sta. Iglesia a acompañar el cuerpo del Em^o Sr. Cardenal Arzobispo de Toledo que le traen de la villa de Madrid a enterrar en esta Sta. Iglesia, por mandato del Illmo. Cabildo sede vacante. Los quales se libran y restados para cobrarlos de la hazienda de su Eminencia que como esta y su rezibo tomada la razón en la contaduría de dicha obra y su rezibo serán bien dados y se rezibiran en quenta de los mismos de su cargo, dada en Toledo en primero de Henero de mil y seiscientos y quarenta y seis años".

⁷ Se conserva una descripción de los preparativos y entierro del cardenal en Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo), *Ceremonias y sucesos de la Santa Iglesia de Toledo*, manuscrito 184, fol. 214-230.

⁸ AC, *Libramientos y otras cuentas de la obra 1646*, Toledo, s.d.: "Joan Carrera de Rojas Receptor General de las obras fábrica de esta Sta. Iglesia mande pagar al Dr. Pedro González de las quantas docientos y veinte y seis reales y medio en vellon que valen siete mil y quinientos y sesenta y quatro maravedís que son de la hechura del Retrato de el Sr. Cardenal Borja Arçobispo de Toledo para ponerlo en el cabildo. Lo qual a costado la hechura porte y caja en que vino de Madrid que consta y su recibo, tomada la razón por la contaduría de la dicha obra se recibieron en quenta de los maravedís de su cargo, dada en Toledo a diez y ocho de junio de mil y seis cientos y quarenta y seis años, digo que los dichos doscientos y veinte y seis reales son siete mil y setecientos maravedís." También aparece reseñado el pago en *Obra y fabrica 1646*, AC, Toledo, fol 106r: "En 18 de junio de 1646 años se libraron al Dr. Pablo González de las quantas 7.700 maravedís que montó el Retrato, hechura, porte y caja en que vino de Madrid, del Sr. Cardenal

En todo momento consta que el retrato estaba destinado al cabildo de la catedral. De hecho, el mismo 18 de junio se documenta el pago de 816 maravedís a Alonso de Ortega, ensamblador, por unos listones para el altar de Nuestra Señora del Sagrario y por “acomodar” el retrato del cardenal en el cabildo (sala capitular). Es por eso que posiblemente sea el retrato actualmente conservado en la sacristía de la catedral, el que estuviera destinado en un primer momento a la galería de retratos de arzobispos del cabildo⁹. Fue Sisto Ramón Parro quien, en 1857, mencionó que el retrato había permanecido en la tumba del prelado hasta 1808, cuando fue retirado para protegerlo de las tropas francesas. Sin embargo, no queda claro ni se sabe con certeza desde cuándo estuvo en la tumba, ya que, según la documentación, su destino original era la sala capitular¹⁰.

Por otro lado, es conocido el testimonio del pintor Juan Carreño de Miranda, durante el procedimiento abierto para la concesión a Velázquez de la orden de caballero de la Orden de Santiago, fechado el 23 de diciembre de 1658, en el que afirmaba que no sabía que Diego Velázquez hubiera tenido ocupación ni oficio indecente, ni le constaba que hubiera tenido una tienda o taller, ni en Madrid ni en Sevilla, ni que hubiera vendido pinturas por sí mismo ni a través de terceros. Más bien, recordaba un retrato del señor cardenal Borja cuando este era arzobispo de Toledo, que le pidió a Diego Velázquez que pintara. Cuando se lo entregó, Velázquez no quiso aceptar ninguna cantidad por él, por lo que el señor cardenal le envió un lujoso peinador y algunas alhajas de plata en agradecimiento¹¹.

Así pues, sabemos que Diego Velázquez retrató al cardenal Gaspar de Borja en vida, y que el que se conserva y documentamos en Toledo es posterior, realizado tras el fallecimiento del cardenal. En el inventario del Cardenal Borja, iniciado oficialmente el 28 de diciembre de 1645 y continuado el 23 de enero de 1646, aparecen reseñados dos retratos del cardenal, primero:

“Un retrato de Su Eminencia en lienzo que tiene de alto cinco palmos y medio y de ancho quatro palmos y medio”

Y un segundo:

Borja para ponerse en el Cabildo. Son siete mil y setecientos maravedís”. Quien da la noticia, pero sin las pertinentes referencias documentales (que hemos aportado) es Pérez Sedano 1914, 103.

⁹ AC, *Obra y fabrica 1646*, Toledo, fol. 106v.: “En 18 de junio de 1646 años se libraron a Alonso de Ortega ensamblador veinte i quatro reales que son 816 maravedis de unos listones para el Altar de Nuestra Sra. del Sagrario y acomodar el Retrato del Sr. Cardenal Borja en el Cabildo conforme el decreto y certificación que es con libranza”.

¹⁰ Sisto Ramón Parro, *Toledo en la mano, o descripción histórico-artística de la Magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos*, tomo I, (Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857), p. 365.

¹¹ Ángel Aterido (ed. lit.), Juan Manuel Martín (coord.) y José Manuel Pita Andrade (dir.), *Corpus velazqueño. Documentos y textos*. tomo I, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000), p. 382, doc. 408, 9.6, testigo 85.



Fig. 2a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*, detalle. Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.



Fig. 2b. Confrontación de las variantes de la catedral de Toledo con la del Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.



Fig. 2c Francisco de Burgos Mantilla (atrib), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*, detalle. Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.

“Un Retrato de su emin^a assentado en su silla de statura justa”¹².

Es muy probable que el primer retrato sea el realizado por Velázquez, de medio cuerpo, que el cardenal dejó en testamento a su sobrino Francisco Diego de Borja y Doria, VIII Duque de Gandía, que poco después fue a parar al Palacio Ducal de Gandía, donde en 1724 Antonio Palomino afirma se conservaba (“un Retrato de Velázquez, que representa un Cardenal de la Casa Borja”)¹³. Noticia nuevamente refrendada en 1775 por Antonio Ponz, quién seguramente sigue a Palomino, pero no ve la obra¹⁴.

Por tanto, el retrato conservado en la catedral de Toledo debe ser una copia directa del original de Velázquez, realizada antes de su traslado a Gandía. Nada hace pensar que fuera un regalo del cardenal a la catedral antes de su muerte, ni que el retrato documentado en 1646, fecha de su llegada a Toledo, sea el que actualmente se conserva en la Sala Capitular. Este último representa al cardenal con capa pluvial y mitra, a imitación del resto de los

¹² Marcus B. Burke, y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, part 1, (Los Ángeles: The Provenance Index of The Getty Information Institute, 1997), p. 399 y 405, nº 161 y 296. El inventario del cardenal es el núm. 42 de la obra Burke y Cherry (392-406). Una copia simple del inventario, con las mismas referencias a los retratos, se conserva en el Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), Fondo Osuna, Caja 1040 (leg.), doc. 1. Burke y Cherry se inclinan a pensar que es el segundo retrato inventariado el que pudiera ser el original de Velázquez, apoyando la teoría de que el original era de cuerpo entero, como lo atestiguaría una copia que se conservaba en la colección Flatter de Londres (78,7 x 53,4 cm): “The life-sized portrait of Cardinal Borja himself seated in a chair (no. 296) must record Velázquez’s lost portrait, painted in 1645. It lends support to the belief that Velázquez’s original represented the sitter full-length, seated in a chair, as shown in a copy (78.7 x 53.4 cm.) that was in the Flatter Collection (London). Although the portrait itself is lost, a magnificent preparatory chalk drawing by Velázquez is in the collection of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.” (no. 392).

¹³ Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*, (Madrid: en la Imprenta de Sancha se hallará en su Librería en la Aduana vieja, 1796), pp. 495-496.

¹⁴ Antonio Ponz, *Viaje de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, vol. IV, (Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1775), p. 308.

retratos de prelados y parece de una cronología mucho más tardía, aunque inspirado el rostro, eso sí, en la copia velazqueña¹⁵.

La explicación más plausible, a nuestro entender, para todo este trasiego de retratos sería la siguiente: el cabildo encargó un retrato del cardenal a sus albaceas con destino a la sala capitular. Años más tarde, posiblemente en el siglo XVIII, encargó otro que se ajustara mejor a la indumentaria eclesiástica que mostraban los demás retratos de los prelados de la galería. Con este cambio, el retrato realizado en 1646 habría sido trasladado a la tumba del cardenal, ya que esta carecía de adornos e identificación. Finalmente, antes de 1808, el retrato fue resguardado para evitar su saqueo. Este ejemplar sería el mismo que hoy día se conserva en la sacristía de la catedral de Toledo.

3. El retrato del Städel Museum de Fráncfort del Meno: un origen confuso

La historia de este retrato se conoce en parte gracias al escrito publicado por Ceán Bermúdez el 23 de septiembre de 1820 en la revista *El Censor*¹⁶. El texto había pasado desapercibido hasta que López-Rey lo utilizó como base para su artículo de 1946 sobre los retratos del cardenal¹⁷. Se trata de un relato que combina elementos reales y ficticios, cuyo propósito era el de dotar al retrato del prelado que había estado en posesión de Jovellanos, de una procedencia –describiendo y justificando su estado de conservación y cambios de propiedad–, de modo de hacer creíble su atribución a Velázquez.

En su *Diálogo*, Ceán hace que el propio cardenal Borja relate cómo el retrato que Velázquez pintó de él fue resultado de la insistencia del conde-duque de Olivares. Según Ceán, Borja cedió a sus peticiones, aunque con la condición de que solo se pintara la cabeza, de forma rápida y sin que le causara fatiga. A continuación, se describe la historia del cuadro: después de que se hicieran copias "para las catedrales de Sevilla, Toledo y otros lugares, copiando fielmente la cabeza pintada por Velázquez", el original fue trasladado al palacio de los duques de Gandía. "Allí fue donde un travieso page le levantó un chichón en la frente de un pelotazo", y al no repararlo continuó deteriorándose. Posteriormente, los herederos del cardenal se trasladaron a Madrid y lo olvidaron en un desván, hasta que un criado lo vendió a un "ropavejero" que lo reparó y le puso un bastidor nuevo. Éste pudo venderlo en la feria de San Mateo de Madrid, siendo adquirido por el Abate Pico della Mirandola, que a su vez lo llevó al mejor restaurador que conocía para que reparase el descalabro. Tras la muerte del abate fue Gaspar Jovellanos quien

¹⁵ Cfr. José Álvarez Lopera, "Attribuito a Diego Rodríguez de Silva Velázquez. Ritratto del cardinali Gaspare Borgia [Toledo]", en *Velázquez*, a cargo de Felipe V. Garín Llombart y Salvador Salort Pons, (Milán: Electa, 2001), pp. 228-231.

¹⁶ Juan Agustín Ceán Bermúdez, "Diálogo entre el cardenal d. Gaspar de Borja y Velasco... y d. Juan Carreño de Miranda, sobre el aprecio, suerte y paradero que tuvieron sus retratos desde que se pintaron hasta ahora", *El Censor, periódico político y literario*, nº 6, (23 sept. 1820), pp. 97-117.

¹⁷ José López-Rey, "On Velázquez's portrait of Cardinal Borja", *The Art Bulletin*, XXVIII, 4, (1946), pp. 270-274.



Fig. 3a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), Imagen infrarroja (IR) *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.



Fig. 3b. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), Imagen infrarroja (IR) *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.

lo compró en su almoneda. Y tras el fallecimiento de Jovellanos lo heredó Ceán Bermúdez.

A decir verdad, hasta que en 1815 Francisco de Goya realizó el inventario de los bienes de Jovellanos, el retrato en cuestión se identificaba con el Cardenal Cisneros y se atribuía a Alonso Cano. Fue Goya quien propuso a Velázquez ("17. Cisneros por Cano o Velázquez ... 400")¹⁸. Siempre nos quedará la duda de si realmente Ceán Bermúdez ignoraba, en un principio, que el retrato del cardenal que poseía Jovellanos podía ser de Velázquez, o bien silenciaba sus sospechas. No obstante, en el momento que estuvo en posesión suya publicó su artículo en *El Censor*, con la identificación correcta del retratado y la atribución de su autoría a Velázquez.

Tras el fallecimiento de Ceán, su hija Beatriz lo puso a la venta en la galería del marqués de Salamanca (1867) y fue adquirido por el museo de Fráncfort del Meno en ese mismo año, donde actualmente se encuentra. Lo que es cierto es que, por razones básicamente estilísticas, la obra hoy conservada en Fráncfort del Meno no se considera de mano de Velázquez, sino más

¹⁸ Domingo Caramés, "Cien cuadros de Jovellanos catalogados por Goya", *Boletín jovellanista*, 1, (1999), p. 80.

probablemente de algún colaborador o miembro del taller, por lo que el imaginativo relato de Ceán evidencia su débil punto de partida¹⁹.

A pesar de ello, es el ejemplar que hasta ahora había gozado de mayor credibilidad a la hora de atribuirlo a Velázquez, como afirmaron Curtis (1883)²⁰, Cruzada (1885)²¹, Justi (1888)²² y Camón Aznar (1964). Este último llegó a tachar de disparate que Allende-Salazar (1925)²³ lo considerara "copia mediana del ejemplar que existe en Toledo", negándose a desecharlo como obra de Velázquez, aunque a su vez reconocía en el de Toledo la mano de Velázquez en las partes principales del rostro, en concreto, "toques de primera mano en el alzacuello, en la oreja y en la boca, que pueden ser del gran maestro"²⁴.

En 1898, Beruete expresó su convicción de que ni esta versión ni la de Toledo podrían haber salido de las manos de Velázquez ("Son copias exactas", escribió, "pero no poseen la originalidad que, sin duda, tenía el retrato original de ese príncipe de la Iglesia"). Y esta fue la opinión dominante entre los críticos posteriores, y que actualmente prevalece.

Aunque López-Rey, en 1946 se inclinó a considerarlo original²⁵, en 1963 adoptó una actitud más ambigua²⁶, y finalmente en 1979 lo eliminó de su catálogo, al igual que a las otras versiones conocidas²⁷. Más recientemente, Pita Andrade (1999) afirmó sobre los retratos de Toledo y Fráncfort del Meno –incluyendo además al del Museo de Arte de Ponce– "subrayemos, sin hacer juicio de calidades, los profundísimos nexos que existen entre ellos, en lo que concierne a los rasgos fisionómicos del cardenal, y su rigurosa vinculación con el dibujo de la Academia"²⁸.

4. El estudio técnico de ambos retratos

Los dos apartados anteriores sintetizan la histórica confusión atributiva que ha planeado sobre los dos ejemplares mencionados, los conservados

¹⁹ Diego Velázquez, *workshop. Portrait of Cardinal Gaspar de Borja y Velasco*. (En web: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/portrait-of-cardinal-gaspar-de-borja-y-velasco>; consultada: 22 de mayo de 2025).

²⁰ Charles B Curtis, *Velázquez and Murillo. A Descriptive and Historical Catalogue*, (London: S. Low, Marston, Searle, and Rivington, 1883), pp. 65-66, nº 153 y 154 respectivamente. Lista de precios donde aparece el retrato del cardenal en fol. XXIV.

²¹ Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, (Madrid: Lib. de Miguel Guijarro. 1885), pp. 146-147 (en esta última página incluye una foto del ejemplar del museo de Fráncfort del Meno); la declaración de Carreño en p. 242. En el catálogo con el núm. 136 el ejemplar de Fráncfort del Meno, p. 321.

²² Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* (Band. 2), (Bonn: Cohen, 1888), pp. 59-62; y en la versión castellana 1953, pp. 498-505. El pensamiento de Justi también la secunda Walther Gensel, *Velazquez: des Meisters Gemälde*, (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1905), p. 150 y fig. p. 121.

²³ Juan Allende-Salazar, *Velázquez. Des Meisters Gemälde (Klassiker der Kunst)*, (Stuttgart-Berlín-Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925), p. 286, s. 199.

²⁴ José Camón Aznar, *Velázquez*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1964), vol. II, pp. 670-690.

²⁵ López-Rey, "On Velázquez's Portrait", pp. 270-274.

²⁶ José López-Rey, *Velázquez. A catalogue raisonné of his oeuvre*, (London: Faber and Faber, 1963), n.º 463-467, pp. 278-281, plates 366-267, 369-372.

²⁷ José López-Rey, *Velázquez. The Artist as a Maker. With a Catalogue Raisonné of his extant Works*, (Lausanne-Paris: Bibliothèque des Arts, 1979), p. 428.

²⁸ José Manuel Pita Andrade, "Retratos del Cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco", en *El dibujo europeo en tiempo de Velázquez. A propósito del retrato del Cardenal Borja*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1999), pp. 15-23, 18.

respectivamente en Toledo y en Fráncfort del Meno. Ahora, ambos han sido objeto de examen técnico y confrontación con motivo de la reciente aparición de un nuevo ejemplar del retrato del Cardenal Gaspar de Borja en colección particular. Y es que solo la confrontación de numerosas evidencias empíricas podría permitir en un caso como este, carente de documentación clara, la obtención de conclusiones significativas de autoría²⁹.

El estudio de ambas piezas se presenta a continuación como un conjunto debido a que, como aquí se demuestra, ambas se revelaron ante los diversos análisis como obras de un mismo autor. Los ejemplares del retrato del cardenal Gaspar de Borja conservados en la sacristía de la catedral de Toledo (63 x 49,5 cm.) y en el Städel Museum de Fráncfort del Meno (64 x 48,3 cm.), muestran a simple vista un enorme parecido formal (Figs. 1a y 1b). De hecho, las similitudes en la factura llamaron la atención desde bien tempranamente, pero no ha sido hasta realizada esta investigación y confrontación técnica, que ha podido verificarse su completa dependencia. Conviene tener en cuenta que, tal y como se colige en la tratadística, la idea de 'copia' en la época no solía implicar una mimesis extrema, y son muy extraños los casos de copias exactas con verdadera voluntad imitativa o mimética de la pincelada, el color, las dimensiones o la aplicación de los materiales. No va a ser hasta los tiempos de la Academia y de manera muy especial a partir del siglo XIX, cuando la extrema voluntad mimética irrumpa como objetivo común en la copia.

En el caso de los ejemplares que nos ocupan, la idéntica escala de la cabeza hace presuponer el uso de un mismo dibujo, muy probablemente un calco trazado a partir del original lienzo de Velázquez (Figs. 2a y 2c).

Es bien conocido el dibujo primigenio del rostro del cardenal que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por ser unánimemente atribuido a Velázquez, pero sus dimensiones mucho menores (18,8 x 11,6 cm.), y la ausencia en él de restos de cuadrícula ni huellas de calcado, hace indispensable pensar que existiera un segundo folio auxiliar, insistimos, trazado sobre la primera versión pictórica, una vez acabada.

Una superposición respetando la escala de los ejemplares de Toledo y Fráncfort del Meno permite comprobar el extremo parecido, especialmente entre ambos rostros (Fig. 2b). Más allá de la similitud que se espera por recrear a un mismo modelo, nos referimos a su idéntica aproximación estilística y técnica.

El ejemplar de Toledo presenta un aspectoaporcelanado y muy compacto, con una característica factura pictórica más afín a las producciones del final

²⁹ Ambas obras han sido estudiadas mediante las denominadas técnicas fotográficas de imagen multibanda (MBI), en concreto fotografía visible (VIS), infrarroja (IR), transirradiación infrarroja (IRT) y luminiscencia visible inducida por ultravioleta (UUV). A partir de la manipulación digital de las imágenes IR e IRT se crearon imágenes híbridas de falso color IRFC e IRTFC, como técnicas auxiliares para la identificación preliminar pigmentaria, que fueron contrastadas con espectroscopia de reflectancia de fibra óptica FORS en el caso de la obra en Toledo, y con radiografía (RX) proporcionada por el Städel Museum, en el caso de la obra de Frankfurt.



Fig. 4a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), Transirradiación infrarroja (IRT), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.

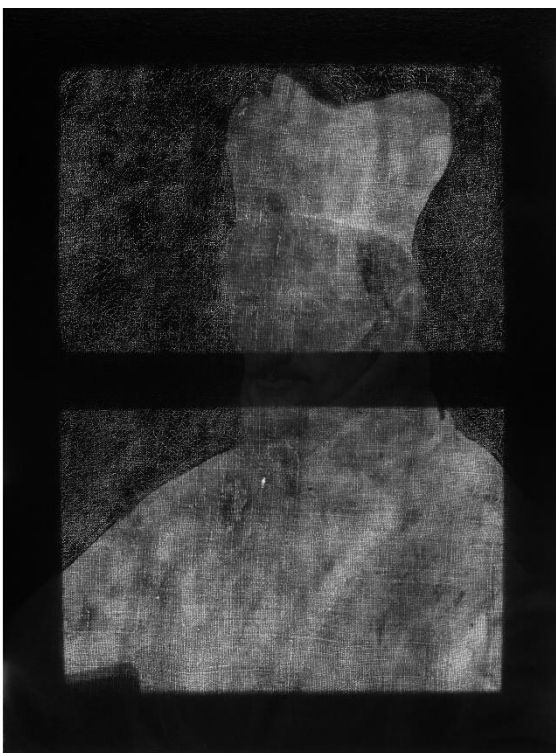


Fig. 4b. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), Transirradiación infrarroja (IRT), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*. Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.

del siglo XVI y de los primerísimos años del siglo XVII, que cercana a las pinturas de Velázquez a partir de la década de 1630. Nos referimos a su policromía muy fundida y algo sobada, y que, aunque liviana, no se muestra suelta, sino ligeramente acartonada, con una notable sumisión al dibujo. Es característico un acabado muy rico en veladuras que van matizando suavemente transiciones cromáticas y volumétricas con un resultado muy detallista y limpio.

El ejemplar del Museo Städel presenta un estado de conservación más comprometido y muestra indicios de haber sido intervenido en repetidas ocasiones. En el pasado, la obra fue reentelada y planchada, circunstancia que provocó un acusado aplanamiento de la superficie y dejó marcada la trama del tejido en la película pictórica, haciéndola especialmente vulnerable a las rupturas en las zonas de presión de trama y urdimbre. La capa pictórica presenta asimismo un mayor desgaste y, en consecuencia, una reintegración más extensa. Es probable que una limpieza agresiva provocara la pérdida de numerosas veladuras y alterara parte de su equilibrio cromático.

No obstante, tampoco puede descartarse por completo el empleo de materiales ligeramente distintos, especialmente en relación con ciertas lacas, dada la notable diferencia tonal que presenta la obra. Aun así, nos inclinamos

a pensar que dicho viraje cromático responde principalmente a alteraciones derivadas de procesos de conservación-restauración, ya que algunas lacas históricas pueden modificar significativamente su tonalidad en función del pH del medio de limpieza³⁰. En este sentido, resulta plausible que originalmente la pintura presentara un aspecto cromático más próximo al de la versión de la catedral de Toledo y que este cambiara como consecuencia de intervenciones posteriores de especial intensidad.

En cualquier caso, hoy resulta evidente que la grisalla subyacente empleada para la construcción volumétrica es muy semejante a la documentada en la versión toledana. Del mismo modo, la manera en que se aplican las lacas y se articula la construcción pictórica en ambos ejemplares resulta técnicamente idéntica, revelando procedimientos de trabajo plenamente coincidentes. Asimismo, el análisis formal de las facturas muestra una manera prácticamente idéntica de construir los rasgos faciales.

La imagen infrarroja (IR), increíblemente parecida en ambos ejemplares, no muestra trazas evidentes de dibujo subyacente en ninguno de ellos, lo que no significa que este trazado no existiese (Figs. 3a y 3b)³¹. No podemos descartar, por ejemplo, la presencia de un dibujo de tono rojizo o, más probablemente, de tonalidad clara, realizado con blanco de plomo, técnica que era habitual cuando se utilizaban imprimaciones terrosas rojizas o pardas sobre las que el tono de la tinta o del lápiz negro resultan mucho menos visibles. Estas mismas imágenes IR muestran, en ambos ejemplares, una aplicación del estrato pictórico notablemente parecida, una similar intencionalidad de modelado y construcción, así como una misma manera de extender la película pictórica y trabajar los volúmenes. La película pictórica muy compacta sin dudas o replanteamientos, con unos contornos increíblemente seguros y nada fundidos es, en ambos casos, señal inequívoca del uso de algún tipo de sistema previo que fijara el delineado de la figura. Cada arruga, cada elemento constructivo, fisonómico, etc., parece colocado en el sitio justo, sin titubeos. Como se ha mencionado antes, se aprecia también en ambos una cierta construcción en la escala de grises de una base muy fundida y compacta que moldea suavemente las transiciones volumétricas de la muceta, conseguidas por aplicación repetida de veladuras.

³⁰ Conviene considerar la incidencia de ciertos procesos de conservación-restauración, ya que algunas lacas históricas pueden modificar significativamente su tonalidad en función del pH del medio de limpieza. Véase: María Isabel Báez y Margarita San Andrés, "Las lacas rojas de origen natural (I). Naturaleza composición y terminología", *Pátina*, 9, (1999), 122-135 y "Las lacas rojas II: historia de su empleo y preparación", *Pátina*, 10-11, (2001), 172-186; Jo Kirby, Maarten van Bommel y André Verheken, *Natural colorants for dying and lake pigments: practical recipes and their historical sources*, (Londres: Archetype, 2014); Jo Kirby, "Red Lake Pigments: Sources and characterization", en *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012), pp. 157-170.

³¹ Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig. "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller", *Archivo de Arte Valenciano*, 99, (2018), pp. 32-57; "Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la edad moderna: algunos casos prácticos". *Revista de Historia del Arte*, 7, (2018), pp. 8-18; "De piedra negra, tinta aguada y albayalde. las técnicas de dibujo de Joan de Joanes y el 'estado del arte' en la valencia del siglo XVI ¿tradición o innovación?", *Ars Longa*, 28, (2019), pp. 69-89 y "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto", *Archivo de Arte Valenciano*, 100, (2019), pp. 57-82.

La ausencia de dibujos o trazados, al menos de naturaleza carbonosa, vuelve a confirmarse en la imagen de transirradiación infrarroja (IRT), que pone de manifiesto una muy sutil película pictórica sin ningún tipo de replanteamientos, reposicionamientos ni correcciones (Figs. 4a y 4b). Se trata, por tanto, de una película pictórica fina y ligera, aplicada de manera deliberada en su lugar, más que construida de forma paulatina. Ello sugiere necesariamente el seguimiento de un dibujo previamente transferido al lienzo. En esta imagen solo resultan parcialmente visibles —debido a su mayor densidad— algunos pliegues de las vestiduras, la zona del cabello en la sien y las líneas nítidamente definidas del cuello de la camisa

Otros análisis técnicos³² han revelado en ambos casos una coincidente economía cromática, en comparación con otras obras de Velázquez. Las vestiduras parecen resueltas, tanto en el ejemplar de Toledo como en el de Fráncfort del Meno, con una mezcla de tierras con proporciones variables de blanco de plomo, y acaso algo de bermellón en función de áreas, e incluso una cierta proporción de negro carbón para oscurecer los tonos. Otra característica común en ambas obras es una menor cubrición con el estrato de pintura de las partes más oscuras, en las que el pintor respeta mayormente el color rojizo oscuro de la imprimación. La técnica pictórica común en ambas versiones se entiende con mayor profundidad gracias a la radiografía de calidad obtenida del ejemplar de Fráncfort del Meno. Ya que solamente son legibles en la imagen radiográfica las partes con una cierta presencia de blanco de plomo, se observa una aplicación de estas muy compacta y fundida, muy emparentada con la tradicional manera de pintar de la escuela castellana. Y, por lo tanto, un uso mayoritario de pigmentos férricos, con relativo poco bermellón o cinabrio. Sabemos que algo similar sucede en el caso toledano, aunque en aquel constatado por las imágenes técnicas y la espectroscopia FORS. Las únicas diferencias reseñables están relacionadas, además de con el estado de conservación, con la diferente naturaleza de las lacas usadas³³.

El estudio técnico revela finalmente, mediante una imagen híbrida VIS-RX en la versión de Fráncfort del Meno, una pequeña corrección o arrepentimiento en el diseño del bonete cardenalicio, que resulta algo menos puntiagudo que en su concepción original (Fig. 5)³⁴ o acaba de esclarecer si esta versión en Fráncfort del Meno es algo anterior, como sugiere el mencionado arrepentimiento, o si en cambio se ha realizado siguiendo a la de Toledo, como parece sugerir una menor definición formal de los elementos y una dependencia hacia el aspecto de la anterior versión. En cualquier caso, se trata de obras tan cercanas que poca importancia tiene cuál se deba a cuál.

³² Nos referimos a la imagen infrarroja de falso color (IRFC) y a la imagen infrarroja transmitida de falso color (IRTFC) así como a la espectroscopia FORS.

³³ Constatada mediante las imágenes técnicas de luminiscencia ultravioleta y espectroscopia FORS.

³⁴ Se observa un pequeño arrepentimiento en el diseño del bonete cardenalicio, que resulta algo menos puntiagudo que en su concepción original.



Fig. 5. Imagen híbrida: VIS sobre RX del *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*, Städel Museum, Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.

Un ejemplo claro de esta coincidencia es la comparación de un mismo macrodetalle en ambas pinturas. El ojo izquierdo del cardenal ilustra minuciosamente estos principios, (Figs. 6a y 6b)³⁵ evidenciando que los tonos, los pigmentos y su aplicación son prácticamente los mismos en ambas. Como resultado, la apariencia final de los retratos es muy similar, lo que refuerza la hipótesis de una misma autoría. Del mismo modo, se asemejan las aplicaciones del color en ambos casos, e incluso su degradación, como demuestran, por ejemplo, los patrones de agrietado en ambos fondos.

El *ductus* o caligrafía pictórica y, en general, todas las características mencionadas anteriormente, como son la forma en que se modelan los volúmenes y, en particular, las sombras, tanto en el rostro como en los pliegues y drapeados, así como el uso de ciertos materiales, como el pigmento negro de carbón en la sombra del pómulos, nos llevan a pensar que ambos lienzos provienen del mismo obrador, aunque quizás fueron realizadas en momentos ligeramente distintos.

³⁵ Al confrontar la forma de los ojos derechos de los dos ejemplares, se observa la analogía en la entonación relativa de los colores, el uso de los pigmentos, el *ductus* pictórico y el resultado final, por más que el de Fráncfort del Meno se encuentre en unas condición de conservación algo inferior que el de Toledo.



Fig. 6a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*, detalle. Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.



Fig. 6b. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), *Retrato del Cardenal Gaspar de Borja*, detalle. Städel Museum de Fráncfort del Meno. © Foto de los autores.

La apariencia misma de los retratos —ligeramente plana en ciertas áreas de la muceta y el bonete—, las transiciones muy fundidas en los rostros y el uso equivalente del modelado lumínico parecen reforzar esta hipótesis. Aún más significativa resulta la similitud en la concepción del color, vinculada a la entonación por veladuras o baños, según la terminología de Pacheco.

En este sentido, es especialmente interesante observar el notable parecido en el tratamiento de las lacas para conseguir los tonos cardenalicios en los ropajes. Sin embargo, es importante destacar que las lacas empleadas en ambos retratos no son cromáticamente idénticas, lo que sugiere que el pintor no contó con el mismo material para el acabado de ambas obras.

Las lacas rojas, que eran uno de los productos más habituales en los apotecarios, podían variar en su tonalidad en función de sus ingredientes primarios y de su preparación o receta³⁶. A diferencia de otros pigmentos cuya apariencia y estabilidad solía ser siempre similar, la materia de la que se extraía el colorante, el hecho de haber sido preparado por un productor diferente, la receta específica —o incluso la mezcla con otros pigmentos en la aplicación—, así como otros factores, podían influir notablemente en la apariencia visual de la laca aplicada.

El conjunto de evidencias técnicas —homogeneidad en la construcción, coincidencias en materiales, ausencia de replanteamientos y uso de procedimientos mecánicos— no solo permite afirmar que ambas pinturas proceden de un mismo autor, sino que perfila un modo de hacer específico.

³⁶ Miquel Àngel Herrero-Cortell, "Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano", tesis doctoral, Universitat de Lleida, (Lleida: 2018), pp. 157, 172 y 224.

Este deberá ser contrastado con los pintores activos en el entorno de Velázquez, con el fin de avanzar en una atribución más precisa.

Ciertamente la información específica que tenemos sobre cómo se desarrolló el taller de Velázquez, especialmente durante los últimos años de su carrera, o sobre cómo los artistas fueron multiplicando los retratos es muy escasa: si había un solo taller, lo suficientemente expeditivo para hacer frente a todas las réplicas necesarias, o si, incluso en ocasiones, o de forma regular, se subcontrataba el trabajo a otros talleres, hecho que comienza a parecer cada vez más probable.

Igualmente comienza a ser notorio que el yerno del sevillano, el pintor Juan Bautista Martínez del Mazo (1611-1667) se ha convertido en el gran cajón de sastre al que han ido a parar buena parte de las obras cercanas a Velázquez, pero con dudas autorales, por muy dispar que sea su calidad o sus características pictóricas. No será este el caso, pues conviene recordar que, tras la realización del retrato original de busto del cardenal Borja por Velázquez, fue muy probablemente Martínez del Mazo quien se encargara de la versión de cuerpo entero que, a juicio de quienes firman el presente artículo, es la que se conserva en el Museo de Arte de Ponce y que presenta características pictóricas diferentes a las de los dos ejemplares conservados en Toledo y Fráncfort del Meno.

Por otra parte, es posible que la primera versión original de Velázquez no se tuviera delante durante la ejecución de ninguna de las dos versiones que venimos explicando. Parece más sensato pensar que las copias de Toledo y Fráncfort del Meno no se pintasen dentro del taller palaciego, y que tomaran como modelo alguna copia anterior realizada por Martínez del Mazo, o incluso, simplemente un calco o cartón anteriormente aludido.

Por lo tanto, la búsqueda de la autoría de estas dos copias se ha centrado en quienes han sido posicionados por las investigaciones historiográficas como discípulos y colaboradores directos de Velázquez, además de a su yerno. Nos referimos a pintores escasamente conocidos como Antonio Puga, Francisco Palacios, o Francisco de Burgos Mantilla.

5. Burgos Mantilla y la atribución de los dos retratos del cardenal Borja

La revisión de características técnicas y de factura de los discípulos y seguidores de Velázquez conocidos y su confrontación con las imágenes recogidas de los ejemplares de Toledo y Fráncfort del Meno, nos permite proponer un nombre para su posible autor: Francisco de Burgos Mantilla (Burgos, h. 1610-Madrid, 1672). Palomino lo sitúa en el taller de Pedro de las Cuevas (Madrid, 1583-Madrid, 1644), un obrador que devendría su inicial es-



Fig. 7. Francisco de Burgos Mantilla, *Bodegón con frutos secos*, (29 x 58,9 cm), 1631. Yale University New Haven (Connecticut, USA). © Yale University Art Gallery

pacio formativo, de pasaje hacia una segunda fase formativa que acontecería ya en el círculo de Velázquez³⁷.

Un artículo de 1981 daba a conocer su personalidad situándolo como un prolijo pintor del círculo velazqueño, que debió ser alumno del sevillano y su colaborador y con quien, a buen seguro, tenía una cierta relación profesional, quizás porque este desconocido pintor debía ser uno de los pocos que frecuentasen su taller y tuviesen acceso a sus originales como demuestra su inventario de bienes de 1648³⁸.

Solo se conserva una obra autógrafa, *Bodegón con frutos secos* (1631), expuesta en la galería de arte de la Universidad de Yale (Fig. 7), que sabemos obra suya por estar firmada: "Fco. Burgensis Mantilla ff. 1631"³⁹. Esta ha permitido posteriormente atribuirle otras obras de manera bastante fehaciente, como sucede con *Bodegón con cardo*, conservada en el Museo del Prado (Fig. 8), y más recientemente, *Bodegón con apio, higos y ciruelas*⁴⁰. En estas obras, un Francisco de Burgos de poco más de 20 años, muestra ya una fuerte influencia de la escuela madrileña y se revela un pintor de formación plenamente barroca.

³⁷ Peter Cherry, *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999), p. 230; Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado*. (*Museo pictórico y escala óptica*, vol. III), (Madrid: 1988; 1ª ed. Madrid, 1724), pp. 315-316.

³⁸ Mercedes Agulló y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, "Francisco de Burgos Mantilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47, (1981), pp. 359-382.

³⁹ María del Mar Doval Trueba, "Los 'Velazqueños', pintores que trabajaron en el taller de Velázquez", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 2004), p. 332.

⁴⁰ Ximo Company y Laia Arbolí, *Francisco de Burgos Mantilla. Bodegón con apio, higos y ciruelas*, (Lleida: Centre d'Art d'Època Moderna 'CAEM', Universitat de Lleida, 2017).



Fig. 8. Francisco de Burgos Mantilla, *Bodegón con cardos*, h. 1630. Museo del Prado, Madrid. © Museo Nacional del Prado.

De él tenemos algunos datos, y conservamos tanto documentos notariales alusivos a su vida familiar, como otros en los que comparece como testigo; también conocemos diversas tasaciones por él realizadas, así como dos inventarios de sus bienes, el primero con motivo de sus terceras nupcias, en 1648, y el siguiente *postmortem*, en 1672. Sin embargo, son todavía muchas las lagunas e interrogantes sobre su figura, más allá de los aspectos biográficos arrojados por los antedichos documentos⁴¹.

La revisión y confrontación de los inventarios mencionados arroja abundante información sobre cuatro aspectos que resultan claves para la hipótesis planteada: la diversidad de géneros pictóricos en los que trabaja, el papel destacado del retrato en su producción, su cercanía con Velázquez y, lo que junto a todo lo anterior resulta especialmente significativo en nuestro caso, su dedicación a la elaboración de copias pictóricas.

Respecto al primer aspecto mencionado, su versatilidad resulta clave si tenemos en cuenta que actualmente solo se le conocen bodegones. El inventario de 1648, no obstante, da cuenta de obras devocionales, temas mitológicos y retratos siendo estos últimos precisamente los que ocupan un lugar preminente en su producción pues se contabiliza en aquel entonces, cerca de una veintena⁴². De hecho, según Díaz del Valle su principal actividad fue la de hacer retratos "por el natural como lo manifiestan muchos que ha hecho en esta vía de Madrid de diferentes señores en que ha ganado grande opinión"⁴³. Confrontando los retratos de ambos inventarios se confirma que

⁴¹ Agulló y Pérez Sánchez, "Francisco de Burgos Mantilla", pp. 359-382; Mercedes Agulló, "Algo más sobre Francisco e Isidoro de Burgos Mantilla", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 44, (2004), pp. 391-424.

⁴² Agulló y Pérez Sánchez, "Francisco de Burgos Mantilla", p. 365.

⁴³ Agulló y Pérez Sánchez, "Francisco de Burgos Mantilla", p. 361.

su producción se enmarcaba en una dinámica comercial pues, en el inventario de 1672, según Mercedes Agulló:

“se advierte la falta de algunas obras inventariadas en 1648 como es lógico debieron irse entregando a sus clientes, ya que ni los de Fernando y Basilio Arias, Simón el lorenés, Clemente Callet y don Gregorio de Mendizábal estaban ya en el taller del pintor. Ni siquiera figura en la relación de 1672 el retrato de su segunda mujer, Manuela Márquez, que probablemente había sido «retirado» tras su tercera boda o entregado a su hija Rafaela. Otros nuevos vinieron a sustituirlos. Nuestro pintor tenía a su muerte en su poder la Cabeza del Obispo Araujo difunto y un Retrato del Comendador Luis de Requesens, cuyo original era de Correggio, más 19 liencitos de cabezas de retratos de diferentes personas”⁴⁴.

Refuerza la hipótesis de una cierta celeridad productiva en el retrato la presencia en el inventario de un vidrio ‘para sacar perfiles’ lo que revela que era un pintor que calcaba, y que, en consonancia con su oficio conocía los procedimientos mecánicos para ser más expeditivo, por lo que es normal que incluso pudiese repetir retratos, si se le encargaba⁴⁵.

En cuanto a lo que ambos inventarios de bienes artísticos revelan de su cercanía con Velázquez, el propio Burgos Mantilla distingue incisivamente en el de 1648 la presencia de originales del maestro sevillano, aludiendo en concreto a una pintura de Cleopatra y otro retrato de joven.

El estrecho contacto entre ambos pintores, que puede colegirse de la presencia de estos originales en el inventario de 1648, confirma una cercanía ya conocida gracias a otro documento: el expediente que Velázquez tramitó en 1658 para solicitar la concesión del hábito de la Orden de Santiago -en el que Burgos Mantilla declaró como testigo-⁴⁶ y sobre el que Macarena Moralejo advierte que:

“La cercanía con el andaluz debió de ser mucho más estrecha de lo que, a priori, podría ser con un mero imitador de sus directrices técnicas, dado que el expediente que Velázquez tramitó para solicitar la concesión del hábito de la Orden de Santiago, en 1658, contiene la declaración como testigo de Burgos Mantilla. Aquí encontramos datos esenciales para comprender la verdadera dimensión como artista del burgalés, afincado, como él mismo reconocía, desde los ocho años en Madrid, quizá por razones laborales ligadas con la

⁴⁴ Agulló, “Algo más sobre Francisco”, pp. 398.

⁴⁵ Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, 2 vols., (Cambridge: Cambridge University Press, 1999); Herrero-Cortell y Puig, “Cuando el trazo velado delata al maestro”, pp. 32-57; Miguel Ángel Herrero-Cortell, “Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica”, *Revista de humanidades*, 35, (2018), pp. 81-106; Miguel Ángel Herrero-Cortell, reseña de: “Dalla Diagnostica Artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della Storia dell’Arte (1874-1938) de Marco Cardinali”, *GE-Conservación*, 19, (2021), pp. 360-361. (En web: <https://revista.ge-iic.com/index.php/revista/issue/view/20>; consultada: 1 de abril de 2026).

⁴⁶ Aterido, Martín y Pita Andrade, *Corpus velazqueño*, pp. 383-384, doc. 408, 9.6, testigo 87.

profesión de jurista de su padre en la Real Audiencia de Burgos, y que declaró conocer al solicitante desde la friolera de treinta y cuatro años. Las palabras de su declaración a favor de la concesión del hábito militar también reflejan que conocía bien el ámbito laboral de su amigo, al que define, exclusivamente, como pintor de cámara regio y, por lo tanto, desligado de cualquier otra actividad servil”⁴⁷.

Pero volviendo a los inventarios, es curioso que los originales de Velázquez presentes en el primer inventario no vuelven a encontrarse en el inventario de 1672⁴⁸. La provisional presencia de tales lienzos en su colección ha de interpretarse en relación con la significativa existencia de varias copias de Velázquez en dicha colección artística. Se mencionan así “un retrato del Rey a caballo, pequeña copia de Velázquez”, además de un caballo blanco y “dos cabezas, copias de Diego Velázquez que una es del conde de Siruela”.

Esta efectiva y declarada presencia de copias de Velázquez permite contextualizar mejor los elogios que Díaz del Valle dedicara a sus retratos del natural, en los que siempre, según decía, procuró “imitar de admirable manera a Velázquez”⁴⁹.

Además de estas copias, se subraya que la abundante presencia de dibujos y grabados (sobre todo de los segundos), puede hacer pensar efectivamente que Burgos Mantilla tenía un obrador-tienda en el que realizaba copias, probablemente por encargo, pues entre más de un centenar de pinturas destacan las abundantes copias de pintores antiguos y contemporáneos encabezados por Tiziano⁵⁰, pero en los que también figuran Rafael, Correggio, Ribera, Scipione, Guido Reni, Navarrete el Mudo y El Greco, además de las ya mencionadas de Diego Velázquez. Es seguramente esa evidencia de su trabajo con grabados, cartones, dibujos y *modellini* propios, ajenos o por él copiados, la que lleva a Peter Cherry a describir a Burgos Mantilla como copista profesional⁵¹. En ese sentido, la advertida “falta de algunas obras inventariadas en 1648 y la existencia de otras nuevas” en el segundo inventario, el de 1672, indican “tanto el trato comercial del taller como la evolución (o, en su caso, la continuidad) de sus modos y temas y el de los gustos y modas de la clientela”⁵².

Así, la colección de bienes artísticos de Burgos Mantilla parece demostrar, a través de ambos inventarios, el funcionamiento de lo que eran entonces talleres-tienda, especializados en copias y que destacaban en volumen de cuadros sobre todo tipo de talleres, incluso los más expeditivos “de pintores

⁴⁷ Macarena Moralejo Ortega, “¿Conoces a estos 'imitadores' de Velázquez?”, *Muy Interesante*, (2024). (En web: <https://www.muyinteresante.com/historia/65381.html>; consultada: 1 de abril de 2026). Aunque la revista pueda no considerarse un referente científico, si lo es la apreciación de la autora.

⁴⁸ Agulló, “Algo más sobre Francisco”, pp. 398; Doval Trueba, “Los ‘Velazqueños’”, pp. 327-328.

⁴⁹ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, (vol. II: Siglo XVII), (Madrid: Instituto Diego Velázquez, C. Bermejo Impresor, 1933), pp. 372 y 378.

⁵⁰ Miguel Cabré Cano, “Las tiendas de pintura en el Madrid del barroco causas y consecuencias de un nuevo modelo de producción pictórica”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 62, (2022), p. 234.

⁵¹ Cherry, *Arte y Naturaleza*, pp. 301-302.

⁵² Agulló, “Algo más sobre Francisco”, pp. 397.

como Velázquez que, pese a trabajar por encargo, tenían oficiales produciendo y copiando obras del maestro”⁵³.

El citado inventario de 1648 revela que la práctica de la copia ocupaba un lugar central en la actividad de Burgos Mantilla, hasta el punto de constituir uno de los principales ejes productivos de su taller. La reiteración de composiciones derivadas de Tiziano, Correggio, Rafael, Guido Reni, Ribera o Velázquez muestra una dinámica plenamente inserta en los mecanismos de reproducción y serialización característicos de la pintura cortesana y comercial del siglo XVII.

En el marco de estas prácticas de reproducción pictórica comercial propias de la época, se entiende que más allá de los retratos que pudiese hacer por cuenta propia, también hiciese copias de retratos de pintores ajenos y, de hecho, no es de extrañar que incluso llegase a seriarlos, cuando fuese conveniente. Así mismo se ha planteado, –en nuestra opinión de manera acertada– que, debido a su cercanía con Velázquez, como discípulo y como amigo, colaborara en detalles de los trajes de la *Familia Real*.

Mercedes Agulló Cobo y Alfonso Emilio Pérez Sánchez supusieron, a raíz de la afirmación de Lázaro Díaz del Valle de 1658 que el estilo de Francisco de Burgos Mantilla, habría de asemejarse al del Velázquez más maduro, de pincelada “suelta y vibrante”, pero tal suposición es una mera conjetura sin ningún fundamento empírico⁵⁴. Aun así, los autores advierten que la obra firmada por él en 1631 señala otros factores en su formación, algo que corroboran perfectamente tanto el lienzo atribuido en el Museo del Prado, como el de Yale. En opinión de los autores, es probable que, como copista que era, Francisco de Burgos, más que tener un estilo propio, debía ser capaz de adaptarse a los estilos ajenos, sin necesidad –como era costumbre en la época– de caer en ejecuciones de copias excesivamente serviles e inamoviblemente iguales al original. A tenor de los cuadros que figuran en su inventario, muy propios del naturalismo del cambio de siglo (el inventario recoge numerosas copias de obras del siglo anterior), se antoja más probable que el estilo de Burgos Mantilla fuese más cercano a los gustos de inicios de la centuria. De hecho, parece razonable que, debido a su predilección por los clásicos, su pincelada y factura fuesen mucho más contenidas y menos sueltas de lo que presuponían Agulló Cobos y Pérez Sánchez, y más consecuentes con los dos bodegones que hasta la fecha se le conocían.

Lo cierto es que la factura de Burgos Mantilla resulta relativamente reconocible a partir de una serie de elementos característicos: su manera de sombrear, los fondos recortados y muy oscuros, una aplicación pictórica fina que deja entrever la textura de la tela, construcciones subyacentes en grisa-

⁵³ Cabré, “Las tiendas de pintura”, p. 223-248.

⁵⁴ Agulló y Pérez Sánchez, “Francisco de Burgos Mantilla”, p. 361.

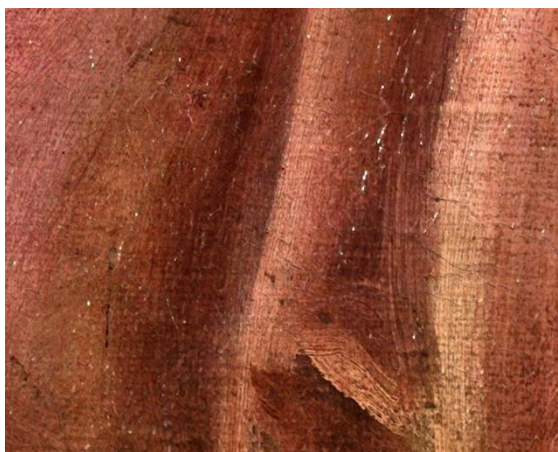


Fig. 9a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib), *Retrato del cardenal Gaspar de Borja* (detalle). Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.

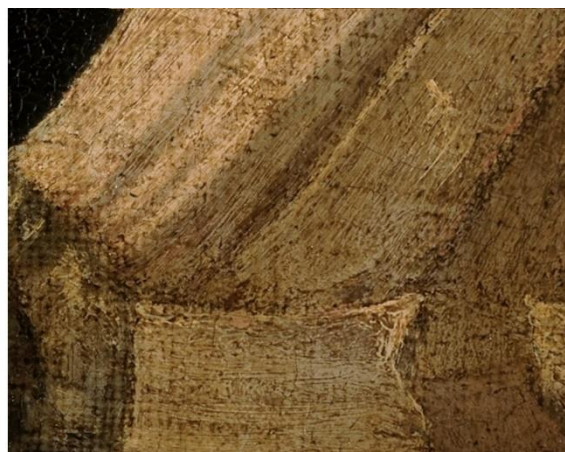


Fig. 9b. Francisco de Burgos Mantilla, *Bodegón con cardo* (detalle), Museo del Prado, Madrid. © Museo Nacional del Prado.

lla, una aplicación del color basada en veladuras y un acabado superficial homogéneo (Fig. 9a y 9b)⁵⁵.

Estas características pueden ponerse en relación directa con las evidencias técnicas observadas en los retratos de Toledo y Fráncfort del Meno. En ambos casos se documenta el uso de una gama cromática sobria, construida a partir de un gris cromático de base que genera un efecto subyacente apagado; una pintura compacta, de acabado alisado y muy fundido, especialmente en los rostros; la presencia de manchas de aspecto plano con bordes definidos; y un modelado final basado en la superposición de veladuras que entonan progresivamente las formas.

Asimismo, la textura superficial —que aprovecha la trama del lienzo para producir efectos ópticos—, junto con una cierta rigidez en la construcción volumétrica y el carácter ligeramente arcaizante del tenebrismo empleado, remiten a soluciones propias de la tradición madrileña de comienzos del siglo XVII, más que a la pintura madura de Velázquez.

La coincidencia entre estos rasgos y los procedimientos documentados en Burgos Mantilla resulta especialmente significativa si se considera su condición de copista profesional, su estrecha relación con el entorno velazqueño y, sobre todo, la presencia en su inventario de instrumentos destinados a la transferencia mecánica de imágenes, como un “un instrumento de yerro que llaman quadrante para reduçiones” y útiles para “sacar perfiles”. Tales objetos evidencian el empleo de procedimientos de traslación y escalado propios de talleres habituados a reproducir composicio-

⁵⁵ Obsérvese una análoga manera de disponer los empastes de luz, matizándolos a continuación con baños de veladuras.



Fig. 10a. Francisco de Burgos Mantilla (atrib.), *Retrato del cardenal Gaspar de Borja* (detalle). Sacristía de la catedral de Toledo. © Foto de los autores.



Fig. 10b. Juan Bautista Martínez del Mazo (atrib.) o, Francisco de Burgos Mantilla (atrib. aquí), copiando a Juan B. Martínez del Mazo, *Retrato del príncipe Baltasar Carlos, a la edad de 11 años* (detalle), Rijksmuseum, Ámsterdam. © Rijksmuseum.

nes con precisión, y confirman que la elaboración de copias y versiones no respondía únicamente al ejercicio académico o al estudio de modelos, sino a una práctica sistemática de producción⁵⁶.

La frecuente mención en el inventario de 1648 de obras "por acabar", "medio acabadas" o "bosquejadas" permite vislumbrar una dinámica de trabajo escalonada, probablemente articulada mediante distintos grados de intervención del maestro y del taller. Este sistema coincide con modelos de producción habituales en otros obradores durante la Edad Moderna, donde las composiciones podían replicarse parcialmente y concluirse según la calidad o el destino del encargo⁵⁷.

En este contexto, la capacidad de adaptar su factura a modelos ajenos, sin renunciar a ciertos rasgos propios de su práctica pictórica, permite explicar de manera coherente la apariencia de los retratos analizados, situándolos en un espacio intermedio entre la imitación del original velazqueño y la traducción técnica propia de un taller especializado en la producción de copias.

⁵⁶ Doval Trueba, "Los 'Velazqueños'", p. 326.

⁵⁷ Doval Trueba, "Los 'Velazqueños'", en el apartado: "cuadros en paradero desconocido" (pp. 332-343), los números 6, 8, 22, 25, 28, 53, 71 y 84.

Carmen Garrido ya ha apuntado cómo de una manera generalizada la mayoría de las copias de Velázquez se han adjudicado a Juan Bautista Martínez del Mazo casi por descontado, sin atender realmente a criterios estilísticos, procedimentales, o técnicos, ni tampoco cualitativos⁵⁸. Quizás un repaso somero al importante corpus de copias de obras velazqueñas muy frecuentemente atribuidas a Martínez del Mazo pueda revelar, tras una mirada atenta, un cierto número de obras que por razones de estilo deban relacionarse con Francisco de Burgos Mantilla. Así, por ejemplo, el *Retrato del príncipe Baltasar Carlos, a la edad de 11 años*, (Rijksmuseum, Ámsterdam), debe en nuestra opinión, atribuirse más probablemente a dicho pintor (Fig. 10a y 10b)⁵⁹. Así, esperemos que en los próximos años podamos ir paulatinamente definiendo o corrigiendo ciertas autorías en el entorno de Velázquez, lo que sin duda vendrá a esclarecer algunos de los principales aspectos vinculados con el funcionamiento del taller del maestro⁶⁰.

6. Conclusiones

En conjunto, la documentación conservada permite entender el taller de Burgos Mantilla como un obrador plenamente inserto en las dinámicas de reproducción, adaptación y serialización propias de la cultura pictórica barroca. La copia no aparece en este contexto como una actividad subsidiaria, sino como una práctica estructural vinculada al aprendizaje, la difusión de modelos prestigiosos, la colaboración entre pintores y la satisfacción de una demanda artística específica, especialmente intensa en torno a los prototipos velazqueños y tizianescos.

El análisis técnico comparado de los retratos del cardenal Gaspar de Borja conservados en la sacristía de la Catedral de Toledo y en el Städel Museum de Fráncfort del Meno permite afirmar con un alto grado de certeza que ambas obras fueron ejecutadas por una misma mano, siguiendo un procedimiento pictórico homogéneo. La coincidencia en la construcción mediante grisallas, el uso de veladuras para el modelado, la economía cromática, la ausencia de replanteamientos y la evidencia de sistemas de transferencia del dibujo apuntan a una práctica de taller bien definida.

Lejos de tratarse de meras copias jerárquicamente subordinadas, ambas versiones deben entenderse como productos de un mismo proceso de reproducción pictórica, probablemente activado tras la muerte del cardenal y vinculado a la demanda de retratos en contextos institucionales. En este sentido, su ejecución responde a dinámicas propias de los talleres del entorno

⁵⁸ María del Carmen Garrido, *Velázquez. El fluir expresivo de su pintura*, (Valencia: Centre d'Art d'Època Moderna 'CAEM', La Imprenta CG, 2020), p. 228.

⁵⁹ Obsérvese el parecido en el *ductus* pictórico, en la entonación y especialmente en la factura más superficial.

⁶⁰ Javier Portús, "Velázquez y el último retrato de Felipe IV (a propósito del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao)", *Buletina= Boletín= Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 9, (2015), pp. 107-130.

de Velázquez, en los que la repetición de modelos formaba parte esencial de la actividad productiva.

La confrontación de estas evidencias con la información documental, técnica y estilística relativa a Francisco de Burgos Mantilla permite proponer, como hipótesis fundada, su autoría para ambas versiones. Su perfil como pintor estrechamente vinculado al círculo velazqueño, su dedicación a la copia de retratos, el uso documentado de procedimientos mecánicos y la coincidencia de su factura con los rasgos observados en los lienzos analizados refuerzan esta atribución.

En consecuencia, este estudio no solo contribuye a esclarecer la autoría de dos obras concretas, sino que subraya la necesidad de integrar de manera sistemática el análisis técnico en los procesos atributivos, especialmente en contextos de producción seriada como el del taller de Velázquez.

Compartimos plenamente aquella reflexión formulada por Ceán Bermúdez en su *Discurso* de 1791, según la cual “todo aquel que desee conocer las manos de los autores, distinguir las copias de los originales y juzgar con acierto de una pintura, de un dibujo, de una estampa, o de cualquier otra cosa de esta naturaleza”, ha de “saber ver”, y “de ver mucho”⁶¹. Precisamente en esa capacidad de observación y análisis radica también la importancia de los estudios técnicos actuales que, como ha señalado Miguel Falomir, permiten “ahondar en el proceso creativo” y renovar nuestra comprensión de las obras y de sus autores.

⁶¹ Ceán Bermúdez, *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias de 1791*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (Mss./21458/5), fol. 23v-24r.

Fuentes documentales:

Toledo, Archivo Catedral de Toledo (AC)

Libramientos y otras cuentas de la obra 1646, Joan Carrera de Rojas Receptor general de la obra y fábrica iglesia de Toledo manda pagar a Joseph de Ortega aparejador dicha obra, 882 reales de vellón, por el traslado del cuerpo para el entierro en Toledo del cardenal arzobispo de Toledo, 1 de enero de 1646.

Libramientos y otras cuentas de la obra 1646, Orden de pago de Joan Carrera de Rojas Receptor general de las obras fábrica de la iglesia de Toledo en favor de Dr. Pedro González, por el retrato del Cardenal Borja, arzobispo de Toledo, 1646.

Obra y fabrica 1646, fol. 106v., Pago a Alfonso de Ortega, ensamblador, de 24 reales por el montaje del cuadro del cardenal Borja, 18 junio de 1646.

Obra y fabrica 1646, fol. 106v., Pago de 7700 maravedís en favor de Pablo González por el montaje y transporte del cuadro del cardenal Borja, 18 de junio de 1646.

Bibliografía:

Agulló 2004: Mercedes Agulló Cobo, "Algo más sobre Francisco e Isidoro de Burgos Mantilla", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 44, (2004), 391-424.

Agulló y Pérez Sánchez 1981: Mercedes Agulló y Alfonso Emilio Pérez Sánchez, "Francisco de Burgos Mantilla", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 47, (1981), 359-382.

Allende-Salazar 1925: Juan Allende-Salazar, *Velázquez. Des Meisters Gemilde (Klassiker der Kunst)*, (Stuttgart-Berlin-Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1925).

Álvarez Lopera 2001: José Álvarez Lopera, "Attribuito a Diego Rodríguez de Silva Velázquez. Ritratto del cardinali Gaspare Borgia [Toledo]", en *Velázquez*, a cargo de Felipe V. Garin Llombart y Salvador Salort Pons, (Milán: Electa, 2001), pp. 228-231.

Aterido 2000: *Corpus velazqueño. Documentos y textos*. tomo I, ed. lit., Ángel Aterido, coord., Juan Manuel Martín y dir. José Manuel Pita Andrade, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000).

Báez y San Andrés 1999: María Isabel Báez y Margarita San Andrés, "Las lacas rojas de origen natural (I). Naturaleza composición y terminología", *Pátina*, 9, (1999), pp.122-135.

Báez y San Andrés 2001: María Isabel Báez y Margarita San Andrés, "Las lacas rojas II: historia de su empleo y preparación", *Pátina*, 10-11, (2001), pp.172-186.

- Bambach 1999: Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, 2 vol., (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).
- Burke y Cherry 1997: Marcus B. Burke, y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, part 1, (Los Ángeles: The Provenance Index of The Getty Information Institute, 1997).
- Cabré 2022: Miguel Cabré Cano, "Las tiendas de pintura en el Madrid del barroco causas y consecuencias de un nuevo modelo de producción pictórica", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 62, (2022), pp. 223-247.
- Camón Aznar 1964: José Camón Aznar, *Velázquez*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1964).
- Caramés 1999: Domingo Caramés, "Cien cuadros de Jovellanos catalogados por Goya", *Boletín jovellanista*, 1, (1999), pp. 81-88.
- Ceán Bermúdez 1791: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Discurso sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias de 1791*, Madrid, Biblioteca Nacional de España (Mss./21458/5).
- Ceán Bermúdez 1820: Juan Agustín Ceán Bermúdez, "Diálogo entre el cardenal d. Gaspar de Borja y Velasco... y d. Juan Carreño de Miranda, sobre el aprecio, suerte y paradero que tuvieron sus retratos desde que se pintaron hasta ahora", *El Censor, periódico político y literario*, nº 6, (23 sept. 1820), pp. 97-117.
- Cherry 1999: Peter Cherry, *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro*, (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999).
- Company y Arbolí 2017: Ximo Company y Laia Arbolí, *Francisco de Burgos Mantilla. Bodegón con apio, higos y ciruelas*, (Lleida: Centre d'Art d'Època Moderna 'CAEM', Universitat de Lleida, 2017).
- Cruzada Villaamil 1885: Gregorio Cruzada Villaamil, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, (Madrid: Lib. de Miguel Guijarro, 1885).
- Curtis 1883: Charles B Curtis, *Velázquez and Murillo: A Descriptive and Historical Catalogue*, (London: S. Low, Marston, Searle, and Rivington, 1883).
- Doval, 2004: María del Mar Doval Trueba, "Los 'Velazqueños', pintores que trabajaron en el taller de Velázquez", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, (Madrid: 2000).
- Falomir 2006: Miguel Falomir, "Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales", en *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*, coord. Lorenzo Hernández Guardiola, (Alicante: Instituto d'Alicantino de Cultura "Juan Gilabert", 2006), pp. 271-287.
- Garrido 2020: María del Carmen Garrido, *Velázquez: El fluir expresivo de su pintura*, (Valencia: Centre d'Art d'Època Moderna 'CAEM', La Imprenta CG, 2020).

Gensel 1905: Walther Gensel, *Velazquez: des Meisters Gemälde*, (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1905).

Herrero-Cortell 2018: Miguel Ángel Herrero-Cortell, "Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica", *Revista de humanidades*, 35, (2018), pp. 81-106.

Herrero-Cortell 2018: Miquel Ángel Herrero-Cortell, "Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano", tesis doctoral, Universitat de Lleida, (Lleida: 2018).

Herrero-Cortell 2021: Miguel Ángel Herrero-Cortell, reseña de: "Dalla Diagnostica Artistica alla Technical Art History. Nascita di una metodologia di studio della Storia dell'Arte (1874-1938), de Marco Cardinali", *GE-Conservación*, 19, (2021), pp. 360-361. (En web: <https://revista.ge-iic.com/index.php/revista/issue/view/20>; consultada: 1 de abril 2026)

Herrero-Cortell y Puig 2018: Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig, "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller", *Archivo de Arte Valenciano*, 99, (2018), pp. 32-57;

Herrero-Cortell y Puig 2018: Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig "Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la edad moderna: algunos casos prácticos", *Revista de Historia del Arte*, Lisboa, 7, (2018), pp. 8-18.

Herrero-Cortell y Puig 2019: Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig "De piedra negra, tinta aguada y albayalde. las técnicas de dibujo de Joan de Joanes y el 'estado del arte' en la valencia del siglo XVI ¿tradición o innovación?", *Ars Longa*, 28, (2019), pp. 69-89.

Herrero-Cortell y Puig 2019: Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto", *Archivo de Arte Valenciano*, 100, (2019), pp. 57-82.

Justi 1888: Carl Justi, *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, (Band. 2), (Bonn: Cohen, 1888).

Justi 1953: Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, (Madrid: Espasa Calpe, 1953).

Kirby 2012: Jo Kirby, "Red Lake Pigments: Sources and characterization", en *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*, (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012), pp. 157-170.

Kirby, van Bommel y Verhecken 2014: Jo Kirby, Maarten van Bommel y André Verhecken, *Natural colorants for dying and lake pigments: practical recipes and their historical sources*, (Londres: Archetype, 2014).

Lamas y García Cueto 2021: *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700)*, eds. Eduardo Lamas y David García Cueto, "Flandes" by Substitution, (Turnhout: Brepols, 2021).

López-Rey 1946: José López-Rey, "On Velázquez's portrait of Cardinal Borja", *The Art Bulletin*, XXVIII, 4, (1946), pp. 270-274.

López-Rey 1979: José López-Rey, *Velázquez. The Artist as a Maker. With a Catalogue Raisonné of his extant Works*, (Lausanne-París: Bibliothèque des Arts, 1979).

Moralejo 2024: Macarena Moralejo Ortega, "¿Conoces a estos 'imitadores' de Velázquez?", *Muy Interesante*, 2024. (En web: <https://www.muyinteresante.com/historia/65381.html>; consultada: 1 de abril de 2026).

Palomino 1796: Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*, (Madrid: en la imprenta de Sancha se hallará en su Librería en la Aduana vieja, 1796).

Palomino 1988: Antonio Palomino, *El Parnaso español pintoresco laureado (Museo pictórico y escala óptica, vol. III)*, (Madrid, 1988, 1ª ed. 1724).

Pérez Sedano 1914: Francisco Pérez Sedano, *Notas de archivo de la catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII*, (Madrid: Imp. De Fontanet, 1914).

Pita Andrade 1999: José Manuel Pita Andrade, "Retratos del Cardenal Don Gaspar de Borja y Velasco", en *El dibujo europeo en tiempo de Velázquez. A propósito del retrato del Cardenal Borja*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 1999), pp. 15-23.

Ponz 1775: Antonio Ponz, *Viaje de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, vol. IV, (Madrid: por D. Joachin Ibarra, 1775).

Portús 2015: Javier Portús, "Velázquez y el último retrato de Felipe IV (a propósito del cuadro del Museo de Bellas Artes de Bilbao)", *Buletina= Boletín= Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 9, (2015), pp. 107-130.

Ramón Parro 1857: Sisto Ramón Parro, *Toledo en la mano, o descripción histórico artística de la Magnífica Catedral y de los demás célebres monumentos*, tomo I, (Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857).

Sánchez Cantón 1933: Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, (vol. II: *Siglo XVII*), (Madrid: Instituto Diego Velázquez, C. Bermejo Impresor, 1933).

Santiago Páez 2020: Elena Santiago Páez, "Ceán Bermúdez y el Discurso y la Cartas sobre el discernimiento de las pinturas, dibujos y estampas originales de las copias", en Juan Agustín Céan Bermúdez, *Sobre el conocimiento de las*

pinturas originales y de las copias, eds. Elena Santiago y Javier González, (Oviedo: KrK Ediciones, 2020), pp. 19-221.

Recibido: 3/04/2026

Aceptado: 28/04/2026

De santos médicos y ángeles lampareros: nuevas aportaciones al catálogo del escultor Blas Molner*

On Sainly Doctors and Lamp-bearing Angels: New additions to the Catalogue of the sculptor Blas Molner

Manuel García Luque ¹

Universidad de Sevilla

Resumen: El trabajo persigue ampliar el catálogo del escultor valenciano Blas Molner (1738-1812) mediante el estudio de cuatro nuevas obras que pueden atribuírsele por su clara relación con otras piezas documentadas y atribuidas. Se trata, por un lado, del *San Cosme* y el *San Damián* de la iglesia del hospital de la Paz de Sevilla y por otro, de una pareja de ángeles lampareros conservada en la iglesia del convento de la Divina Pastora de Écija. El análisis de sus aspectos formales nos permitirá incardinar su ejecución en dos momentos distintos de la trayectoria del escultor —el de su primera etapa, anterior a la fundación de la Escuela de Tres Nobles Artes, y el de sus años de consagración como académico—, al tiempo que la lectura contextual nos ayudará a reconstruir las circunstancias que rodearon su creación.

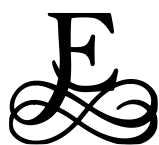
Palabras clave: Blas Molner; escultura; Barroco; academicismo; iconografía barroca; san Cosme y san Damián; iglesia del hospital de la Paz (Sevilla); convento de la Divina Pastora de Écija.

Abstract: This paper aims to expand the catalogue of works by the Valencian sculptor Blas Molner (1738-1812) by studying four new pieces that can be attributed to him, based on their relationships to other documented and attributed works. These include, on the one hand, the *Saint Cosmas* and *Saint Damian* in the church of the Hospital de la Paz in Seville, and, on the other, a pair of lamp-bearing angels preserved in the church of the Convent of La Divina Pastora in Écija. The analysis of their formal aspects will allow us to situate their execution within two distinct periods of the sculptor's career: his early years, prior to the founding of the School of the Three Noble Arts, and his years of consolidation of an academic. Finally, a contextual analysis will help us reconstruct the circumstances surrounding their creation.

* *Philostrato. Revista de historia y arte* actúa como un medio de difusión de la investigación científica en historia y en arte. Las opiniones, interpretaciones, resultados y conclusiones expresados en los trabajos publicados son de la exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la posición del equipo editorial ni de la revista.

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

Keywords: Blas Molner; sculpture; Baroque; academicism; Baroque iconography; Saint Cosmas and Saint Damian; Church of the Hospital de la Paz (Seville); Convent of Divina Pastora (Écija).



El conocimiento sobre la vida y obra del escultor valenciano Blas Molner (1738-1812) se ha multiplicado de forma muy considerable en los últimos años, lo que da idea del renovado interés que suscita la figura de un maestro que durante largo tiempo quedó orillado en los estudios sobre escultura sevillana². Además de proporcionar nuevas noticias de carácter biográfico o sobre su actividad docente como profesor de la Escuela de Tres Nobles Artes y la Real Escuela de Mareantes de San Telmo, las investigaciones recientes se han dirigido especialmente a incorporar nuevas piezas a un catálogo que no ha parado de crecer, lo que supone un claro indicador del notable éxito que cosechó el maestro durante el último tercio del siglo XVIII³.

Para calibrar este avance en el conocimiento sobre el artista baste señalar que a comienzos de esta década tan solo se tenía identificado un *San José* de

² Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de investigación «Entre Barroco e Ilustración. Estudio comparado de la escultura andaluza e hispanoamericana entre 1750 y 1810» (PID2021-126731NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación.

³ Solo en la última década se han publicado los siguientes trabajos específicamente dedicados al artista: Juan Alejandro Lorenzo Lima, "Algo más sobre escultura sevillana en Canarias: nuevas piezas atribuidas a Blas Molner (1738-1812)", *Boletín de Arte*, 39, (2018), pp. 169-181; Juan Alejandro Lorenzo Lima, "Productos del comercio y del patrocinio eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias", *Laboratorio de Arte*, 30, (2018), pp. 319-340; Manuel García Luque, "Natural de Valencia, en Sevilla: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico", *Ars Longa*, 30, (2021), pp. 225-239; Manuel García Luque, "Acosta, Hita, Molner: algunos apuntes sobre escultura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII", *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 56, (2021), pp. 63-78; José Ignacio Clemente Fernández, "Dos nuevas atribuciones a Blas de Molner y el retablo de la Casa de Henestrosa en los Santos de Maimona (1779-1795). Su obra en Badajoz", *Revista de Estudios Extremeños*, LXXVII, II, (2021), pp. 829-847; David Molina Cañete, *Nuestra Señora de la Encarnación. Estudio histórico-artístico*, (Sevilla: Hermandad Sacramental de San Benito, 2021); Salvador Guijo Pérez, "Una Dolorosa en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), una nueva obra de Blas Molner", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 11, (2022), pp. 47-57; David Molina Cañete, "Una nueva atribución al escultor Blas Molner: los ángeles pasionarios de la Hermandad de la Vera Cruz de Pilas", *Laboratorio de Arte*, 35, (2023), pp. 383-394; Jesús Porres Benavides, "Obras inéditas de Blas Molner: algunas reflexiones sobre su producción", *Norba Arte*, 43, (2023) pp. 303-313; Jesús Porres Benavides y Fernando Prado Romera, "Dos obras inéditas de Blas Molner en Carmona (Sevilla)", *Laboratorio de Arte*, 35, (2023), pp. 375-382; Manuel García Luque, "Blas Molner y la iconografía de San José", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 26, (2024), pp. 137-142; Álvaro Cabezas García, "La vista de los diseños es por lo común mejor que la de las obras. Un pleito del arte de la seda contra Blas Molner", *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*, 13, (2024), pp. 226-244; David Molina Cañete, "Blas Molner en Navarra: las esculturas de San Joaquín y Santa Ana de Echalar", *Laboratorio de Arte*, 36, (2024), pp. 507-513; Manuel García Luque, "Barroco y academicismo. Nuevas miradas sobre el escultor Blas Molner", en *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII*, eds. Sergio Ramírez González, Juan Antonio Sánchez López, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, (Valencia: Tirant lo Blanch, 2025), pp. 45-70; David Molina Cañete, "La interpretación neoclásica de los modelos barrocos de la escuela sevillana de escultura. El caso del escultor Blas Molner", en *XXVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, ed. José Roda Peña, (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2025), pp. 207-232; David Molina Cañete, "El Santísimo Cristo de la Salud y su atribución a Blas Molner", en *Santísimo Cristo de la Salud: devoción, arte e historia*, coords. Manuel Ramón Reyes de la Carrera, David Molina Cañete, (Olivares: Antigua y Primitiva Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Santa Vera-Cruz..., 2025), pp. 83-106; Manuel García Luque, "Un retablo y algunos relieves inéditos de Blas Molner", *Laboratorio de Arte*, 37, (2025), pp. 323-336; José Manuel Moreno Arana, "Una propuesta de ampliación del catálogo del escultor Blas Molner: nuevos trabajos en las provincias de Cádiz y Cáceres", *BSAA Arte*, 91, (2025), pp. 249-270; David Molina Cañete, "Un San José de Blas Molner en la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 807, (2026), pp. 257-260.

su mano, y hoy ya suman once las versiones conocidas, ya sea en figuras exentas o formando parte de grupos escultóricos⁴. Algunas de estas incorporaciones presentan, además, el aliciente de poder fecharse con relativa certeza, lo que permite tomarle el pulso a la evolución creativa del maestro.

A este corpus de obras seguras pueden añadirse ahora cuatro nuevas esculturas que, como argumentaremos en las líneas que siguen, pueden atribuirse a Molner en virtud de su técnica y estilo. Se trata del *San Cosme* y el *San Damián* de la iglesia del hospital de la Paz de Sevilla, así como de una pareja de ángeles lampareros que se conservan en la iglesia del convento de la Divina Pastora de Écija. El análisis de sus aspectos formales nos permitirá incardinar su ejecución en dos momentos distintos de la trayectoria del escultor —el de su primera etapa, anterior a la fundación de la Escuela de Tres Nobles Artes, y el de sus años de consagración como académico—, al tiempo que la lectura contextual nos ayudará a reconstruir las circunstancias que rodearon su creación.

1. *San Cosme y San Damián* del hospital de Nuestra Señora de la Paz de Sevilla

Los orígenes del hospital sevillano de San Cosme y San Damián, vulgo de «las Bubas», se remontan al brote de pestilencia que azotó la ciudad en 1383. En aquella ocasión, los gremios impulsaron la creación de diferentes hospitales para el socorro de los afectados por la epidemia, evitando así la desorganización vivida durante los brotes precedentes de 1350 y 1363. Este fue el contexto que movió a los médicos, cirujanos, algebristas y sangradores o “flebotomos” de la ciudad de Sevilla a fundar una hermandad y un hospital para pobres enfermos, que pusieron bajo la protección de sus santos patronos, los hermanos médicos Cosme y Damián⁵. La naciente institución contaría con el respaldo del caballero veinticuatro Alonso Fernández Marmolejo, quien en 1385 les entregó una casa y los convenció para que reclamaran la protección del cabildo municipal, cuyo patronazgo se hizo efectivo al poco tiempo⁶. En estos primeros años de andadura, los médicos cirujanos sellaron un acuerdo con la cofradía de la Misericordia, que

⁴ Silvano Acosta Jordán, “Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro”, *Revista de Historia Canaria*, 1186, (2004), pp. 9-20; Porres Benavides, “Obras inéditas”, p. 313; García Luque, “Blas Molner y la iconografía”, pp. 137-142; García Luque, “Barroco y academicismo”, p. 49-57; Moreno Arana, “Una propuesta”, pp. 264-266; Molina Cañete, “Un San José”, pp. 257-260.

⁵ Sobre los orígenes del hospital, véase Alonso Morgado, *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundacion hasta nuestros tiempos...* (Sevilla: En la Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1587), pp. 365-366; Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Sevilla, metropoli de la Andaluzia, que contienen sus mas principales memorias...* (Madrid: En la Imprenta Real. Por Juan Garcia Infançon, 1677), p. 244; y Francisco Collantes de Terán, *Memorias Históricas de los Establecimientos de Caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*, (Sevilla: Imp. y Litografía de José María Ariza, 1884), pp. 115-120.

⁶ Sobre su relación con el cabildo: Esperanza Martín Marcos, “El Cabildo Municipal y la hospitalidad pública: el hospital de S. Cosme y S. Damián, vulgo de las Bubas, de Sevilla”, en *Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI): actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, coord. José Enrique López de Coca Castañer, Ángel Galán Sánchez, (Málaga: Universidad de Málaga, 1991), pp. 49-53.

regentaba un hospital en la plaza del Salvador, por el que esta les cedía su edificio, la renta que disfrutaba del arrendamiento de varias fincas y ocho camas viejas para uso de los enfermos. Por su parte, el cabildo municipal les concedió una callejuela para el ensanche del establecimiento y les señaló 2.000 ducados de limosna anuales, reservándose el derecho a nombrar los administradores del hospital⁷.

Pasada la epidemia, el hospital de la Misericordia y de los Santos Mártires Cosme y Damián se destinó a los enfermos “que acudían á los aguajes que se daban para la curación de las bubas” o pústulas, actividad de la que derivaría su sobrenombre⁸. La institución continuó desarrollando su labor asistencial en las casas de la plaza del Salvador durante casi dos siglos, hasta que en 1573 se trasladó a otras casas más amplias situadas en la calle Santiago, en lo que fuera la primitiva sede del hospital de las Cinco Llagas⁹. Resulta llamativo que la iglesia del nuevo establecimiento, financiada por el cabildo municipal, se pusiera bajo la advocación de las santas Justa y Rufina, patronas de la ciudad, y no de los santos Cosme y Damián. Según Collantes de Terán, ello respondía al voto solemne que el cabildo había hecho a las santas “con motivo de una epidemia que afligía á la Ciudad”¹⁰. Como apunta este mismo autor, es posible que para entonces la cofradía de los santos Cosme y Damián ya se encontrara extinta, aunque en todo caso la memoria de los primitivos titulares del hospital permanecería viva a través de un retablo pictórico que se dedicó a los santos en una de las capillas¹¹. No podemos precisar si estas pinturas fueron trasladadas desde el antiguo hospital o, como parece más probable, se hicieron *ex novo*, dado que hasta entonces el hospital carecía de iglesia propia y tenía que celebrar la festividad de los santos en la vecina parroquia del Salvador¹².

El abandono de las antiguas casas del hospital de las Bubas enseguida fue aprovechado por el capitán y jurado Hernando de Vega, quien las adquirió para entregarlas a la orden de San Juan de Dios, con el fin de que fundaran en ellas el hospital de Nuestra Señora de la Paz¹³. El complejo sería reedificado por completo en las siguientes décadas, destacando la construcción de la iglesia, de principios del siglo XVII, cuya traza se ha atri-

⁷ Collantes de Terán, *Memorias Históricas*, pp. 118-119.

⁸ Collantes de Terán, *Memorias Históricas*, p. 119. Esta finalidad fue reafirmada en las nuevas ordenanzas aprobadas en 1512. Juan Nepomuceno de Medina y Torres, “Ordenanzas del Hospital de San Cosme y San Damián (vulgo de las Bubas)”, *Archivo hispáense*, 135, (1966), p. 69.

⁹ Francisco Manuel Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden de San Juan de Dios: Historia y Patrimonio Artístico del Hospital de Nuestra Señora de la Paz*, (Sevilla: Provincia Bética de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 2010), p. 63.

¹⁰ Collantes de Terán, *Memorias Históricas*, p. 120. El retablo mayor contaba con dos representaciones escultóricas de las mártires trianeras. Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden*, p. 66.

¹¹ Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden*, p. 66.

¹² Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden*, p. 221.

¹³ Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden*, p. 65.



Fig. 1. Blas Molner, *Virgen de la Asunción*, ca. 1772, Sevilla, iglesia del hospital de Nuestra Señora de la Paz. © Foto: Almudena Fernández García

buido indistintamente al arquitecto italiano Vermondo Resta y a los maestros Miguel de Zumárraga y Juan de Oviedo¹⁴. Entre los retablos construidos en este tiempo destaca uno dedicado a *San Carlos Borromeo*, cuya imagen titular fue concertada el 11 de enero de 1618 por el escultor Juan de Mesa (1583-1627)¹⁵. La dedicación de uno de los altares del nuevo templo al santo arzobispo de Milán no tiene nada de extraño, puesto que se trataba de un santo recientemente canonizado que había tenido un protagonismo muy destacado en la Contrarreforma católica. Sin embargo, fue su decisiva actuación durante la epidemia de peste que afectó a la ciudad de Milán en 1576 —en la que asistió personalmente a los afectados y alentó la recogida

¹⁴ Sobre las atribuciones de la traza: Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden*, pp. 223-224. Y Francisco Manuel Delgado Aboza, *La iglesia de Nuestra Señora de la Paz: orden de San Juan de Dios*, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2019), pp. 24-25.

¹⁵ Celestino López Martínez, *Notas para la historia del arte: arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, (Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía, 1928), pp. 226-227.



Fig. 2. Blas Molner (aquí atribuido), *San Cosme*, ca. 1769-1772, Sevilla, iglesia del hospital de Nuestra Señora de la Paz. © Foto del autor

de limosnas— la que seguramente favoreció su inclusión en el santoral de la nueva iglesia hospitalaria.

No parece casual que para las calles laterales de este perdido retablo se destinaran dos esculturas de *San Cosme* y *San Damián*, que ya se citan en un inventario de 1662¹⁶. Aunque su condición de santos anárgiros, que prestaban asistencia médica de forma gratuita, los convertía en un modelo de virtudes para los hermanos de San Juan de Dios, creemos que su presencia en el programa iconográfico del templo pretendía rescatar una vieja devoción ligada a este espacio de la ciudad. Los pocos datos que proporcionan las fuentes impiden determinar si se trataba de dos imágenes de acarreo o habían sido realizadas para el retablo donde se entronizó el *San Carlos Borromeo* de Juan de Mesa. Solo sabemos que en 1738 aún se encontraban en su lugar y que pocos años antes se les habían colocado nuevas diademas de plata¹⁷.

¹⁶ Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden*, p. 273. Delgado Aboza, *La iglesia*, p. 101.

¹⁷ Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden*, p. 273.



Fig. 3. Blas Molner (aquí atribuido), *San Damián*, ca. 1769-1772, Sevilla, iglesia del hospital de Nuestra Señora de la Paz. © Foto del autor

Estas primitivas tallas de *San Cosme* y *San Damián* debieron perderse en torno a 1770, durante la reforma rococó del templo, pues las que hoy se conservan en las calles laterales del retablo de San Andrés son contemporáneas a esta campaña decorativa, en la que se sustituyeron el retablo mayor y cuatro retablos de las naves. Lamentablemente, las cuentas apenas suministran detalles sobre la construcción de los altares secundarios. Así, tan solo sabemos que el de San José y San Juan Nepomuceno fueron ejecutados entre 1769 y 1771, pero las fuentes se resisten a desvelar el nombre de sus autores¹⁸. Por otra parte, cabe conjeturar que el retablo de la Inmaculada se acabara en 1772, fecha que aparece grabada en su mesa de altar, de lo que puede deducirse que el cuarto retablo —dedicado a San Andrés y de traza muy similar al de San José— se ejecutara en fechas cercanas.

¹⁸ Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden*, p. 270. También fueron considerados anónimos por Álvaro Recio Mir, "Retablos de San Andrés, Ecce Homo y San Juan Nepomuceno", en Fátima Halcón, Francisco J. Herrera García y Álvaro Recio Mir, *El retablo barroco sevillano*, (Sevilla: Fundación El Monte-Universidad de Sevilla, 2000), p. 262.

A pesar de este vacío documental, de forma indirecta conocemos que uno de los artífices involucrados en esta empresa fue Blas Molner, quien, a pesar de llevar pocos años instalado en la ciudad, ya despuntaba como uno de sus escultores más reputados¹⁹. Su nombre fue recordado en 1844 por Félix González de León al consignar que la magnífica escultura que preside el retablo de la Inmaculada —tradicionalmente considerada una Asunción, por el carácter ascensional de su composición— era obra del “acreditado D. Blas Molner”²⁰ (Fig. 1). La crítica posterior ha dado por válida esta noticia, aun señalando que el exaltado espíritu barroco que invade la escultura contrasta con la producción más conocida de este artista, cuya obra experimentaría un notable giro academicista tras la apertura de la Escuela de Tres Nobles Artes de Sevilla en 1775, donde llegaría a ser su primer director de escultura y, a partir de 1793, su director general²¹. Ello se comprueba al compararla con otras versiones más tardías de este tema, como la *Asunción* de la parroquia matriz de San Sebastián de La Gomera (1786) o la de la parroquia de Echalar (ca. 1787-1789), en las que el artista se muestra más apegado a los principios estéticos del clasicismo académico²².

La labor de Molner en el hospital de la Paz no debió limitarse a este trabajo, que ciertamente constituye uno de sus mayores logros creativos, pues las mencionadas esculturas de *San Cosme* y *San Damián* también deben atribuirse a su mano (Figs. 2 y 3). Aunque hasta el presente han pasado desapercibidas como obras anónimas, son piezas de gran finura ejecutiva y pequeño formato (67 cm), que poseen el sello inconfundible del escultor valenciano. Los santos se muestran de pie y visten como seglares, con túnica o bata abierta, capa, muceta y borceguíes, según la moda española del siglo XVIII, a pesar de que en realidad fueron mártires romanos perseguidos en tiempos del emperador Diocleciano. A diferencia de otras representaciones más antiguas, como los santos de la sillería de coro de la catedral de Sevilla, carecen de gorro y de cualquier atributo alusivo a su oficio —ya sea el bisturí

¹⁹ En 1767 un agente de negocios ya lo mencionaba como uno de “los dos mejores artífices que ay en esta ciudad”, comparándolo con Cayetano de Acosta. Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Manuel Rivero: los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, (Huelva: Diputación de Huelva, 2005), p. 262.

²⁰ Félix González de León, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla...*, (Sevilla: Imp. de José Hidalgo y Compañía, 1844), t. I, p. 126.

²¹ A falta de una monografía actualizada sobre el artista, siguen siendo de referencia las pioneras contribuciones de José María Escudero Marchante, “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 600, (2009), pp. 125-129; y José María Escudero Marchante, “El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (II)”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 601, (2009), pp. 201-205. Sobre su evolución estilística, véase García Luque, “Barroco y academicismo”, *passim*.

²² María Concepción García Gaínza, “Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner”, *Laboratorio de Arte*, 5, (1993), pp. 403-406; Pablo F. Amador Marrero y Carlos Rodríguez Morales, “La plástica canaria del Setecientos. Artistas locales y obras foráneas en el escenario artístico canario”, en Luján Pérez y su tiempo [cat. exp.], coord. María de los Reyes Hernández Socoro, (Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2007), p. 240; Lorenzo Lima, “Productos del comercio”, pp. 323-327. García Gaínza fechó la *Asunción* de Echalar en 1781 a partir de una firma hallada en el dorso de la nube. No obstante, pensamos que puede tratarse de una lectura errónea de la inscripción, que se halla en mal estado, puesto que el retablo neoclásico donde fue entronizada la imagen se ejecutó en 1787 y se doró en 1789 (Molina Cañete, “Blas Molner en Navarra”, p. 512). El estilo de la escultura también permite sospechar que se trata de una creación más próxima a 1790 que a 1780.

o el bote de ungüento—, y no cuentan con la preceptiva palma del martirio²³. En cambio, su propuesta iconográfica resulta más cercana a la del *San Cosme* y el *San Damián* que Juan Pérez Crespo talló en 1656 para un retablo de la Casa Profesa de Sevilla, que tampoco sostienen atributos en sus manos, aunque, al igual que en el caso que nos ocupa, es posible que los hayan perdido en el transcurso del tiempo²⁴.

Ambos han sido efigiados como hombres de mediana edad y responden a un mismo patrón fisionómico, lo que se justificaría por su condición de hermanos gemelos. Sus grandes ojos y sus narices anchas y alargadas reflejan muy bien la tendencia del escultor valenciano a acentuar estos rasgos faciales, y su labor también se adivina en el modo de resolver la barba bífida y la melena corta, que parte de un remolino sobre la frente y se recoge en sinuosos mechones sobre las orejas y la nuca (Figs. 4 y 5). En general, el tratamiento de las cabezas resulta muy cercano al que ofrece el *San Juan Nepomuceno* que perteneció a la ermita tinerfeña de El Ancón, realizado por aquellos años (1767-1771), con la salvedad de que las tallas que nos ocupan no poseen ojos de cristal²⁵. La forma puntiaguda de las barbas resulta muy característica de este momento temprano, mientras que en obras de plena madurez Molner mostrará su preferencia por otro tipo de barbas más recortadas y de talla más abocetada.

Pese a compartir tipo físico e indumentaria, el escultor buscó la forma de individualizar a los hermanos alternando poses y actitudes, de manera que parecen representar los dos modelos éticos de vida activa y contemplativa. De este modo, *San Cosme* dirige su mirada compasiva al fiel, mientras que extiende su mano derecha y recoge un extremo de su capa con la contraria, generando un elaborado juego de paños. Por el contrario, *San Damián* se lleva una mano al pecho en señal de aceptación, alza la diestra en ademán declamatorio y eleva su mirada extática buscando el diálogo con la divinidad. El detalle de la boca entreabierta, que deja a la vista la parte superior de la dentadura, tallada en la propia madera, constituye un recurso técnico típico de Molner.

Los elegantes contrapostos y la abertura de uno de los pies (dispuesto en ángulo de 90º) contribuyen a dinamizar las figuras, anticipando una solución que el valenciano volverá a poner en práctica en el *San Isidro Labrador* de la iglesia de San Diego de Sanlúcar de Barrameda (Fig. 6), cuya composición

²³ Salvador Hernández González, *La escultura en madera del gótico final en Sevilla: la sillería del coro de la Catedral de Sevilla*, (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014), p. 177, P6a y p. 178, P25b.

²⁴ José Luis Romero Torres, "Juan Pérez Crespo, escultor y padrino de la Roldana: su trayectoria Lorca-Granada-Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 25, 1, (2013), pp. 382-387.

²⁵ Acosta Jordán, "Tres esculturas", p. 16. En cualquier caso, no está claro que el *San Juan Nepomuceno* contara originalmente con ojos de cristal, pues consta que el escultor canario Nicolás Perdigón lo restauró en 1930. En principio, la intervención solo se centró en el crucifijo que porta en las manos, aunque no habría que descartar que efectuara una restauración más profunda, como ocurrió con la escultura de la *Virgen de Montenegro* que se conservaba en la misma ermita. Sobre esta cuestión: Lorenzo Lima, "Algo más sobre escultura", p. 173.



Fig. 4. Blas Molner (aquí atribuido), *San Cosme* (detalle), ca. 1769-1772, Sevilla, iglesia del hospital de Nuestra Señora de la Paz. © Foto del autor

reelabora, en cierto modo, la de este *San Damián*²⁶. También vale destacar el delicado modelado de las manos y la forma de insinuar los cuerpos bajo los ropajes, que testimonian un apreciable conocimiento sobre anatomía humana. No en vano, Molner debía estar familiarizado con el estudio de modelo vivo, puesto que junto al maestro tintorero Luis Pérez llegó a montar una academia en una casa alquilada de la calle del Puerco, que funcionó con anterioridad a la apertura de la Escuela de Tres Nobles Artes²⁷.

La clásica caída de los ropajes parece preludiar el camino que seguirá Molner en sus obras más académicas, pero la policromía rococó invita a considerarlas obras de los primeros años de la década de 1770. Los estofados, ejecutados en una sencilla combinación de negro y oro, muestran los típicos juegos de “ces” y “eses” entrelazadas, ligeramente cinceladas sobre el yeso, así como anchos galones surcados de motivos sinuosos. Este dinámico repertorio se completa con un enfondado de motivos esgrafiados en forma de ojetes y zigzags, emulando las aguas del efecto *moiré*, mientras que las botas se encuentran completamente punteadas. El trabajo de las carnaciones también resulta muy logrado, aunque nos ha llegado en peor estado de con-

²⁶ José Manuel Moreno Arana, “La escultura barroca en las provincias de Cádiz y Huelva”, en *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, coord. Antonio Rafael Fernández Paradas, (Antequera: ExLibric, 2016), vol. II, p. 286, nota 65.

²⁷ Antonio Muro Orejón, *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes en Sevilla*, (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1961), p. 5.



Fig. 5. Blas Molner (aquí atribuido), *San Damián* (detalle), ca. 1769-1772, Sevilla, iglesia del hospital de Nuestra Señora de la Paz. © Foto del autor

servación, habiéndose perdido parte del peleteado y de las medias tintas que les conferirían un acabado más matizado²⁸.

Aunque la atribución a Molner del *San Cosme* y *San Damián* nos parece fuera de toda duda, quedaría por saber para cuál de los cuatro altares rococó fueron realizados originalmente, ya que, como pudo comprobar Delgado Aboza, el programa iconográfico de los retablos ha sufrido importantes alteraciones durante los siglos XIX y XX. Así, entre 1903 y 1971 las esculturas se documentan en el actual retablo de San José, de manera que su entronización en el retablo de San Andrés es relativamente reciente²⁹. Hay que descartar que este fuera su emplazamiento original, puesto que los respaldos de las peanas dejan a la vista algunas partes sin dorar, lo que evidencia que inicialmente albergaron esculturas de mayor tamaño. Por lo que respecta al retablo de la Inmaculada, resulta tentador pensar que el mismo artista se ocupó de tallar tanto la imagen titular como las dos efigies secundarias, pero, por una cuestión de coherencia iconográfica, nos parece

²⁸ El mal estado de las carnaciones resulta especialmente patente en el caso del *San Cosme*, cuyo párpado izquierdo presenta un grueso trazo negro, tal vez fruto de un repinte o de un arrepentimiento que ha quedado a la vista en alguna limpieza agresiva. La mano del *San Damián* también muestra signos evidentes de haber sido reintegrada siguiendo la técnica del *rigattino*. Las esculturas fueron intervenidas por última vez en la campaña de restauración de los retablos de la nave de la iglesia que llevó a cabo el equipo liderado por Almudena Fernández García y José Joaquín Fijo León a comienzos de este siglo. Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden*, pp. 262-263.

²⁹ Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden*, p. 273.

poco probable³⁰. Así las cosas, puede barajarse la hipótesis de que se hicieran para el retablo de san José —hoy del Ecce Homo—, en cuyo ático figura un relieve que se ha tentado identificar con *San Carlos Borromeo*. Si así fuera, en este altar se habrían reunido las viejas devociones del desaparecido retablo de San Carlos, si bien incorporando la escultura de *San José* en su nicho central. En todo caso, se trata de una cuestión abierta que solo futuros hallazgos documentales permitirán aclarar.

2. Los ángeles lampareros de la iglesia del convento de la Divina Pastora de Écija

La otra pareja de esculturas que recientemente hemos podido identificar como obra de Blas Molner se encuentra en la iglesia del antiguo convento capuchino de Écija, que desde 1924 regentan las hermanas de la Cruz³¹. Se trata de un par de ángeles mancebos arrodillados sobre nubes, realizados en madera policromada y de tamaño inferior al natural, que fueron donados a la comunidad a comienzos de este siglo procedentes de una colección particular ecijana³² (Figs. 7 y 8). Lamentablemente no puede precisarse nada más sobre su procedencia original, aunque no resulta aventurado pensar que fueran realizados para algún cenobio desamortizado, de donde pasarían a manos privadas.

En el año 2014 fueron restaurados y reubicados en la embocadura del presbiterio como ángeles lampareros, coincidiendo con la restitución de la parte del retablo mayor y de la imagen de la Divina Pastora, que habían sido retirados de este lugar en el siglo pasado, durante el periodo posconciliar. En dicha intervención se eliminaron los burdos repintes que cubrían su policromía original, se les tallaron nuevas alas —de las que carecían— y se completaron volumétricamente las nubes en su parte inferior, pues originalmente tenían una base plana. Al carecer del esqueleto interno de hierro necesario para sostener las lámparas de plata, también se les diseñó un sistema de sujeción externo, que queda disimulado tras los brazos y las alas hasta anclarse a la pared³³.

Estas características demuestran que originalmente no fueron concebidos como ángeles lampareros, lo que corrobora su estática composición, alejada del prototipo de ángel captado en pleno vuelo que tanto éxito tuvo en la escultura sevillana del siglo XVIII. Tanto su actitud como el acabado plano de sus bases sugiere que tal vez estuvieron destinados a exponerse sobre la cornisa de alguna capilla o en el ático de algún retablo neoclásico. A título de ejemplo citaremos el proyecto de retablo que diseñara Antonio López Aguado

³⁰ En las calles laterales de este retablo figuran las esculturas de *San Joaquín* y *Santa Ana*, que tal vez se reaprovecharan de algún retablo anterior. Ambas efigies siguen con claridad los modelos de Duque Cornejo, sobre todo la primera, por lo que creemos que deben ser obra de algún seguidor.

³¹ José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, vol. III, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1951), p. 180.

³² Debemos esta información a sor Refugio, a la que agradecemos las facilidades dadas para su estudio.

³³ La intervención fue realizada por el restaurador Sergio Saldaña, a quien debemos esta información.



Fig. 6. Blas Molner, *San Isidro Labrador*, ca. 1790-1800, Sanlúcar de Barrameda, iglesia de San Diego. © Foto: Óscar Franco Cotán

en 1805 para la capilla de la Virgen de los Dolores de la catedral de Sevilla, en el que este arquitecto previó la inclusión de un par de ángeles arrodillados con los brazos cruzados en actitud de adoración³⁴. Aquí, en cambio, la disposición de los brazos —extendidos en diagonal— invita a pensar que inicialmente pudieron portar un atributo, tal vez unas filacterias, como ocurre con los cuatro ángeles mancebos que Molner talló en 1800 para la capilla de San José de la parroquia de Santiago de Utrera, cuya hechura se ha podido documentar recientemente³⁵. Tras la pérdida de sus atributos originales, se les acoplaron unos faroles, que le fueron retirados en la última restauración.

La caracterización de ambos ángeles resulta semejante, pues lucen luengas cabelleras rizadas y visten túnicas ceñidas por cingulos y mantos que cubren

³⁴ Álvaro Recio Mir, "Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para el retablo de la capilla de los Dolores de la Catedral de Sevilla", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 86, (1998), pp. 379-398.

³⁵ Antonio Cabrera Carro, "Historia y Arte en torno a San José en la iglesia de Santiago el Mayor de Utrera: capilla, patronazgo y hermandad", en *XXVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, coord. José Roda Peña, (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2025), p. 61.



Fig. 7. Blas Molner (aquí atribuido), *Ángel lamparero*, ca. 1790-1800, Écija, iglesia del convento de la Divina Pastora, hermanas de la Cruz. © Foto del autor

las piernas. Sin embargo, el escultor los diferenció con pequeñas variantes compositivas, sin menoscabar su correspondencia rítmica. Así, el ángel que se sitúa en el lado de la Epístola solo apoya una de las rodillas sobre la nube, gira la cabeza hacia el interior y dirige su mirada alta hacia el punto de fuga que marca su composición diagonal. El ángel compañero, en cambio, aparece completamente arrodillado sobre la nube y vuelve su cabeza hacia los fieles. Como ya hemos visto, esta dicotomía expresiva constituye un recurso que Molner ya había explotado en el *San Cosme y San Damián* del hospital de la Paz de Sevilla y que se detecta en otras esculturas suyas concebidas para estar emparejadas, como el *San Isidro Labrador* y la *Santa María de la Cabeza* de la iglesia de San Diego de Sanlúcar de Barrameda³⁶.

Los rostros destacan por su blando modelado y sus facciones redondeadas, aunque han perdido parte de su prestancia original a causa del mal estado de su policromía, especialmente notorio en el repinte de las cejas y los ojos (Fig. 9). El considerable tamaño de estos contrasta con la diminuta boca, que en el caso del ángel del lado del Evangelio se muestra entreabierta, permitiendo contemplar la parte superior de su dentadura tallada. La carnosidad de los labios y la forma de difuminar sus contornos con la encarna-

³⁶ Moreno Arana, "La escultura barroca", p. 286, nota 65.



Fig. 8. Blas Molner (aquí atribuido), *Ángel lamparero*, ca. 1790-1800, Écija, iglesia del convento de la Divina Pastora, hermanas de la Cruz. © Foto del autor

dura constituye otro grafismo característico del escultor valenciano, que encontramos tanto en representaciones infantiles (como los ángeles niños que acompañan al *San Juan Nepomuceno* de la parroquia de San Mateo de Lucena³⁷) como femeninas (la *Dolorosa* del convento de la Consolación de Sevilla³⁸). Los cabellos se agrupan en mechones abocetados, de trazo sinuoso, que concluyen en formas acaracoladas, constituyendo una versión más simplificada de las elaboradas cabelleras que muestran el *Ángel de la Guarda* (Fig. 10) y el *San Rafael* del convento del Santo Ángel de Sevilla, ambos de tamaño natural. Las concomitancias con estos últimos también pueden apreciarse en otros pormenores, como los pequeños broches del cuello, las lazadas del cíngulo o el fino plegado de las telas.

Dado que González de León fechó las esculturas del Santo Ángel en 1792, no parece descabellado plantear una cronología cercana para esta otra pareja³⁹. Desde luego, sus composiciones responden a planteamientos clasicistas propios de un momento avanzado de la producción de Molner, al

³⁷ García Luque, "Natural de Valencia", pp. 225-239.

³⁸ Guijo Pérez, "Una Dolorosa", pp. 47-57.

³⁹ González de León, *Noticia artística*, t. I, p. 174; Juan Dobado Fernández (OCD), *El Santo Ángel de Sevilla y su museo: más de cuatro siglos de espiritualidad y arte*, (Sevilla: Editorial Miriam. Convento del Santo Ángel de Sevilla, 2020), p. 69.



Fig. 9. Blas Molner (aquí atribuido), *Ángel lamparero* (detalle), ca. 1790-1800, Écija, iglesia del convento de la Divina Pastora, hermanas de la Cruz. © Foto del autor

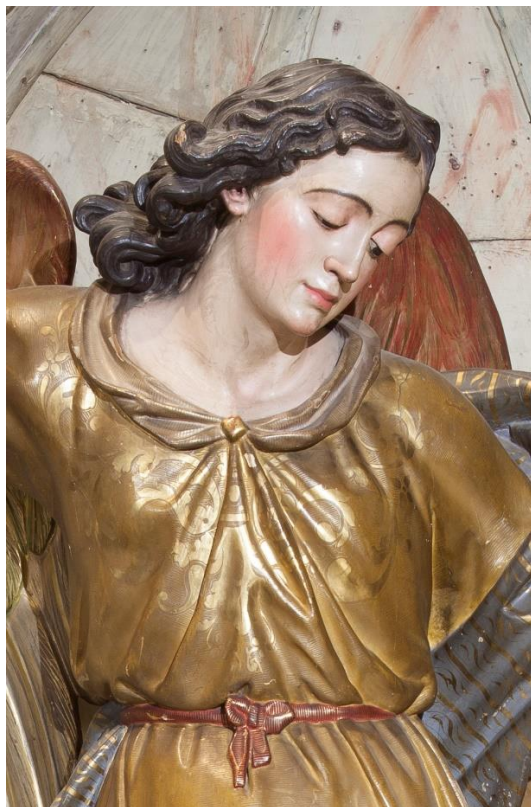


Fig. 10. Blas Molner, *Ángel de la Guarda* (detalle), 1792, Sevilla, iglesia del convento del Santo Ángel. © Foto del autor

igual que su sobria policromía, basada en el uso de colores planos como el rosa, el naranja y el verde. De este modo, el oro quedó restringido a detalles puntuales de las vestiduras, como los galones o los discretos motivos de rocalla —única concesión decorativa— que se cincelaron sobre el yeso, en los que todavía se vislumbran restos de corladura verde para simular las hojas.

3. Conclusiones

A pesar de sus problemas de conservación, las cuatro esculturas analizadas en este trabajo permiten asomarnos a diferentes momentos creativos de la trayectoria de Blas Molner, cuya actividad se desarrolla en un momento de especial complejidad para las artes, en el que convergen la inercia de la fecunda tradición barroca, el esplendor decorativo del arte rococó y el imparable avance del academicismo, alentado por la Corona y las élites ilustradas.

Estas nuevas aportaciones enriquecen su ya de por sí nutrido catálogo y amplían el elenco de temas iconográficos afrontados por el artista, proporcionando ejemplos de su maestría en la talla del pequeño y mediano formato. En este sentido, resulta especialmente significativo el ejemplo de

las esculturas de *San Cosme* y *San Damián* del hospital de la Paz de Sevilla, que debieron ser renovadas a principios de la década de 1770, con lo que se reafirmaba un culto secular que se remontaba a la fundación del hospital de las Bubas en la Sevilla bajomedieval. Tal vez futuros hallazgos documentales permitan esclarecer la génesis de su encargo, pero resulta plausible que fueran realizados para formar parte del programa iconográfico de alguno de los retablos rococó que entonces se erigieron en la iglesia, campaña en la que también participaría Molner ejecutando la extraordinaria talla de la *Asunción*. No sabemos si se trató de una experiencia aislada, pero es posible que el maestro valenciano colaborara en más ocasiones con ensambladores sevillanos en estos primeros años de andadura en la ciudad, en los que la producción de retablos se encontraba en uno de sus momentos álgidos con la apoteosis del retablo rococó y la competencia con viejos maestros como Cayetano de Acosta y Benito de Hita y Castillo debía ser bastante dura.

Reconstruir el contexto creativo de los ángeles lampareros de Écija resulta una tarea mucho más difícil, pues ni tan siquiera conocemos el origen de las obras, pero su análisis formal permite sostener la atribución a Molner. La impostación clásica de las figuras y la sobriedad de su policromía invita, además, a situar su ejecución en un momento mucho más tardío, seguramente en los últimos años del Setecientos. Para entonces, Molner había abrazado ya los principios estéticos del clasicismo y se había convertido en uno de los más conspicuos representantes del academicismo sevillano, lo que se vio sancionado tras su nombramiento como director general de la Escuela de Tres Nobles Artes en 1793.

En suma, estas cuatro esculturas ahora atribuidas al artista valenciano testimonian el complejo horizonte artístico que se abrió en el último tercio del siglo XVIII, un tiempo de profundos cambios marcado por el declive de los gremios y el nacimiento del sistema institucional de las artes, en el que la obra de Molner, aun sin poder considerarse plenamente neoclásica, acabaría representando la alternativa plástica de mayor modernidad en el ámbito de la escultura hispalense.

Bibliografía:

Acosta Jordán 2004: Silvano Acosta Jordán, "Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro", *Revista de Historia Canaria*, 1186, (2004), pp. 9-20.

Amador Marrero y Rodríguez Morales 2007: Pablo F. Amador Marrero y Carlos Rodríguez Morales, "La plástica canaria del Setecientos. Artistas locales y obras foráneas en el escenario artístico canario", en *Luján Pérez y su tiempo* [cat. exp.], coord. María de los Reyes Hernández Socorro, (Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2007), pp. 235-244.

Cabezas García 2024: Álvaro Cabezas García, "La vista de los diseños es por lo común mejor que la de las obras. Un pleito del arte de la seda contra Blas Molner", *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*, 13, (2024), pp. 226-244.

Cabrera Carro 2025: Antonio Cabrera Carro, "Historia y Arte en torno a San José en la iglesia de Santiago el Mayor de Utrera: capilla, patronazgo y hermandad", en *XXVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, coord. José Roda Peña, (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2025), pp. 47-76.

Clemente Fernández 2021: José Ignacio Clemente Fernández, "Dos nuevas atribuciones a Blas de Molner y el retablo de la Casa de Henestrosa en los Santos de Maimona (1779-1795). Su obra en Badajoz", *Revista de Estudios Extremeños*, LXXVII, II (2021), pp. 829-847.

Collantes de Terán 1884: Francisco Collantes de Terán, *Memorias Históricas de los Establecimientos de Caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*, (Sevilla: Imp. y Litografía de José María Ariza, 1884).

De Medina y Torres 1966: Juan Nepomuceno de Medina y Torres, "Ordenanzas del Hospital de San Cosme y San Damián (vulgo de las Bubas)", *Archivo hispalense*, 44, 135, (1966), pp. 67-71.

Delgado Aboza 2010: Francisco Manuel Delgado Aboza, *Sevilla y la Orden de San Juan de Dios: Historia y Patrimonio Artístico del Hospital de Nuestra Señora de la Paz*, (Sevilla: Provincia Bética de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 2010).

Delgado Aboza 2019: Francisco Manuel Delgado Aboza, *La iglesia de Nuestra Señora de la Paz: orden de San Juan de Dios*, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2019).

Dobado Fernández 2020: Juan Dobado Fernández (OCD), *El Santo Ángel de Sevilla y su museo: más de cuatro siglos de espiritualidad y arte*, (Sevilla: Editorial Miriam. Convento del Santo Ángel de Sevilla, 2020).

Escudero Marchante 2009: José María Escudero Marchante, "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 600, (2009), pp. 125-129.

Escudero Marchante 2009: José María Escudero Marchante, "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (II)", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 601, (2009), pp. 201-205.

García Gaínza 1993: María Concepción García Gaínza, "Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner", *Laboratorio de Arte*, 5, (1993), pp. 403-406.

García Luque 2021: Manuel García Luque, «Acosta, Hita, Molner: algunos apuntes sobre escultura sevillana de la segunda mitad del siglo XVIII», *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 56, (2021), pp. 63-78.

García Luque 2021: Manuel García Luque, "'Natural de Valencia, en Sevilla': Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico", *Ars Longa*, 30, (2021), pp. 225-239.

García Luque 2024: Manuel García Luque, "Blas Molner y la iconografía de San José", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 26, (2024), pp. 137-142.

García Luque 2025: Manuel García Luque, "Barroco y academicismo. Nuevas miradas sobre el escultor Blas Molner", en *Centros y periferias en la escultura andaluza e hispanoamericana del siglo XVIII*, eds. Sergio Ramírez González, Juan Antonio Sánchez López, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, (Valencia: Tirant lo Blanch, 2025), pp. 45-70.

García Luque 2025: Manuel García Luque, "Un retablo y algunos relieves inéditos de Blas Molner", *Laboratorio de Arte*, 37, (2025), pp. 323-336.

González de León 1844: Félix González de León, *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla...*, (Sevilla: Imp. de José Hidalgo y Compañía, 1844).

Guijo Pérez 2022: Salvador Guijo Pérez, "Una Dolorosa en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), una nueva obra de Blas Molner", *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 11, (2022), pp. 47-57.

Hernández Díaz, Sancho Corbacho y Collantes de Terán 1951: José Hernández Díaz, Antonio Sancho Corbacho y Francisco Collantes de Terán, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, vol. III, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1951).

Hernández González 2014: Salvador Hernández González, *La escultura en madera del gótico final en Sevilla: la sillería del coro de la Catedral de Sevilla*, (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2014).

López Martínez 1928: Celestino López Martínez, *Notas para la historia del arte: arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, (Sevilla: Rodríguez, Giménez y Cía, 1928).

Lorenzo Lima 2018: Juan Alejandro Lorenzo Lima, "Algo más sobre escultura sevillana en Canarias: nuevas piezas atribuidas a Blas Molner (1738-1812), *Boletín de Arte*, 39, (2018), pp. 169-181.

Lorenzo Lima 2018: Juan Alejandro Lorenzo Lima, "Productos del comercio y del patrocinio eclesiástico: otras esculturas atribuidas a Blas Molner en Canarias", *Laboratorio de Arte*, 30, (2018), pp. 319-340.

Martín Marcos 1991: Esperanza Martín Marcos, "El Cabildo Municipal y la hospitalidad pública: el hospital de S. Cosme y S. Damián, vulgo de las Bubas, de Sevilla", en *Las ciudades andaluzas (siglos XIII-XVI): actas del VI Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía*, coords. José Enrique López de Coca Castañer, Ángel Galán Sánchez, (Málaga: Universidad de Málaga, 1991), pp. 49-53.

Molina Cañete 2021: David Molina Cañete, *Nuestra Señora de la Encarnación. Estudio histórico-artístico*, (Sevilla: Hermandad Sacramental de San Benito, 2021).

Molina Cañete 2023: David Molina Cañete, "Una nueva atribución al escultor Blas Molner: los ángeles pasionarios de la Hermandad de la Vera Cruz de Pilas", *Laboratorio de Arte*, 35, (2023), pp. 383-394.

Molina Cañete 2024: David Molina Cañete, "Blas Molner en Navarra: las esculturas de San Joaquín y Santa Ana de Echalar", *Laboratorio de Arte*, 36, (2024), pp. 507-513.

Molina Cañete 2025: David Molina Cañete, "La interpretación neoclásica de los modelos barrocos de la escuela sevillana de escultura. El caso del escultor Blas Molner", en *XXVI Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, ed. José Roda Peña, (Sevilla: Consejo General de Hermandades y Cofradías, 2025), pp. 207-232.

Molina Cañete 2025: David Molina Cañete, "El Santísimo Cristo de la Salud y su atribución a Blas Molner", en *Santísimo Cristo de la Salud: devoción, arte e historia*, coords. Manuel Ramón Reyes de la Carrera, David Molina Cañete, (Olivares: Antigua y Primitiva Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Santa Vera-Cruz..., 2025), pp. 83-106.

Molina Cañete 2026: David Molina Cañete, "Un San José de Blas Molner en la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 807, (2026), pp. 257-260.

Moreno Arana 2016: José Manuel Moreno Arana, "La escultura barroca en las provincias de Cádiz y Huelva", en *Escultura Barroca Española. Nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*, coord. Antonio Rafael Fernández Paradas, (Antequera: ExLibric, 2016), vol. II, pp. 273-296.

Moreno Arana 2024: José Manuel Moreno Arana, "Una propuesta de ampliación del catálogo del escultor Blas Molner: nuevos trabajos en las provincias de Cádiz y Cáceres", *BSAA Arte*, 91, (2025), pp. 249-270.

Morgado 1587: Alonso Morgado, *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundacion hasta nuestros tiempos...*, (Sevilla: En la Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon, 1587).

Muro Orejón 1961: Antonio Muro Orejón, *Apuntes para la Historia de la Academia de Bellas Artes en Sevilla*, (Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1961).

Ortiz de Zúñiga 1677: Diego Ortiz de Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble, y Muy Leal Ciudad de Sevilla, metropoli de la Andaluzia, que contienen sus mas principales memorias...*, (Madrid: En la Imprenta Real. Por Juan Garcia Infançon, 1677).

Pleguezuelo Hernández 2005: Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Manuel Rivero: los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII*, (Huelva: Diputación de Huelva, 2005).

Porres Benavides 2023: Jesús Porres Benavides, "Obras inéditas de Blas Molner: algunas reflexiones sobre su producción", *Norba Arte*, 43, (2023) pp. 303-313.

Porres Benavides y Prado Romera 2023: Jesús Porres Benavides y Fernando Prado Romera, "Dos obras inéditas de Blas Molner en Carmona (Sevilla)", *Laboratorio de Arte*, 35, (2023), pp. 375-382.

Recio Mir 1998: Álvaro Recio Mir, "Antonio López Aguado y los proyectos neoclásicos para el retablo de la capilla de los Dolores de la Catedral de Sevilla", *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 86, (1998), pp. 379-398.

Recio Mir 2000: Álvaro Recio Mir, "Retablos de San Andrés, Ecce Homo y San Juan Nepomuceno", en Fátima Halcón, Francisco J. Herrera García y Álvaro Recio Mir, *El retablo barroco sevillano*, (Sevilla: Fundación El Monte-Universidad de Sevilla, 2000), p. 262.

Romero Torres 2013: José Luis Romero Torres, "Juan Pérez Crespo, escultor y padrino de la Roldana: su trayectoria Lorca-Granada-Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 25, 1, (2013), pp. 371-396.

Recibido: 10/04/2026

Aceptado: 28/04/2026

Éxito de un prototipo del taller del Maestro de la Magdalena Mansi en el mercado europeo del siglo XVI*

Success of a Prototype from the Workshop of the Master of the Mansi Magdalene in the Sixteenth-Century European Art Market

Marc Borrás Espinosa¹

CAEM. Universitat de Lleida

María Antonia Argelich Gutiérrez²

CAEM. Universitat de Lleida

Resumen: El trabajo presenta una pintura inédita sobre tabla de *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol*, procedente de una colección particular sevillana y anteriormente relacionada con Ambrosius Benson. Su estudio iconográfico, técnico y estilístico permite situarla en el entorno de Amberes y reconocer afinidades con las características descritas por Max J. Friedländer para el denominado Maestro de la Magdalena de Mansi. El trabajo explora asimismo la dependencia del modelo respecto a composiciones de Quentin Massys y Albrecht Dürer, así como su relación con otras versiones de similar iconografía y estilo, poniendo de relieve el éxito y la difusión de este prototipo devocional en el mercado europeo del siglo XVI. Finalmente, se aporta nueva información sobre materiales, procedimientos técnicos y dibujo subyacente que puede resultar útil para caracterizar la producción de este todavía anónimo maestro.

Palabras clave: Maestro de la Magdalena de Mansi; Ambrosius Benson; Virgen con Niño; Iconografía; Técnicas multibanda; Amberes; Pintura siglo XVI.

Abstract: The paper presents an unpublished panel painting of the *Virgin and Child Seated beneath a Tree* from a private collection in Seville, formerly associated with Ambrosius Benson. Its iconographic, technical, and stylistic analysis makes it possible to situate the work within the Antwerp milieu and to recognize affinities with the

* *Philostrato. Revista de historia y arte* actúa como un medio de difusión de la investigación científica en historia y en arte. Las opiniones, interpretaciones, resultados y conclusiones expresados en los trabajos publicados son de la exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la posición del equipo editorial ni de la revista.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-6026-728x>

²  <https://orcid.org/0000-0002-3166-5358>

characteristics identified by Max J. Friedländer for the so-called Master of the Mansi Magdalene. The study also explores the model's dependence on compositions by Quentin Massys and Albrecht Dürer, as well as its relationship to other versions of similar iconography and style, highlighting the success and diffusion of this devotional prototype within the sixteenth-century European art market. Finally, the article provides new information regarding materials, technical procedures, and underdrawing that may contribute to a better characterization of the production of this still anonymous master.

Keywords: Master of the Mansi Magdalen; Ambrosius Benson; Virgin and Child; Iconography; Multi-band Techniques; Antwerp; 16th Century Painting

1. Descripción e iconografía



na conocida colección sevillana³ conserva entre sus piezas una escena de la Virgen y el Niño sentados bajo un árbol, pintada sobre tabla (104,5 × 75,3 cm.), (Figs. 1 y 2). La obra fue considerada hasta hace poco una posible creación de Ambrosius Benson⁴. Tal atribución se sustentaba, probablemente, en su similitud iconográfica con la tabla de dimensiones relativamente próximas conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla atribuida a dicho autor⁵.

El pequeño Jesús es sostenido dulcemente mientras se apoya, de pie, sobre la pierna derecha de su madre, a cuyo rostro y cuello se abraza con tierna sonrisa. Aunque el cuerpo del Niño parece desnudo al observar la obra a distancia, el pintor lo cubrió con una fina camisa de gasa transparente cuyos pliegues, junto a otros detalles como la delicada aureola de rayos dorados, o los brocados de los bordes del ropaje de María, remarcan con refinamiento el carácter supranatural de la escena.

Tras ellos, el tronco de un gran árbol frutal domina sobre un paisaje descendente cuyas tonalidades modulan desde los ocre, hacia los verdes y azulados en sintonía con los tonos predominantes de la vestidura de María. Junto a ese discreto y modulado colorido –en el que irrumpen pequeñas zonas en rojo intenso– llama la atención la amplia volumetría de los paños de la Virgen, en contraste con la delicadeza de las manos, rostros y gestos de ambas figuras.

³ Nos referimos a la colección de los descendientes de los hermanos Antonio Alberto (Cuba, 1868-París, 1925) y Rafael González de Abreu y López-Silvero (Cuba, 1864- Sevilla, 1933), conocidos por su importante donación de obras de arte (465 piezas) al Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1928. María Fuensanta García de la Torre, "La donación González Abreu del Museo de Bellas Artes de Sevilla", en *homenaje a Conchita Chicarro, directora del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, (Madrid, 1982), pp. 439-443. Como parte de la colección no donada al museo, la tabla objeto del presente estudio fue heredada por una sobrina de ambos, Ángela González Abreu Silva (1895, Villa Clara [Cuba], 1895-Jerez de la Frontera, 1991) de quien a su vez la heredó el actual propietario.

⁴ Atribución sugerida oralmente y tras una observación preliminar por un especialista en pintura antigua de Sotheby's hace varias décadas.

⁵ (Inv. nºCE0020P). El Museo de Zaragoza conserva a su vez una similar a esta procedente del monasterio de Veruela, atribuida a Guillaume Benson. Se conocen además numerosas versiones.



Fig. 1. Maestro de la Magdalena de Mansi y taller, *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol*, primer tercio del siglo XVI, (óleo sobre tabla de roble, 104'5 x 75'3 cm.). Colección particular. © Foto de Iolanda Gòdia (CAEM).

El soporte de roble está compuesto por tres tablas preservadas por un engatillado. El marco de madera policromada presenta una inscripción perimetral en letras capitales doradas sobre fondo negro, articulada mediante motivos vegetales igualmente dorados situados en ángulos y centros que, comenzando desde la parte inferior y siguiendo el sentido de las agujas del reloj, reza: "EGO SVM / LVX MVNDI / VERI TAS / ET VI TA".

La sentencia resulta de la fusión de dos versículos del Evangelio de San Juan: por una parte, "Ego svm lxx mvndi" ("Yo soy la luz del mundo", Jn 8:12) y, por otra, "Ego sum via et veritas et vita" ("Yo soy el camino, la verdad y la vida", Jn 14:6).

En su parte inferior, el marco incorpora una banda horizontal de mayor anchura que alberga una inscripción latina, igualmente en letras capitales doradas sobre fondo negro: "LEVA EIVS SVB CAPIT E MEO ET / DEXTERA ILLIVS AMPLEXABITVR ME".

"Su izquierda esté debajo de mi cabeza, y su derecha me abrace" es la conocida traducción de ese versículo amoroso del *Cantar de los Cantares* (2:6), cuya inclusión al pie de la escena incide en la intensidad emocional de los tiernos gestos entre Jesús y su madre.

El origen iconográfico de esta imagen de manifiesta ternura entre madre



Fig. 2. Maestro de la Magdalena de Mansi y taller, Reverso de *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol*, primer tercio del siglo XVI, (óleo sobre tabla de roble, 104'5 x 75'3 cm.). Colección particular. © Foto de Iolanda Gòdia (CAEM).

e hijo se remonta a la tipología bizantina de la *Eleóúsa* o *Glykophilousa*, en la que la Virgen sostiene al Niño mientras, tal como sucede en nuestra escena, sus rostros se tocan y el pequeño brazo de Jesús rodea el cuello de su madre.

Este prototipo fue enriquecido en el ámbito flamenco mediante la incorporación del paisaje y, en ocasiones, de un árbol cargado de simbolismos adicionales. La lectura iconográfica de la escena conduce así a identificar el viejo árbol bajo el que retozan la Virgen y el Niño como un manzano, tal como parecen confirmar la forma de sus hojas y el color de sus frutos. La presencia de Jesús bajo el mismo árbol del Bien y del Mal del Génesis –cuyo fruto provocó la expulsión de Adán y Eva del Paraíso– alude a la razón y finalidad de su muerte: la Alianza Nueva y Eterna para la redención de los pecados de la humanidad. En esta misma idea insiste la inscripción del marco antes mencionada, “Yo soy la luz del mundo, la verdad y la vida”, que refuerza el carácter salvífico de la escena.

El paisaje que se despliega al fondo sitúa a Madre e Hijo, tanto literal como simbólicamente, en el punto más elevado de la composición. En la lejanía, dos segadores recogen un campo de trigo. Este motivo puede interpretarse, en primera instancia, como una alusión eucarística, al representar el trigo el pan que, mediante el misterio de la transubstanciación, se convierte en el cuerpo de Cristo distribuido a los fieles durante la comunión. Sin embargo, esta diminuta escena campesina podría remitir también a una tradición iconográfica más específica, la del “milagro del trigo” asociado a la Huida a Egipto.



Fig. 3. Alberto Durero, *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol*, 1513, (grabado, 11'7 x 7'5 cm.). The Metropolitan Museum, New York. © Metropolitan Museum.

Hans Wentzel señaló cómo, a partir de finales del siglo XV y especialmente durante las primeras décadas del XVI, el episodio apócrifo —en el que los perseguidores de Herodes interrogaban a unos campesinos mientras el trigo maduraba milagrosamente— terminó integrándose progresivamente en amplios paisajes religiosos. En ciertos talleres neerlandeses el motivo llegó a formar parte de un repertorio casi autónomo de escenas rurales, pudiendo aparecer incluso en imágenes que ya no representaban directamente la *Huida a Egipto*, sino simplemente a la *Virgen con el Niño*. En ese proceso de disolución iconográfica, el antiguo episodio milagroso podía quedar reducido a una simple escena de cosecha apenas reconocible para el espectador⁶.

Al mismo tiempo, se mantuvo intacta la minuciosa voluntad descriptiva característica de la tradición flamenca. En este sentido, resulta significativa la presencia, junto a los segadores, de diminutas flores rojas y azules apenas perceptibles entre el trigo⁷.

La pequeña escena de los segadores podría entenderse así, como un eco residual de la *Kornfeldlegende*, o “milagro del trigo”, ya parcialmente desvinculado de su formulación narrativa originaria, pero todavía integrado en un paisaje cargado de asociaciones simbólicas, devocionales y eucarísticas.

⁶ Hans Wentzel, “Die Kornfeldlegende”, *Aachener Kunstblätter*, 30, (1965), pp. 131-132.

⁷ Se trata de amapolas y azulejos que, como explica el botánico Eduardo Barba, acompañan el cultivo de cereales. Eduardo Barba, *El jardín del Prado. Un paseo botánico por las obras de los grandes maestros*, (Barcelona: Espasa, 2020), p. 43.

El paisaje se adapta en este caso a un tipo iconográfico muy concreto conocido como *La Virgen y el Niño sentados junto a un árbol*. Se trata de una imagen propia de la religiosidad septentrional que, aunque no especialmente abundante, se encuentra suficientemente documentada. Entre el reducido número de ejemplos conservados destacan varios grabados de Albrecht Dürer (Fig. 3), (grabado, 11'7 x 7'5 cm.), 1513, The Metropolitan Museum, Nueva York. Otros ejemplos significativos son *María sentada al pie de un árbol con el Niño Jesús en su regazo* de Jan Gossaert (Maubeuge, h. 1478-Amberes, 1532) (grabado, 12 x 9'7 cm.), 1522, Rijksmuseum, Ámsterdam y *María al pie de un árbol con el Niño Jesús en su regazo* de Lucas van Leyden (Leiden, 1494- 1533) (grabado, 8'4 x 11 cm.), 1514, Rijksmuseum, Ámsterdam.

2. Características estilísticas

La tabla no muestra, sin embargo, afinidades estilísticas claras con la producción atribuida a Ambrosius Benson ni con la de su taller. Ni los opulentos ropajes de la Virgen y la amplia volumetría anatómica que estos configuran se corresponden con las fórmulas habituales del maestro lombardo-brujense, como tampoco la suavidad orgánica de los pliegues, el tipo de cenefa ornamental de sus bordes, la manera de cubrir el cabello, la peculiar perspectiva del paisaje del fondo o el colorido general de la pieza.

Estilísticamente, la obra guarda en cambio afinidades con la producción de algunos maestros de la Escuela de Amberes de la primera mitad del XVI. Los rasgos del Niño recuerdan a los tipos infantiles de Joos van Cleve (Cléveris?, h. 1485-Amberes, 1540 o 1541), mientras que las amplias volumetrías de la compleja vestimenta que configura el cuerpo de María resultan afines a las que presentan algunas vírgenes de Quinten Massys (Lovaina, c. 1466-1530).

Nos referimos, por ejemplo, a la majestuosa *Virgen de Dolores* del Museu Nacional de Arte Antigua de Lisboa o la más dulce *Virgen con Niño y cordero* del Muzeum Narodowe w Poznaniu. Ambas comparten además otras afinidades generales con nuestra obra, como los rostros femeninos de nariz rectilínea, el fino brocado dorado de los bordes de las telas o la modulación cromática del paisaje descendente del fondo, cuyos tonos transitan del ocre al verde y al azul suave mientras diminutos personajes trabajan en la lejanía.

Más aún, la tierna actitud entre ambos personajes parece devenir concretamente de ejemplos de este autor como *La virgen entronizada* (1520-1530, Gemäldegalerie, Berlín), donde, con enorme delicadeza gestual, se construye el dulce abrazo mutuo situando al niño sobre la pierna derecha de la madre (Fig. 4). Esta influyente composición inspiraría también a Jan Massys en la *Virgen de la St. Jakobskerk* de Amberes (1564), menos exquisita en sus detalles, pero de especial interés en nuestro caso



Fig. 4. Quinten Massys, *La virgen entronizada*, 1520-1530, (óleo sobre tabla, 135 x 90 cm.). Berlín, Gemäldegalerie. © Staatliche Museum zu Berlin.

por confirmar la tendencia al progresivo crecimiento volumétrico de los paños y la persistencia del contraste cromático entre ambas piernas.

La afinidad con los modelos de Massys no implica, sin embargo, que nuestra obra alcance la maestría de sus modelados ni la viveza de su colorido. Es precisamente en la órbita de sus seguidores y discípulos donde parece situarse un grupo de representaciones de esta misma iconografía que, con diversas variantes, desarrollan un modelo muy próximo al de la tabla aquí presentada.

3. El Maestro de la Magdalena Mansi

Como es sabido, la denominación provisional de Maestro de la Magdalena de Mansi fue creada por Max J. Friedländer ante la necesidad de demostrar que la tabla de la *Magdalena* de medio cuerpo, –entonces en la colección de Giambattista Mansi, en Lucca, y hoy conservada en la Gemäldegalerie de Berlín– no procedía de la mano de Quentin Massys, sino probablemente de un discípulo de menor destreza⁸.

⁸ Friedländer llegó a sugerir la posible identificación de este anónimo maestro con Willem Muelenbroec, aprendiz de Massys documentado desde 1501. Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. VII, *Quinten Massys*, (N.Y.: Praeger Publishers, 1971), p. 47.

Friedländer sintetizó las debilidades que evidenciaban esa diferencia autoral en tres aspectos igualmente reconocibles en otras obras derivadas de modelos de Massys: cierta rigidez frontal y casi matemática en las figuras, una tendencia hacia un colorido monocromático y algo turbio, y una peculiar relación entre figura y paisaje. Esta sucinta caracterización se aclara al revisar el conjunto de obras atribuidas a este anónimo maestro – algo más de una docena–, entre las que se incluyen tres representaciones de *La Virgen con el Niño*⁹.

En 1996 salió a subasta una de estas tablas¹⁰ que había sido atribuida por el propio Friedländer al Maestro de la Magdalena Mansi (Fig. 5)¹¹. De dimensiones similares a la aquí presentada, la amplia volumetría de la Virgen resulta en ambas casi idéntica y, pese a sus diferencias cromáticas, las vestimentas comparten rasgos muy próximos, incluido el peculiar contraste de color entre ambas piernas de María.

La obra subastada parece derivar, a su vez, de la antes mencionada *Virgen entronizada* de Massys, retomando su articulación por capas cromáticas para recrearla mediante una volumetría más simple y monumental. La combinación de la pierna izquierda cubierta por el amplio manto rojo envolvente y la derecha tratada de manera bicolor –con el azul de la túnica parcialmente cubierto por un paño gris claro– coincide con la inusual solución presente en la versión de Jan Massys, si bien las tonalidades más apagadas de esta última resultan más próximas a las de la tabla subastada.

Volviendo a la comparación entre esta y la pieza aquí estudiada, la posición de las cabezas, el gesto afectuoso, las fisionomías y las manos de ambos personajes muestran notables afinidades. La peculiar disposición de los dedos de la Virgen se reproduce prácticamente de manera idéntica en ambas obras, al igual que los pliegues del velo y su forma de caer sobre el hombro.

Aunque el paisaje de fondo resulta más rico en planos y detalles en la obra subastada, ambas composiciones guardan una clara afinidad tanto en su perspectiva general descendente como en la sucesión de estratos cromáticos –ocres, verdes y azules– que se diluyen gradualmente en la distancia siguiendo fórmulas derivadas de Joachim Patinir.

Respecto a estos fondos, vale la pena recordar la conocida descripción de Friedländer sobre el estilo del Maestro de la Magdalena de Mansi: "Imitó

⁹ Nos referimos a los ejemplares actualmente conservados en el Metropolitan Museum, N.Y. (48'6 x 38'7 cm.) y la Gemäldegalerie, Berlín (47 x 37'5 cm.); el tercer ejemplar fue mencionado por Friedländer en el suplemento a su catálogo: "Suppl. 181. *Virgin and Child*, at knee-length. London art market (Douglas, 1934, 100 x 72 cm. Present location unknown)." Friedländer, *Early Netherlandish*, VII, pp. 45-47, 76-80 y 82.

¹⁰ *The Virgin and Child seated by a Tree*, (Londres, Christie's, Auction 5610 *Works of art from the Bute Collection* 1996, lote 139).

¹¹ La obra procedía de la Colección Bute y "casi con certeza" se trataría de la misma registrada por Friedländer con dimensiones similares procedente de la colección Douglas: Friedländer, *Early Netherlandish*, vol. VII, p. 82.



Fig. 5. Maestro de la Magdalena de Mansi, *La Virgen y el Niño sentados junto a un árbol ante un extenso paisaje*, primer tercio del siglo XVI, (óleo sobre tabla, 101'9 x 73'3 cm.). Colección privada © Christie's.

a Patinir con éxito en los fondos, más hábil en el paisaje que en las figuras"¹². En este sentido, los diminutos segadores que recogen el campo de trigo en el fondo en efecto recuerdan a los que aparecen en diversas versiones del *Descanso en la huida a Egipto* de Patinir (Museo del Prado, Philadelphia Museum of Art, NMWA de Tokyo, Minneapolis Institute of Art o Gemäldegalerie de Berlín). En varios de estos ejemplos pueden distinguirse, como sucede puntillosamente en nuestra obra, diminutas amapolas y azulejos creciendo entre el cereal.

Sin embargo, las fórmulas parecen haber evolucionado y aunque se imitan acentos cromáticos y botánicos que remiten a la sensibilidad paisajística inaugurada por Patinir, la técnica pictórica del paisaje se muestra aquí menos pulida y concisa.

Como mencionara el ya citado Wentzel, la transformación del paisaje flamenco iniciada en el entorno de Joachim Patinir hacia 1515-1525 es continuada posteriormente por seguidores y talleres derivados. Uno de los síntomas de esta evolución a medida que avanzaba el siglo XVI es precisamente la disolución del vínculo entre estas pequeñas escenas y su

¹² Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. IX, Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier, (N.Y.: Praeger Publishers 1972), p. 108.

significado originario. Lamentablemente se trata de un proceso cuya cronología exacta sigue siendo difícil de precisar.

La disposición compositiva respecto al paisaje de fondo, en la que la orografía asciende hasta una lejana línea del horizonte que provoca la irrupción del cielo aproximadamente a la altura de los ojos de los personajes, es común a todas las composiciones atribuidas al mismo Maestro anónimo: véase por ejemplo la *María Magdalena* (Gemäldegalerie, Berlín), el *Salvator Mundi* (Philadelphia Museum of Art), o las distintas versiones de la *Virgen con el Niño* conservadas en el Metropolitan Museum, la Gemäldegalerie, y el Museo de Zaragoza¹³. Nuestra obra parece evocar esta fórmula, aunque de manera más suavizada.

También se observa una manera similar de representar la transparencia de los velos —permitiendo incluso percibir las orejas a través de ellos— y de construir los pliegues de las telas. Se repite igualmente el modelo de cuello triangular en las túnicas femeninas, así como las rectas pinceladas de la camisa semitransparente que sobresale por él.

Especialmente cercanas resultan asimismo la formulación de las manos —con uñas apenas diferenciadas cromáticamente de la carnación y hundidas bajo la cutícula—, los labios firmes y bien definidos, subrayados por la pequeña sombra bajo el inferior, o la característica construcción bipartita de los párpados de María, acompañada de largas y finas pestañas.

Por último, junto al mencionado carácter algo turbio del colorido, cabe recordar otra descripción de Friedländer aplicable a este conjunto de obras: “Al menos en la mayoría de las pinturas recopiladas, el colorido es armonioso hasta la monotonía, oscuro y marrón, aunque más frío que cálido. La piel tiene un tono opaco y apagado”¹⁴. Muchas de estas características parecen encontrarse también en la tabla aquí estudiada, aunque de forma ligeramente atenuada.

4. Otros ejemplares afines

A partir de la *Virgen con el Niño* atribuida al Maestro de la Magdalena de Mansi subastada en Christie's, hemos constatado que el Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD) conserva documentación fotográfica —en algunos casos anotada en su día por Friedländer— de otros seis ejemplares relacionados con este modelo, a la espera de estudios más detenidos.

Entre ellos se encuentra una tabla de semejanza aun mayor con la tabla

¹³ Didier Martens, “Maestro de la Magdalena Mansi: Virgen con el Niño”, en *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, dir. Carmen Morte García, (Museo de Bellas Artes de Bilbao: junio-septiembre 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia: octubre 2009-enero 2010; Museo de Zaragoza: febrero-abril 2010), pp. 279-280.

¹⁴ Max. J. Friedländer, “Der Meister der Mansi-Magdalena”, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 36, (1915), p. 12.



Fig. 6. Maestro de la Magdalena de Mansi ¿y taller?, *María con el Niño delante de un paisaje*, primera mitad del siglo XVI, (óleo sobre tabla, 105 x 75 cm.). Ubicación desconocida. © RKD images.

aquí estudiada que la pieza recién revisada, hasta el punto de constituir prácticamente una repetición (Fig. 6)¹⁵. Sus medidas (105 × 75 cm.) son casi idénticas a las de nuestra tabla. Sin embargo, puede descartarse que se trate del mismo ejemplar debido a varias diferencias significativas: el follaje del árbol tras los personajes es menos tupido y de hoja más pequeña; el paisaje incorpora un edificio religioso —quizá un monasterio— ausente en nuestra pintura; y, aunque aparece igualmente el campo de trigo, faltan los dos pequeños segadores.

También difiere el texto de la predela, donde la pintura documentada por la fototeca presenta la inscripción: "FELIX ES SACRA VIRGO MARIA ET OMNI LAUDE DIGNISSIMA: QVIA EX TE ORTVS EST SOL IVSTITIAE CRISTVS DEVS NOSTRE"¹⁶, aunque la grafía coincide plenamente con la de nuestra obra.

Si nos fijamos en las figuras —sin perder de vista que la calidad de la fotografía en blanco y negro obliga a extremar la cautela—, observamos coincidencias extraordinariamente precisas incluso en detalles menores.

¹⁵ RKD Netherlands Institute for Art History Research database, "manner of Master of the Mansi Magdalene Maria met kind voor een landschap, first half 16th century". (En web: <https://rkd.nl/images/55166>; consultada: 9 de enero de 2026).

¹⁶ Bendita eres, oh Santa Virgen María, y dignísima de toda alabanza, porque de ti nació el Sol de gloria, Cristo nuestro Dios.

Los rostros parecen ligeramente más dulces en nuestra pintura, pero la ejecución, los juegos de sombras y los pliegues de la piel resultan prácticamente idénticos. Se repite, por ejemplo, la particular construcción bipartita de los párpados de María —una partición en la mitad del párpado y otra en la cuenca del ojo— así como los pequeños mechones de cabello que sobresalen del velo entre las manos del Niño. También coinciden la papada de Jesús y el carrillo de la Virgen elevado por la presión de la mano de su hijo. En cuanto al velo, en ambas composiciones el paisaje parece traslucirse a través de su transparencia.

La indumentaria reproduce igualmente los mismos pliegues, incluso en detalles mínimos. Los pequeños puños blancos que sobresalen bajo los puños rojos de María son exactamente iguales en ambas obras. Tan solo apreciamos algunas variaciones menores: nuestra tabla incorpora una cenefa dorada en el pliegue del manto situado en la parte inferior izquierda, ausente en el otro ejemplar, además de una pequeña extensión de prado que allí no aparece.

Todo parece indicar que nos encontramos ante dos versiones muy estrechamente relacionadas, probablemente ejecutadas en un mismo entorno de taller y quizá dependientes de un mismo cartón o plantilla, como parece sugerir la superposición de ambas imágenes a escala.

Del resto de imágenes localizadas en la RKD, cuatro corresponden a tablas de dimensiones similares, aunque rematadas en arco y con fondos planos o dorados en lugar del paisaje. En ellas la escena se repite de manera estereotipada y la tipología de los personajes aparece sensiblemente transformada: las fisonomías resultan más planas, duramente definidas y menos naturalistas. Esto se aprecia especialmente en tres de ellas, muy próximas entre sí, donde las proporciones de los rostros se estilizan, las frentes se alargan y los pliegues de los paños se reiteran de forma más rígida y ornamental¹⁷.

Resulta particularmente interesante, en cambio, el ejemplar de proporciones más armoniosas, antiguamente perteneciente a la colección de Fernando II de Portugal y todavía hoy conservado por sus descendientes, aunque sin atribución conocida (Fig. 7)¹⁸. La fotografía a color de esta tabla permite intuir diferencias estilísticas sustanciales que parecen apuntar hacia la reutilización sucesiva de un mismo modelo por distintos pintores, si bien cualquier afirmación más precisa exigiría el examen directo de la obra¹⁹.

¹⁷ RKD. (En web: <https://rkd.nl/imageslite/311402>; <https://rkd.nl/images/55163> y <https://rkd.nl/images/55164>; todas consultadas: 9 de enero de 2026).

¹⁸ RKD. (En web: <https://rkd.nl/images/55165>; consultada: 9 de enero de 2026). Confr. Vera Mariz, "Tracing the (Unexpected) Dispersal of the Paintings Collection of Ferdinand II of Portugal, the "Artist King", *Getty Research Journal*, 17, (2023), p. 65-67. *Project MUSE*. <https://dx.doi.org/10.1086/724138>.

¹⁹ En 1985, con motivo de su exhibición en el Palacio Nacional de Pena (Sintra), este ejemplar es referenciado en catálogo haciéndose mención a grandes áreas repintadas. Dagoberto Markl, "Virgem com o Menino", *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha: Comemoração do 1º centenário da morte do Rei-Artista*, ed.: José Martins Carneiro, (Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1995), p. 229.



Fig. 7. Anónimo flamenco?, *La Virgen y el Niño*, (óleo sobre tabla, 95,5 x 71,5 cm.), colección privada. © RKD images.

Por último, cabe mencionar dentro de este grupo de obras derivadas de un mismo prototipo, una pequeña versión sobre tabla, (de 33 x 24 cm.), actualmente conservada en el Catharijneconvent Museum de Utrecht y sin atribución conocida²⁰.

Este conjunto de variantes parece reflejar un fenómeno de reproducción seriada comparable al documentado en otros modelos devocionales flamencos de amplia difusión durante el tránsito del siglo XV al XVI²¹.

Más allá de la posible existencia de un prototipo original, las diferencias de calidad, resolución formal y sensibilidad pictórica entre las distintas versiones sugieren la intervención de manos diversas y probablemente también de contextos productivos distintos. Algunas tablas revelan una ejecución particularmente cuidada, con transiciones lumínicas suaves, veladuras refinadas y una comprensión todavía plenamente integrada de los recursos naturalistas propios de la tradición flamenca; otras, en cambio, presentan una simplificación progresiva de las fisonomías, una mayor dureza lineal y una repetición más mecánica de pliegues y tipos faciales.

Estas divergencias no deben interpretarse necesariamente como simples “degradaciones” de un modelo inicial, sino como indicios de un proceso de

²⁰ RKD, (En web: <https://rkd.nl/images/59956>; consultada: 9 de enero de 2026). Cfr. Museum Catharijne Convent Object Number BMH s135. (En web <https://adlib.catharijneconvent.nl/Details/collect/20842>; consultada 11 de marzo de 2026).

²¹ Miquel Àngel Herrero-Cortell e Isidro Puig Sanchis “Spanish fortunes of a flemish ‘Ecce Homo’: on the Bouts family’s originals, workshop replicas, Flemish copies, and Hispanic imitations”, en *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700)*, dirs. Eduardo Lamas y David García Cueto, (Turnhout: Brepols, 2021), p. 59.

adaptación a diferentes mercados, demandas devocionales y capacidades técnicas. Como ocurre en otros conjuntos pictóricos flamencos, la coexistencia de versiones de calidad desigual obliga a matizar la idea de una circulación exclusivamente asociada a obras maestras o a réplicas autógrafas. La amplia fortuna de ciertos prototipos favoreció tanto la producción de copias de taller muy próximas al modelo como la aparición de reinterpretaciones más libres, ejecutadas por pintores independientes o por maestros activos fuera de los principales centros flamencos.

5. Análisis técnico de la obra

Tal y como se indicó al comienzo de este trabajo, la obra estudiada es un óleo sobre tabla de roble. El craquelado generalizado se corresponde con el esperable en una pintura flamenca sobre tabla del siglo XVI, sin observarse pérdidas significativas que supongan un riesgo inmediato para su conservación.

Las imágenes ampliadas obtenidas mediante microscopía revelan una gran variedad de materiales, característica habitual de la pintura flamenca de este periodo –probablemente una de las más ricas en cuanto a diversidad de pigmentos y lacas–, así como una molienda fina de elaboración manual. También pudo observarse la preparación subyacente, de tonalidad ocre muy suave, cercana a un blanco amarillento.

Nada resultaba, por tanto, incoherente con la cronología y autenticidad de la obra tras un primer examen organoléptico. Estas impresiones iniciales pudieron además confirmarse mediante el análisis técnico realizado a través de fotografía multibanda (MBTI)²², cuyos resultados más relevantes se comentan a continuación.

La fotografía bajo luz ultravioleta reveló diversos repintes (Fig. 8) que, en conjunto, no parecen superar el 5% de la superficie pictórica. La distinta respuesta fluorescente de estas intervenciones permite además distinguir, al menos, dos campañas de restauración. Las zonas de menor intensidad corresponderían a la reintegración más antigua, entre las que destaca por su extensión la que recorre el punto de unión entre dos de las tablas.

Por su parte, los rostros de las figuras, las manos, el manto de María y parte de la cartela inferior muestran una fluorescencia más intensa, perceptible por su marcada oscuridad, lo que indica una intervención más reciente. También pudo distinguirse la presencia de dos barnices distintos. El primero, de mayor grosor y antigüedad, cubre la mayor parte de la superficie, con excepción del rostro de la Virgen, sus manos, el pecho, la

²² Además de fotografías en alta definición bajo luz visible, y observación con microscopio digital de 200x, las técnicas fotográficas multibanda aplicadas fueron: Fluorescencia Visible Inducida por Ultravioleta (UVF), Fotografía Ultravioleta Reflejada (UVR), Fotografía Infrarroja (IR), Fotografía de Fluorescencia Infrarroja (IRF) y Fotografía Infrarroja de Falso Color (IRFC).



Fig. 8. Maestro de la Magdalena de Mansi y taller, *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol* (UVF). Colección particular. © Foto de Iolanda Gòdia (CAEM).



Fig.9. Maestro de la Magdalena de Mansi y taller, *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol* (IR). Colección particular. © Foto de Iolanda Gòdia (CAEM).

manga del brazo izquierdo y la figura del Niño. Este barniz más antiguo fue aplicado con pincel, siendo todavía reconocible la dirección de las cerdas.

La Fotografía Ultravioleta Reflejada (UVR) confirmó que las zonas blancas fueron realizadas con albayalde, mientras que la Fotografía de Fluorescencia Infrarroja (IRF), permitió detectar amarillo de cadmio únicamente en pequeñas áreas correspondientes a reintegraciones efectuadas en el rostro de Jesús. La presencia de este pigmento — introducido en la pintura de caballete a partir de 1846— no contradice, por tanto, la cronología histórica de la obra, al limitarse exclusivamente a intervenciones posteriores²³.

El cruce de resultados de todas las técnicas fotográficas²⁴ —sumando a las ya mencionadas la Fotografía Infrarroja (IR) y Fotografía Infrarroja de Falso Color (IRFC)— permitió identificar en la capa pictórica la presencia de índigo, azul esmalte, tierra verde, laca carmín de cochinilla y oropimente, además del ya mencionado blanco de plomo y del amarillo de cadmio empleado en restauraciones posteriores. Ninguno de estos materiales

²³ Este pigmento fue creado en 1817 por Stromeyer y Herman. Antoni Pedrola, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, (Barcelona: Ariel, 2009), pp. 67-99.

²⁴ Con respecto a la interpretación de resultados de las técnicas multibanda: Alessandro Cosentino, "Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method", *Heritage Science*, 2, 8, (2014), pp. 1-12 y Miquel Àngel Herrero-Cortell, Marta Raich, Paola Artoni y José Antonio Madrid, "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético", *Ge-conservación*, 22, (2022), pp. 58-77.

resulta incompatible con la cronología y el ámbito de producción propuestos en este estudio, como tampoco lo son sus formas de manufactura y aplicación.

Dejamos para el final el análisis de la Fotografía Infrarroja (IR), especialmente relevante para comprender el proceso de ejecución de la obra.

Las imágenes obtenidas revelan un dibujo preparatorio generalizado y muy preciso (Fig. 9), carente de efusión en los detalles, propio de un artista que trabaja a partir de un modelo previamente establecido.

El dibujo subyacente presenta una notable riqueza de matices y diversos grosores de trazo, lo que parece responder al empleo de distintos medios. Predomina un trazo húmedo, probablemente realizado con tinta metalográfica, aunque también se distinguen líneas semisecas semejantes a las producidas por un lápiz graso e incluso algunos trazos erosivos comparables a los de una punta metálica o lápiz de plata²⁵. Todo ello parece indicar un trabajo dibujístico desarrollado en dos fases: una primera destinada a establecer los volúmenes y formas principales de las vestimentas —quizá mediante plantilla u otro sistema de transferencia— y una segunda, más sintética, centrada en detalles concretos como pliegues o rasgos faciales. El procedimiento resulta coherente con las prácticas de trabajo documentadas en diversos talleres flamencos de la época.

El contorno de las figuras principales y los pliegues del vestido de María fueron trazados mediante movimientos largos y seguros, ejecutados sin apenas interrupciones. Las líneas subyacentes muestran un carácter firme y anguloso, destinado a definir y modelar los principales elementos de la composición, en plena consonancia con los modos de dibujo subyacente característicos de la escuela flamenca.

No se encuentra ninguna supresión ni reposiciones de importancia, aunque abundan los pequeños *pentimenti*, como en el ojo izquierdo de la Virgen, el antebrazo de Cristo —que fue ligeramente agrandado—, la corrección de varios dedos de la mano de su madre, etc. Se trata, en cualquier caso, de ajustes mínimos que no alteran sustancialmente la estructura general de la composición.

A diferencia de las figuras, el fondo presenta un dibujo mucho más somero y libre. El trazo es fino, pero de mayor nervio, circunstancia especialmente perceptible en las cimas montañosas (Fig. 9). Esta diferencia en el trazo del dibujo, unida a las divergencias en la técnica pictórica de figuras y fondo, obliga a considerar distintas hipótesis de trabajo.

La primera, y quizá la más habitual dentro de la lógica de taller, sería la intervención conjunta de dos autores. En este caso, podría plantearse la participación de un maestro encargado de las figuras principales —de

²⁵ Con respecto a los distintos medios de dibujo subyacente: *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, ed. Carmen Garrido, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006).

factura más elaborada y refinada— junto a un colaborador dedicado al paisaje, mucho más sintético y espontáneo. Esto resulta especialmente evidente en los diminutos segadores —que carecen de dibujo subyacente y pudieron ser improvisados directamente con el pincel— y en la vegetación boscosa, ejecutada prácticamente a mano alzada.

No puede excluirse, sin embargo, una segunda posibilidad: la de un único pintor que trabajase con especial cuidado en el seguimiento del modelo figurativo mientras abordaba con mayor libertad un paisaje heredero de las fórmulas de Joachim Patinir, aunque ya más tardío y simplificado tanto en sus detalles como en su colorido.

A nuestro juicio, el dibujo subyacente de las figuras principales guarda una especial semejanza, tanto en la grafía como en la variedad de grosores y en la delimitación de contornos y pliegues, con el visible en la reflectografía infrarroja de una de las obras atribuidas al Maestro de la Magdalena de Mansi: *la Virgen con San Juan Evangelista* del Museo Lázaro Galdiano (óleo sobre tabla, 52 × 37,5 cm.), primer tercio del siglo XVI, Madrid²⁶.

La similitud parece superar incluso la observable en otros autores flamencos del periodo, ya que en el caso del Maestro de la Magdalena de Mansi no se aprecia remarcado de líneas ni empleo de grisallas, ni tampoco una acentuación previa de elementos decorativos o sombreados, coincidiendo estrechamente con lo observado en nuestra tabla.

Aun así, el éxito del modelo y la pluralidad de autores que desarrollaron variantes próximas de esta composición dificultan alcanzar una certeza plena en la atribución.

6. Conclusiones:

La versión aquí presentada de *La Virgen y el Niño sentados bajo un árbol* responde iconográficamente a una formulación híbrida entre modelos derivados de Quentin Massys y los difundidos a través de grabados de Albrecht Dürer. Su lenguaje pictórico resulta claramente afín al ámbito de la escuela de Amberes y presenta diversas coincidencias con las características descritas por Max J. Friedländer para el denominado Maestro de la Magdalena de Mansi. Entre ellas destacan la monumentalidad algo

²⁶ Didier Martens y Amparo López, "Catálogo razonado de la colección de tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano", en *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, eds. Didier Martens y Amparo López, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2017, pp. 160-162. Se contactó asimismo con diversas instituciones que conservan obras atribuidas al Maestro de la Magdalena de Mansi —entre ellas el Philadelphia Museum of Art, los Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, la Gemäldegalerie de Berlín y el Metropolitan Museum of Art— con el objetivo de obtener imágenes técnicas con las que nutrir estas comparaciones, sin que finalmente fuera posible acceder a dicho material.

rígida de las figuras, el colorido tendente a tonalidades frías y apagadas y, especialmente, la particular relación entre figura y paisaje.

El estudio comparativo ha permitido además identificar un conjunto de versiones estrechamente relacionadas con la composición aquí estudiada, algunas de ellas anteriormente vinculadas al Maestro de la Magdalena de Mansi o a su entorno. La localización de al menos ocho variantes confirma la notable difusión de este modelo dentro del mercado artístico flamenco del siglo XVI y evidencia la persistencia y transformación de un prototipo compositivo.

En este sentido, la tabla aquí presentada parece situarse dentro de una tradición derivada de fórmulas massysianas y paisajes heredados de Joachim Patinir, reinterpretados ya mediante soluciones más sintéticas y monumentalizadas.

El análisis técnico mediante fotografía multibanda ha confirmado, por su parte, la coherencia material y técnica de la obra con el contexto cronológico propuesto. La reflectografía infrarroja revela un dibujo subyacente particularmente próximo al observable en la *Virgen con San Juan Evangelista* atribuida al Maestro de la Magdalena de Mansi y conservada en el Museo Lázaro Galdiano. Sin embargo, las diferencias apreciables entre el tratamiento gráfico de las figuras y el del paisaje permiten plantear dos hipótesis de trabajo. La primera sería la intervención conjunta de distintas manos dentro de un mismo proceso de ejecución, circunstancia coherente con el funcionamiento habitual de los talleres flamencos del periodo. La segunda posibilidad sería la de un único pintor que, siguiendo cuidadosamente un modelo figurativo ya establecido, abordase con mayor libertad el paisaje.

En última instancia, el éxito del modelo, la existencia de múltiples variantes y la circulación de fórmulas compositivas muy próximas entre distintos obradores dificultan alcanzar certezas absolutas en materia atributiva. Más que ante una obra fácilmente reducible a una única personalidad artística, nos encontraríamos así ante el testimonio de la compleja difusión, adaptación y pervivencia de un prototipo devocional dentro de la cultura visual flamenca del siglo XVI.

Precisamente esa tensión entre repetición y variación constituye uno de los aspectos más reveladores del conjunto. Lejos de tratarse de reproducciones estáticas, estas imágenes muestran cómo un mismo prototipo podía ser reinterpretado sucesivamente por distintas manos, adaptándose a nuevos contextos culturales, devocionales y comerciales

Bibliografía:

Barba 2020: Eduardo Barba, *El jardín del Prado. Un paseo botánico por las obras de los grandes maestros*, (Barcelona: Espasa, 2020).

Bilbao 2009: Didier Martens, "Maestro de la Magdalena Mansi: Virgen con el Niño" en *El esplendor del Renacimiento en Aragón*, dir. Carmen Morte García, (Museo de Bellas Artes de Bilbao: junio-septiembre 2009; Museo de Bellas Artes de Valencia: octubre 2009-enero 2010; Museo de Zaragoza: febrero-abril 2010), pp. 279-280

Cosentino 2014: Alessandro Cosentino, "Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method", *Heritage Science*, 2, 8, (2014).

Friedländer 1915: Max. J. Friedländer, "Der Meister der Mansi-Magdalena", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 36, (1915), pp. 6-12.

Friedländer 1971: Max. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting. vol. VII, Quentin Massys*, (Nueva York: Praeger Publishers 1971).

Friedländer 1972: Friedländer, *Early Netherlandish Painting. vol. IX, Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*, (Nueva York: Praeger Publishers 1972).

Herrero-Cortell y Puig 2021: Miquel Àngel Herrero-Cortell e Isidro Puig Sanchis "Spanish fortunes of a flemish 'Ecce Homo': on the Bouts family's originals, workshop replicas, Flemish copies, and Hispanic imitations", en *Copies of Flemish Masters in the Hispanic World (1500-1700)*, dirs. Eduardo Lamas y David García Cueto, (Turnhout: Brepols, 2021), pp. 59-74.

Herrero-Cortell, Raïch, Artoni y Madrid 2022: Miquel Àngel Herrero-Cortell, Marta Raïch, Paola Artoni y José Antonio Madrid, "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético", *Ge-conservación*, 22, (2022), pp. 58-77.

Madrid 2006: *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, ed. Carmen Garrido, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006).

Mariz 2023: Vera Mariz, "Tracing the (Unexpected) Dispersal of the Paintings Collection of Ferdinand II of Portugal, the 'Artist King'", *Getty Research Journal*, 17, (2023), pp. 55-80. *Project MUSE*. <https://dx.doi.org/10.1086/724138>.

Markl 1995: Dagoberto Markl, "Virgem com o Menino", *D. Fernando de Saxe Coburgo-Gotha: Comemoração do 1º centenário da morte do Rei-Artista*, ed.: José Martins Carneiro, (Sintra: Palácio Nacional da Pena, 1995), p. 229.

Martens y López 2017: "Catálogo razonado de la colección de tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano", en *Tablas flamencas de los siglos XV y XVI del Museo Lázaro Galdiano*, eds. Didier Martens y Amparo López, (Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2017), pp. 87-224.

Museum Catharijne Convent database. (En web: <https://www.codart.nl/museums/museum-catharijneconvent-publishes-collection-and-library-catalogue-on-website/>; consultada: 11 de marzo de 2026)

Pedrola 2009: Antoni Pedrola, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*, (Barcelona: Ariel, 2009).

RKD Netherlands Institute for Art History Research database. (En web: <https://research.rkd.nl/nl>; consultada: 9 de enero de 2026)

Wentzel 1965: Hans Wentzel "Die Kornfeldlegende", *Aachener Kunstblätter*, 30, (1965), pp. 131-143.

Works 1996: *Works of art from the Bute Collection*, (London: Christie's, 1996).

Recibido: 16/01//2026

Aceptado: 28/04/2026

Cifras y cuerdas en clausura. El ejemplar de *Silva de sirenas* de Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547) de la universidad de Barcelona*

Ciphers and strings in a closure. The Copy of *Silva de sirenas* by Enríquez de Valderrábano (Valladolid, 1547) at the University of Barcelona

Gracia María Gil Martín¹

Universidad de Burgos

Resumen: El libro de música en cifra para vihuela *Silva de sirenas* fue publicado por Enríquez de Valderrábano en Valladolid en 1547. De los ocho ejemplares originales conservados, uno se custodia en la biblioteca de la universidad de Barcelona en excelente estado de conservación. En la parte inferior de su portada figura una rueda de cuchillos, marca de procedencia del convento de Santa Catalina, de la Orden de Predicadores de la ciudad condal. El volumen ingresó en la universidad tras las leyes desamortizadoras de 1835. Se trata de un ejemplar facticio, encuadernado junto con el *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María (Valladolid, 1570). Este estudio aborda el tomo como objeto librario, atendiendo a sus características materiales y su trayectoria histórica, y analiza el papel de la vihuela en los contextos religiosos de la España del siglo XVI.

Palabras clave: *Silva de sirenas*; Enríquez de Valderrábano; vihuela; Libro de música en cifra; tablatura; tipografía musical; convento de Santa Catalina, Barcelona.

Abstract: The vihuela tablature book *Silva de sirenas* was published by Enríquez de Valderrábano in Valladolid in 1547. Among the eight original copies that survive today, one is preserved in excellent condition in the library of the university of Barcelona. At the lower part of its title page, the volume bears an engraved knife wheel, identifying it as a former possession of the convent of Santa Catalina of the Order of Preachers in Barcelona. It entered the university's holdings because of the ecclesiastical confiscation laws of 1835. This is a composite (factitious) volume, bound together with the *Arte de tañer fantasía* by Tomás de Santa María (Valladolid, 1570).

* *Philostrato. Revista de historia y arte* actúa como un medio de difusión de la investigación científica en historia y en arte. Las opiniones, interpretaciones, resultados y conclusiones expresados en los trabajos publicados son de la exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la posición del equipo editorial ni de la revista.

¹  <https://orcid.org/0000-0002-9484-0427>

The aim of this study is to examine the book as a library copy—considering its material features and provenance—while also investigating the role of the vihuela within religious contexts in sixteenth-century Spain.

Keywords: *Silva de sirenas*; Enríquez de Valderrábano; vihuela; Tablature book; Musical typography; convent of Saint Catherine, Barcelona.

1. Introducción



a vihuela fue un instrumento de cuerda pulsada de seis órdenes (cuerdas dobles) que tuvo su momento de esplendor en España y en los territorios de su influencia, durante el siglo XVI (Fig. 1).

Su éxito fue debido a la versatilidad para abordar repertorios solísticos y también acompañar a la voz, además de su capacidad de asumir géneros polifónicos concebidos vocalmente, como misas, motetes y madrigales, entre otros. Era una costumbre muy generalizada para los instrumentistas el hecho de transcribir o trasladar al instrumento piezas inicialmente pensadas para ser cantadas. Además, la producción original para el instrumento dio lugar a un nutrido compendio de fantasías y diferencias que representaba claramente las tendencias compositivas del momento y los gustos particulares de cada autor.

La práctica interpretativa de la vihuela se difundió ampliamente en los ámbitos cortesanos, nobiliarios y burgueses, tanto en contextos profesionales como entre círculos humanistas no especializados que concebían la música como una forma de recreación culta. Esta expansión fue posible, en gran medida, gracias al empleo de la notación numérica conocida como cifra, cuya interpretación exigía la comprensión de los signos relativos a la digitación sobre cuerdas y trastes², un sistema comúnmente denominado “tablatura”³. Este procedimiento de escritura musical facilitó la circulación de repertorios originalmente concebidos para la voz o para conjuntos instrumentales, ampliando considerablemente su difusión y recepción, algo que difícilmente habría sido viable por otros medios de notación.

La producción para música vihuelística en España se materializó en siete colecciones impresas⁴, a las que se suman diversas fuentes manuscritas. Entre estas últimas destaca un testimonio localizado en la guarda del *Episto-*

² John Griffiths, “Vihuela”, en *Diccionario de música española e hispanoamericana*, eds. Emilio Casares Rodicio, José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y María Luz González Peña, (Madrid: SGAE, 1999).

³ Tablatura. Europe 1300-1750, eds. John Griffiths, David Dolata y Philippe Vendrix, (Turnhout: Brepols, 2026).

⁴ Luys de Milán, *El Maestro*, (Valencia: 1536); Luys de Narváez, *Seys libros del Delphin de música*, (Valladolid: 1538); Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifras*, (Sevilla: 1546); Enríquez de Valderrábano, *Silva de sirenas*, (Valladolid: 1547); Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, (Salamanca: 1552); Miguel de Fuenllana, *Orphénica lyra*, (Sevilla: 1554); Esteban Daza, *El Parnasso*, (Valladolid: 1546).



Fig. 1. Rafael Fuentes Cuesta, luthier, *Vihuela de mano*. © Foto de la autora

larum familiarium de Lucius Marineus Siculus (Valladolid, 1514), conservado en la British Library de Londres (C.48.h.1). Asimismo, se conserva el manuscrito titulado *Ramillete de flores*, que contiene una miscelánea de siete danzas y se custodia en el Archivo de Simancas⁵. A estas fuentes se añade el manuscrito MS. Mus. 40032 de Cracovia, también conocido como “Barbarino”, un libro de música para laúd datado a finales del siglo XVI y presumiblemente recopilado por un castrato napolitano⁶. Desde una perspectiva cronológica, la fuente más tardía de música en cifra para vihuela corresponde a un folio manuscrito hallado en un ejemplar de *Silva de sirenas* de Valderrábano conservado en la Biblioteca Nacional de Viena (SA.76. A.15 Mus), que contiene tres danzas: folía, zarabanda y saltarello⁷.

En conjunto, este corpus vihuelístico pone de relieve la notable relevancia del instrumento en la España renacentista —así como en los territorios bajo su esfera de influencia— y evidencia la amplia difusión de su repertorio, favorecida principalmente por la circulación de los volúmenes impresos.

1. *Silva de sirenas*

Silva de sirenas es el título con el que Enríquez de Valderrábano (ca. 1500-ca.1580) publicó su colección de música en cifra para vihuela, en Valladolid en 1547, por el impresor Francisco Fernández de Córdoba. La obra reúne 170 piezas distribuidas en siete libros de extensión y configuración editorial variables, completando un total de 104 folios.

La colección incluye obras destinadas tanto a la interpretación solística como al acompañamiento del canto, así como transcripciones de motetes, misas y villancicos, además de otros géneros concebidos específicamente en

⁵ Antonio Corona-Alcalde, “A Vihuela Manuscript in the Archivo de Simancas”, *The Lute*, 26, (1986), pp. 3-20.

⁶ Contiene obras de autores españoles y música para vihuela dentro de un ámbito más europeo, Griffiths, “Obras del manuscrito Barbarino (Nápoles[?] c. 1580-1610) Manuscrito Ms Mus 40032 de la Obras para laúd o vihuela de 6 o 7 órdenes”. *Separata Musical, Hispánica Lyra*, 4, (2006).

⁷ John Griffiths, “Vihuela”.

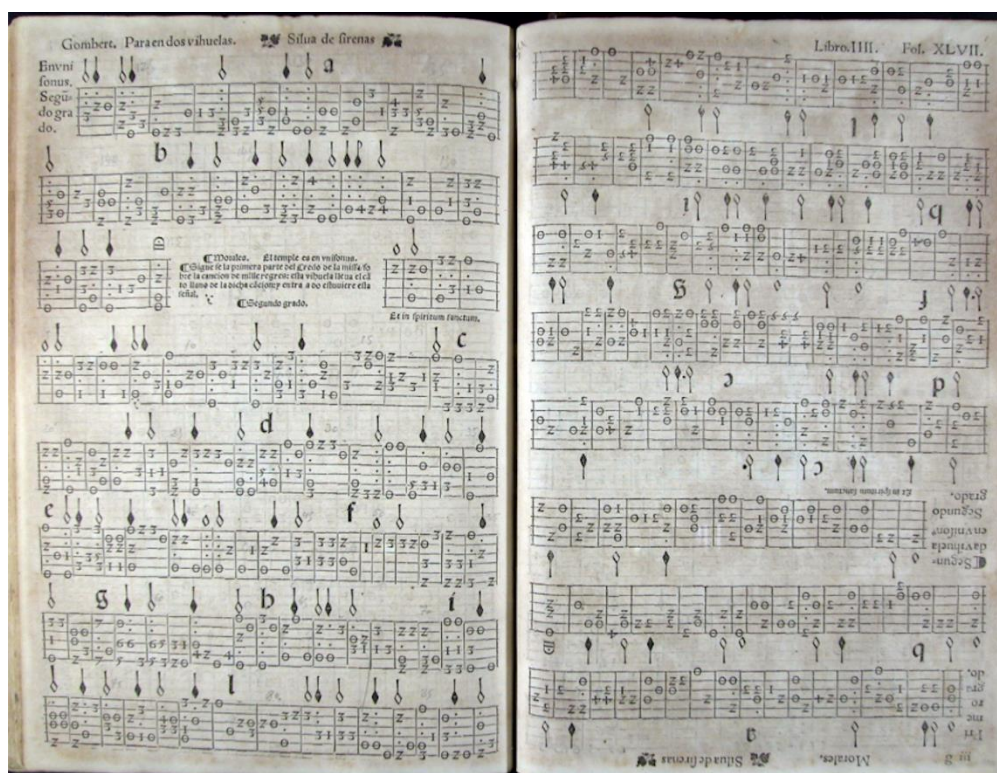


Fig. 2. Ejemplar de *Silva de sirenas*. Biblioteca de la universidad de Barcelona. © Foto de la autora

un lenguaje instrumental. El repertorio compilado constituye un reflejo representativo del panorama sonoro de la época. Junto a la abundante polifonía de compositores francoflamencos, apreciada por la sofisticación de su escritura contrapuntística, se incorporan numerosos madrigales y canciones de procedencia italiana, unos géneros que gozaban de notable aceptación en los ámbitos musicales hispanos.

Desde el punto de vista notacional, algunos libros presentan piezas impresas en cifra colorada —esto es, cifras en tinta roja— con el fin de señalar la voz principal destinada al canto, mientras que las restantes voces, impresas en negro, debían ser ejecutadas instrumentalmente por el mismo intérprete. De acuerdo con las indicaciones consignadas en esta y en otras publicaciones vihuelísticas del siglo XVI, dicha práctica parece haber sido habitual, evidenciando una concepción interpretativa que integraba simultáneamente la ejecución instrumental y el canto.

El libro IV de *Silva de sirenas* reúne un repertorio concebido para la interpretación a dúo y presenta un diseño tipográfico sumamente innovador, que habría de convertirse en modelo para diversas publicaciones posteriores destinadas al laúd⁸. Al abrir el volumen por las páginas correspondientes, se

⁸ Varios autores, *Hortus musarum in quo tanquam*, (Lovaina: Pierre Phalèse, 1552); Luis Venegas de Henestrosa, *Libros de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela*, (Alcalá de Henares: Juan Brocar, 1557)

advierte que el contenido del folio recto —situado a la derecha— está impreso en orientación inversa respecto del folio vuelto —a la izquierda—, de modo que ambos intérpretes pueden leer simultáneamente desde un mismo ejemplar abierto y ejecutar la obra de manera conjunta (Fig. 2).

1.1 Impresión

Los Fernández de Córdoba formaban parte de una extensa dinastía de impresores que desarrolló su actividad en la península ibérica desde el siglo XV. La presencia de esta familia en Valladolid está documentada entre los años 1535 y 1589⁹.

La impresión de *Silva de sirenas* concluyó el 28 de julio de 1547, “junto a las escuelas mayores”, según se indica en el colofón del volumen¹⁰. Esta referencia topográfica parece corresponderse con la actual calle Librería de Valladolid.

En el caso de *Silva de sirenas*, se ha demostrado que las erratas de impresión fueron objeto de corrección progresiva dentro de una misma tirada. Entre los errores subsanados se cuentan fallos en la numeración romana de las páginas, inexactitudes en algunas cifras musicales e incluso incorrecciones en los títulos de determinadas piezas. Los ocho ejemplares conservados presentan variantes entre sí, una circunstancia que sugiere que, durante el propio proceso de impresión y antes de concluir la tirada, el autor revisó los pliegos ya estampados e indicó al impresor qué tipos móviles debían sustituirse para corregir los errores detectados. Por ello, a diferencia de lo que sucede en los libros de Mudarra (1546), Fuenllana (1554) o Daza (1576), la colección de Valderrábano no incluye índice de erratas.

1.2 Ejemplares de *Silva de sirenas*

En la actualidad se conservan ocho ejemplares originales de la colección musical de Valderrábano. La tabla 1 (Anexo 1) recoge la localización de cada uno de ellos, así como las firmas bajo las cuales se encuentran catalogados.

En términos generales, los ejemplares se encuentran en un estado de conservación extraordinario. Constituyen excepciones el ejemplar de la Seo de Zaragoza, cuya consulta resulta actualmente imposible debido a su grave deterioro y con el fin de evitar daños adicionales, así como el conservado en

como los más cercanos cronológicamente. Gracia María Gil Martín, *Silva de sirenas de Enriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547). Contexto de un libro de música en cifras para vihuela y edición de sus arreglos de polifonía vocal*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, (Valladolid: 2017), p. 168.

⁹ Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVIII)*, (Madrid: Arco, 1996), p. 229.

¹⁰ Enríquez de Valderrábano, *Silva de sirenas*, (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547), fol. CIIIV.



Fig. 3a. Portada de *Silva de sirenas*. Biblioteca Nacional de Viena © Foto de la autora.

la Biblioteca Nacional de España (signatura R/9282), que presenta, según su descripción “deterioro: desgarros y fragmento, soporte debilitado, encuadernación casi suelta”¹¹.

Entre los distintos ejemplares se advierten asimismo divergencias relacionadas con erratas en la numeración de las páginas y en algunos títulos, correcciones editoriales introducidas durante la impresión, anotaciones manuscritas en la portada relativas al precio de venta e incluso marcas de uso en las páginas interiores.

La diferencia más significativa entre los ejemplares conservados se observa en la portada del ejemplar custodiado en la Biblioteca Nacional de Viena (SA.76. A.15 Mus), que presenta un modelo distinto al del resto (Fig. 3a). No obstante, se ha podido determinar que existió una única edición con ambos modelos de portada, ya que las marcas de agua del ejemplar vienés coinciden con las de los demás ejemplares y la numeración de los cuadernillos es idéntica.

¹¹ Agradezco al Departamento de Música y Audiovisuales de la BN de Madrid, que me haya facilitado esta información del ejemplar fuera de consulta.



Fig. 3b. Portada de *Silva de sirenas*.
Barcelona, Universidad de Barcelona.
© Foto de la autora

tica. Estos indicios permiten concluir que se trata de dos emisiones distintas dentro de una misma tirada¹².

Cabe suponer la existencia de otros ejemplares, hoy desaparecidos, que presentaran este mismo modelo de portada, quizá destinados por Valderrábano a obsequiar a personas influyentes, dada la riqueza ornamental y el cuidado en la elaboración del motivo.

La comparación sistemática de todos los ejemplares conservados de esta obra —atendiendo no solo a su contenido musical, sino también a sus características materiales y librarias— constituye una línea de investigación de gran interés y notable utilidad. Un análisis de esta índole permitiría extraer conclusiones relevantes sobre el proceso de impresión, los contextos de uso de la vihuela o los intereses culturales de sus propietarios, entre otras cuestiones. No obstante, tales consideraciones exceden el alcance del presente estudio.

¹² Tras varias conversaciones con Andrea Harrandt, técnico de la BN de Viena, se pudo verificar esta información, por lo que no cabe duda de que los ejemplares forman parte de la misma tirada editorial.

2. Ejemplar de *Silva de sirenas* de la biblioteca universitaria de Barcelona¹³

El ejemplar con signatura E: Bu G-3-285 se conserva en el Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación (en adelante CRAI) de la Universidad de Barcelona, integrado en su fondo antiguo.

El interés por el estudio de este volumen es doble. Por una parte, desde la perspectiva bibliográfica se trata de un ejemplar facticio, encuadernado juntamente con *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María, publicado en Valladolid en 1565. Por otra, reviste interés por su dimensión histórica en la medida en que su trayectoria material se entrelaza con la propia historia de la vihuela: los ámbitos en los que se cultivó, las personas que la estudiaron y practicaron, así como los contextos en los que se difundió su repertorio y se ejecutó el instrumento.

Uno de los elementos más llamativos del volumen es la marca de fuego estampada a ambos lados del margen inferior de la portada (Fig. 3b). Se trata de una rueda de cuchillos, un atributo asociado al martirio de santa Catalina de Alejandría, instrumento con el que, según la tradición, el emperador Maximiano ordenó su ejecución en el siglo IV. Según la hagiografía, cuando el cuerpo de la santa entró en contacto con la rueda, esta se quebró y ella resultó ilesa; ante tal circunstancia, el emperador ordenó finalmente su decapitación. Por este motivo, santa Catalina suele representarse iconográficamente con la rueda como atributo distintivo¹⁴.

Este sello aparece estampado en los volúmenes que pertenecieron —o pertenecen en la actualidad— al monasterio de Santa Catalina de Barcelona, de la Orden de Predicadores, y constituye una marca de identidad institucional, así como un signo de propiedad del convento.

El ejemplar de Valderrábano ingresó en la biblioteca de la Universidad de Barcelona como consecuencia de las leyes desamortizadoras de bienes eclesiásticos promulgadas en 1835. Al año siguiente, el ayuntamiento de la ciudad inauguró una institución pública destinada a reunir los fondos bibliográficos procedentes de los veintitrés conventos y colegios religiosos de Barcelona desamortizados, así como parte de la antigua Universidad de Cervera y otras incorporaciones, entre ellas diversas donaciones particulares. El conjunto de volúmenes reunidos alcanzó la cifra aproximada de 130.000. En 1882, este fondo bibliográfico fue trasladado a las dependencias que ocupa en la actualidad en la universidad barcelonesa¹⁵.

¹³ Agradezco a Marina Ruiz Fargas, técnico del CRAI de la Universidad y a Juan Manuel Gil y Maribel González, toda la ayuda prestada para realizar esta investigación.

¹⁴ Irene González Hernando, "Santa Catalina de Alejandría", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, 7, (2012), pp. 37-47.

¹⁵ Neus Verger Arce, "La biblioteca de reserva de la Universitat de Barcelona", *Textos universitaris de biblioteconomia y documentació*, 21, (2008), pp. 1-23.

La temática de los ejemplares depositados en la universidad abarca la totalidad de los campos del saber, y no se limita exclusivamente al ámbito religioso. En conjunto, los fondos reflejan la tradición dominica y la defensa de la ortodoxia católica. Destaca, en este sentido, la extensa nómina de autores pertenecientes a la Orden de Predicadores, que supera el centenar. Se observa asimismo una marcada preferencia por las obras históricas, y las materias profanas superan en casi un tercio a las de carácter estrictamente religioso.

Las bibliotecas conventuales se nutrieron en buena medida de colecciones privadas pertenecientes a destacados bibliófilos de la época, así como de aportaciones realizadas por miembros de la jerarquía eclesiástica. En particular, este fondo procede principalmente de los libros reunidos por fray Tomás Ripoll (1653-1747), maestro general de la Orden, durante sus años de gobierno¹⁶. Los fondos del monasterio de Santa Catalina constituyen aproximadamente el 80% del actual repositorio universitario¹⁷.

En lo que respecta a la fundación del convento de Santa Catalina virgen y mártir de Barcelona, la tradición la sitúa en 1212, con ocasión de una visita de Santo Domingo de Guzmán a la ciudad. Inicialmente se estableció en el barrio de la judería, sin embargo, el espacio pronto resultó insuficiente y, en 1223, se adquirieron algunas casas colindantes con el fin de edificar un monasterio extramuros. Este nuevo establecimiento llegó a convertirse en un destacado centro de evangelización y en un foco de considerable influencia social y cultural¹⁸.

En 1714, en el contexto del sitio de Barcelona, el convento fue objeto de un bombardeo que ocasionó la destrucción total de su biblioteca, considerada entonces una de las más importantes del país. Los frailes pudieron regresar en 1824, sin embargo, el 25 de julio de 1835 el edificio fue incendiado por grupos exaltados, bajo el pretexto del desenlace de una corrida de toros celebrada en la ciudad, lo que motivó su abandono definitivo por parte de la comunidad.

A comienzos de 1837 el convento fue demolido con el propósito de acometer reformas urbanísticas, levantándose en su solar el actual mercado de Santa Catalina. El monasterio sería reconstruido de manera definitiva, a principios del siglo XX en su emplazamiento actual. Entre 1837 y 1881, los fondos del convento —junto con los de otros veintidós establecimientos religiosos— fueron trasladados a su destino actual. De este modo, la práctica totalidad de los fondos conventuales de la ciudad pasó a ser custodiada por la Universidad de Barcelona.

Tras su ingreso en la biblioteca, los volúmenes procedentes del convento

¹⁶ Marina Ruiz Fargas, *La biblioteca del Convent de Santa Caterina de Barcelona sote el mecenatge de frà Tomás Ripoll, 1699-1747*, vol. 1, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, (Barcelona: 2019).

¹⁷ Salvador Misser, "Significativa recuperació d'uns llibres de la biblioteca de Santa Caterina, després de cent cinquanta anys", *RCat*, 12, 1, (1987), pp. 217-222.

¹⁸ <https://www.dominicohispania.org/donde-estamos/convento-de-santa-catalina-barcelona>.

Sirenas forma parte de un volumen facticio, esta encuadernación parece obedecer a circunstancias particulares, probablemente relacionadas con el contexto monástico de su conservación.

La encuadernación actual, así como las guardas de las cubiertas del libro facticio, corresponden a una intervención moderna, probablemente realizada durante las primeras décadas del siglo XX en el contexto de las labores de renovación emprendidas por la biblioteca universitaria sobre los ejemplares más antiguos. Como consecuencia de dicho proceso, las pastas y guardas originales se han perdido, y con ellas, la valiosa información material e histórica que estos elementos podían aportar.

Todos los ejemplares anteriores al bombardeo que afectó al monasterio en 1714 presentan la marca de fuego identificativa de Santa Catalina en el corte superior del volumen²⁰. (Fig. 5) En consecuencia, resulta verosímil que el ejemplar ingresara en el convento durante el siglo XVII y que la configuración del volumen facticio se llevara a cabo en ese mismo período.

A partir de la información expuesta sobre el ejemplar de *Silva de sirenas* para vihuela, se suscitan diversas cuestiones en torno a la presencia de un libro de carácter práctico destinado a la interpretación musical en el contexto de un convento masculino. Mientras que la existencia y el uso de instrumentos musicales en órdenes religiosas femeninas han sido más documentados por la historiografía —especialmente en lo que respecta al entorno conventual y la actividad musical en la Barcelona de la Edad Moderna— estudiados, entre otros, por Ascensión Mazuela Anguita²¹ y Tess Knighton²², se ha dedicado escasa atención al estudio de la interpretación instrumental —particularmente de la vihuela— en el contexto de los conventos masculinos.

Se tiene constancia documental y material de la presencia de vihuelas en monasterios femeninos. Entre los casos más citados se encuentra el instrumento conservado en el convento de la Encarnación de Ávila²³, así como

²⁰ Marina Ruiz Fargas, "Biblioteca del Convent..."

²¹ Ascensión Mazuela-Anguita, "Música conventual para ceremonias urbanas del mundo hispánico a inicios de la Edad Moderna", *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de música de Málaga*, 20, 10, (2022), pp. 1-30; Ascensión Mazuela-Anguita, "Música, conventos y festividades de beatificación en el mundo hispánico en torno a 1600, en *A la luz de Roma. Santos y santidad en el Barroco hispanoamericano*, eds. Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broggio, Marcelo Fagiolo del Arco, vol. II, (Sevilla: Universidad Pablo Olavide: 2020), pp. 427-442; Ascensión Mazuela-Anguita, "Una celestial armonía: los conventos femeninos en la vida musical de la Barcelona del siglo XVI, *Quadrivium, Actes del Congrès Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació intercultural*, (València, 23-25 de julio de 2014)", *Revista musical de Musicología*, (2015), pp. 1-12.

²² Tess Knighton, "Relating History: Musica and meaning in the relaciones of the Canonization of St. Raymond Peñafort", en *Música e História: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, coords. Matheus Pinheiro Ferreira, y Teresa Cascudo, (Lisboa: Colibri, CESEM, 2017), pp. 27-51; Tess Knighton, "Voces angélicas, voces femeninas: Música y espiritualidad en la época de Santa Teresa", en *Santa Teresa o la llama permanente. Estudios históricos, artísticos y literarios*, coords. Esther Borrego Gutiérrez y Jaime Olmedo Ramos, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017), pp. 57-71; Tess Knighton, "Musical instruments in the domestic sphere in early modern Barcelona", *MUHBA Textures*, 6, (2016), pp. 131-151.

²³ Jaume Bosser, "¿Guitarra? del Convento de la Encarnación de Ávila", *Hispanica Lyra*, 10, (2009), pp. 24-31.

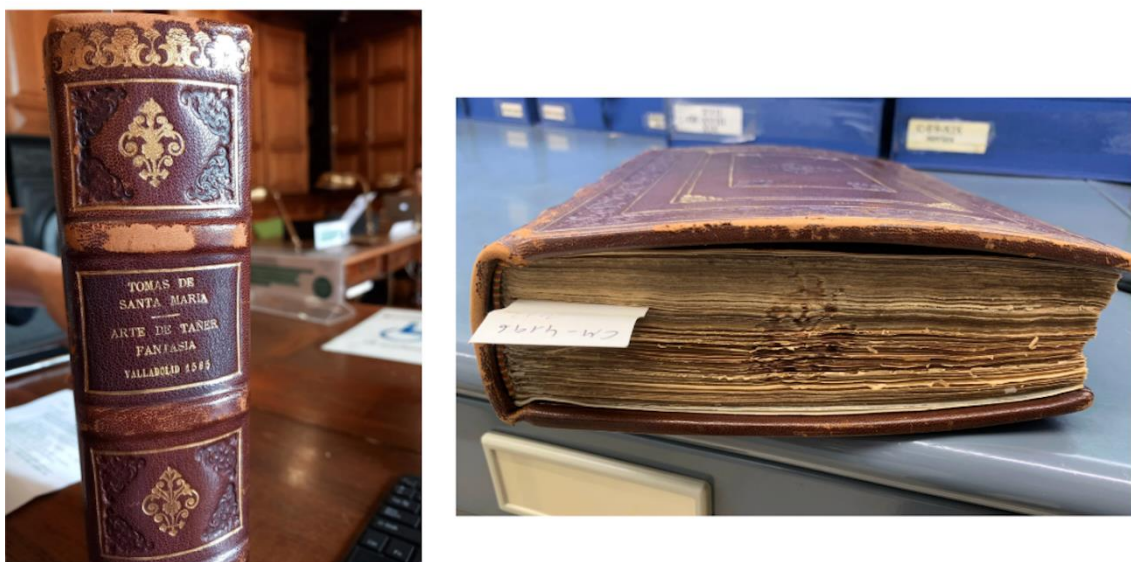


Fig. 5. Ejemplar facticio y marca de fuego de la rueda de Santa Catalina. Biblioteca de la universidad de Barcelona © Biblioteca de CRAI

la vihuela atribuida a santa Mariana de la Cruz en Quito²⁴, cuya preservación se habría visto favorecida por su consideración como reliquia durante el proceso de beatificación de la religiosa. Asimismo, las fuentes documentales mencionan a sor Ana de la Cruz Ribera como intérprete destacada, señalando que “tañía con maestría el arpa y la vihuela”²⁵, además de desempeñar labores de composición y acompañamiento en los oficios litúrgicos.

Esta información revela que las comunidades religiosas femeninas no eran ajenas a la posesión, uso y conservación de instrumentos de cuerda pulsada. No obstante, aunque la evidencia confirma su presencia material y su práctica interpretativa, el contexto preciso de ejecución —ya fuera litúrgico, devocional o recreativo— no puede determinarse con tanta claridad.

La situación en los monasterios masculinos presenta un panorama menos definido. Los usos musicales en comunidades masculinas han recibido escasa atención hasta la fecha. En consecuencia, el estudio de la práctica instrumental en monasterios de hombres constituye todavía un ámbito insuficientemente explorado desde el punto de vista musicológico, que precisa de nuevas investigaciones y una revisión de las fuentes documentales disponibles.

La presencia de un libro de música para vihuela en un contexto conventual admite diversas interpretaciones. Cabe considerar, en primer lugar, la

²⁴ Egberto Bermúdez, “La vihuela de la Compañía de Jesús de Quito”, *Revista Musical Chilena*, 42, 179, (1993), pp. 69-77;

²⁵ Elena Bellido Vela, “Sor Ana de la Cruz Ribera (1606-1650) y la capilla del padre de familias del convento de Santa Clara de Montilla (Córdoba)”, *UCOARTE, Revista de teoría e Historia del arte*, 6, (2017), p. 50.

posibilidad de un uso privado por parte de algún fraile o novicio aficionado al instrumento, quien podría haberlo empleado en el silencio de la celda, siguiendo las indicaciones técnicas y el repertorio recogido en *Silva de sirenas*. Sin embargo, no puede descartarse que la vihuela participara ocasionalmente en celebraciones o prácticas musicales de la comunidad religiosa. Ambas hipótesis no son excluyentes, dado el carácter versátil del instrumento y la pluralidad de funciones que desempeñó en el siglo XVI, al igual que en los monasterios femeninos.

En consecuencia, pueden distinguirse dos modalidades interpretativas asociadas a estos repertorios —una de índole más introspectiva y técnica, y otra de naturaleza más práctica y participativa— que, sin embargo, convergen en el empleo de un mismo instrumento.

3. Música para vihuela en el convento de Santa Catalina de Barcelona

En numerosas festividades del santoral y del calendario litúrgico, los monasterios, tanto femeninos como masculinos, asumían un papel destacado proyectando su presencia más allá del espacio estrictamente clausural y estableciendo dinámicas de interacción con el entorno urbano²⁶. Esta proyección exterior presenta en los monasterios masculinos la particularidad de que los frailes, al no estar sujetos a clausura estricta, podían desplazarse y participar activamente en celebraciones organizadas por otras comunidades religiosas, incluidas las femeninas.

Las fuentes documentales recogen, por ejemplo, la asistencia de los frailes de Sant Pau al entierro de la abadesa del convento de Sant Antoni, lo que evidencia una red de vínculos interconventuales en el marco de ceremonias solemnes²⁷. Asimismo, se constata la participación de distintos órdenes en las festividades mayores de otras comunidades, como ocurrió en la beatificación de san Raimundo de Peñafort, religioso del convento de Santa Catalina de Barcelona, cuya celebración —de notable solemnidad— contó con el acompañamiento musical de la comunidad carmelita del Carmen²⁸.

La implicación musical de los frailes en las celebraciones de su entorno urbano constituye un elemento bien documentado²⁹. En determinadas celebraciones organizadas por conventos masculinos, los templos, claustros e incluso las calles se ornamentaban profusamente, y en ocasiones se recurría a la contratación de danzantes y músicos que ejecutaban instrumentos como “percusión, órgano, arpa, vihuela y bajón”³⁰. Tales testimonios ponen de

²⁶ Ascensión Mazuela-Anguila, *Womens in convents spaces and the Music Networks of Early Modern Barcelona*, (Londres: Routledge Research in Music, 2023).

²⁷ Ascensión Mazuela-Anguila, *Música conventual*.

²⁸ Ascensión Mazuela-Anguila, “Música, conventos y festividades”.

²⁹ Ascensión Mazuela-Anguila, “Música, conventos y festividades”, p. 24.

³⁰ Carlos Rodríguez Morales, “Papahuevos, diabletes, monifatos, gigantes y danzas en las fiestas conventuales del Corpus Christi en Tenerife”, *Actas del III Congreso Internacional de la bajada de la Virgen*, vol. II, (2023), p. 464.

manifiesto la presencia efectiva de instrumentos en contextos festivos y solemnes, lo que refuerza la idea de una práctica musical activa y diversa en el ámbito conventual y su proyección pública.

El convento de Santa Catalina de Barcelona estuvo estrechamente vinculado a la Cofradía del Rosario, considerada la primera fundada en territorio hispano y cuya implantación en Cataluña cuenta con las primeras evidencias documentales conservadas³¹. La cofradía se hallaba plenamente integrada en el ámbito conventual y llegó a convertirse en una de las asociaciones devocionales más influyentes de la ciudad, tanto por su participación en prácticas de piedad como por su labor evangelizadora. Las fuentes indican que en el mismo año de su fundación se inscribieron en ella alrededor de cinco mil cofrades³², una cifra que da cuenta de su notable arraigo en la sociedad barcelonesa. No debe olvidarse, además, el papel desempeñado por la Orden de Predicadores en la promoción y difusión de la devoción al Rosario.

La cofradía contrataba a músicos encargados de la interpretación vocal e instrumental en diversas celebraciones, entre ellas la festividad de la Concepción de la Virgen. Durante un prolongado período, la relación entre los frailes y la cofradía se caracterizó por su estrecha colaboración, que se tradujo en la organización conjunta de fiestas y procesiones. Los religiosos participaron de manera activa en estos acontecimientos, trascendiendo el ámbito de clausura y proyectando su presencia más allá de los muros del monasterio. Los registros de pagos efectuados a los músicos con motivo de la festividad de la Concepción de 1615 evidencian la participación de instrumentos de cuerda, entre los cuales cabe suponer la presencia de una vihuela³³.

Con el propósito de determinar el lugar que ocupaba la música y de manera más específica, la práctica instrumental en la vida conventual, se han examinado diversos libros de música conservados en el CRAI de la universidad de Barcelona, procedentes de la antigua biblioteca de Santa Catalina (véase tabla 2. Anexo 2). Entre los fondos identificados se encuentran varios tratados de música práctica, además de los ya comentados y otro impreso en 1697 bajo el título *Villancicos que se cantaron en el Real Convento de Santa Catalina... por las fiestas de Santo Tomás de Aquino*. Estos testimonios documentales permiten constatar la presencia y relevancia de la actividad musical en el ámbito conventual, así como la diversidad de repertorios y prácticas cultivadas entre sus muros.

La revisión de los volúmenes musicales conservados en la biblioteca del convento de Santa Catalina de Barcelona no proporciona datos concluyentes en relación con el objeto específico de la presente investigación, centrado en

³¹ Alejandro José López Ribao, "Las cofradías y asociaciones seculares del convento de Santa Catalina Virgen y mártir de Barcelona, en el siglo XVIII", *Teología espiritual*, 61, 180, (2017), pp. 367-391.

³² Andrea Puentes-Blanco, *Música y devoción en Barcelona (ca. 1550-1626): estudio de libros de polifonía, contextos y prácticas musicales*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, (Barcelona: 2018).

³³ Andrea Puentes-Blanco, *Música y devoción*.

la música instrumental³⁴. El análisis de estos fondos permite constatar la existencia de una comunidad ciertamente intelectual, con intereses apreciables en el ámbito de la música vocal, sin embargo, no se documenta de manera explícita una dedicación particular a la práctica instrumental. Ello no implica necesariamente la ausencia de instrumentos musicales en el contexto celebrativo conventual. Más bien cabe suponer que su uso se inscribiría en prácticas de carácter popular, vinculadas a repertorios de tradición oral e improvisada, especialmente en el marco de procesiones o festividades dedicadas a santos de la orden.

Por otra parte, las marcas de uso que presenta el ejemplar de *Silva de sirenas* de la biblioteca de Barcelona confirman que algunas de sus piezas fueron estudiadas. El cotejo de las anotaciones presentes en los ocho ejemplares de la colección de Valderrábano que se conservan en la actualidad, demuestra que este volumen es uno de los más usados —o por lo menos, escritos— junto con el de la Biblioteca Nacional, atendiendo a las marcas manuscritas que tiene entre sus líneas.

La mayor parte de las anotaciones manuscritas presentes en el ejemplar de *Silva de sirenas* conservado en la biblioteca de Barcelona consiste en la numeración de los compases. Si bien la interpretación de las piezas mediante la lectura directa de la polifonía en cifra no exige un conocimiento preciso de la división métrica en compases, dichas numeraciones parecen responder a una voluntad del intérprete de sistematizar el fraseo o de clarificar la estructura formal de las composiciones. Un caso particularmente significativo se observa en el repertorio para dos vihuelas incluido en el libro IV, donde, en la mayoría de las piezas, las anotaciones numéricas relativas a los compases aparecen únicamente en la primera vihuela —esto es, en el folio situado a la izquierda—. Este hecho podría interpretarse como indicio de la ausencia de un segundo intérprete disponible para ejecutar el dúo, lo que explicaría la concentración de marcas orientativas en una sola de las partes.

Diversas investigaciones sobre los fondos ingresados en la Universidad de Barcelona procedentes del convento de Santa Catalina señalan que numerosos libros presentan abundantes inscripciones a lápiz, tanto en castellano como en catalán, lo que constituye un indicio claro de su consulta y estudio continuados a lo largo de la vida monástica³⁵. En lo que respecta al ejemplar de Valderrábano, no es posible determinar con certeza el lugar en que fue utilizado ni la identidad de quien realizó las anotaciones; sin embargo, las evidencias materiales permiten afirmar inequívocamente, como ya se ha apuntado, que el volumen fue objeto de uso y estudio. Así, en el folio CIII, en la pieza titulada *Sobre la pavana real*, se consigna la anotación “hecha” (Fig. 6), testimonio explícito de su ejecución.

³⁴ A esta afirmación hay que añadir cierta cautela, pero las fuentes consultadas no arrojan evidencias significativas dignas de ser comentadas. La investigación sigue en curso.

³⁵ Salvador Misser, “Significativa recuperació d’uns llibres de la Biblioteca de Santa Caterina, després de cent cinquanta anys”, *RCat*, 12, 1, (1987), pp. 217-222.



Fig. 6. Marca de uso del ejemplar de *Silva de Sirenas* del antiguo convento de Santa Catalina de Barcelona, fol. CIIIr. Biblioteca de la universidad de Barcelona. © Foto de la autora

4. Conclusiones

La influencia del convento de Santa Catalina de Barcelona en la sociedad de la Edad Moderna resulta incuestionable, tanto por los vínculos establecidos con la rama femenina de la orden como por su relación con los miembros de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario y con la propia sociedad barcelonesa en diversos contextos, en virtud de su función evangelizadora. En este marco, no resulta extraño que la comunidad incorporase a sus celebraciones determinadas prácticas musicales en las que intervinieran instrumentos, especialmente en actos de carácter paralitúrgico o devocional³⁶.

La presencia de un libro para vihuela en un convento masculino ha suscitado un especial interés en torno al papel que un instrumento de tales características y trayectoria histórica pudo desempeñar en una comunidad como la de los dominicos de Barcelona. Cabe plantear, en primer lugar, la posibilidad de que se tratara de un volumen destinado a un uso privado, vinculado a la formación cultural o al interés personal de algún religioso por el tañido de la vihuela, una práctica que no necesariamente contradecía la observancia regular y podía integrarse en los espacios de recreación permitidos por la vida conventual.

Asimismo, conviene considerar la dimensión pedagógica inherente a los libros de cifra para vihuela. Este repertorio podía servir como herramienta para el aprendizaje del contrapunto, para la comprensión práctica de la polifonía a través de la puesta en cifra de obras vocales o incluso para el

³⁶ Se ha mencionado en este texto la interconexión de conventos en la participación de fiestas de la orden, procesiones vinculadas a la cofradía y otras celebraciones con instrumentos.

acompañamiento del canto en determinados contextos. No obstante, las fuentes permiten también contemplar una función de carácter más comunitario y social, en el marco de celebraciones religiosas no estrictamente litúrgicas, donde la música instrumental desempeñaba un papel significativo.

En definitiva, la presencia de un libro de música para vihuela en un convento constituye un indicio elocuente de la vitalidad cultural de los siglos XVI y XVII, de la función formativa de numerosas comunidades religiosas, de la permeabilidad entre cultura cortesana y espiritual, y de la relevancia de la música instrumental en las prácticas devocionales de la época.

Bibliografía:

Bellido Vela 2017: Elena Bellido Vela, "Sor Ana de la Cruz Ribera (1606-1650) y la capilla del padre de familias del convento de Santa Clara de Montilla (Córdoba)", *UCOARTE, Revista de teoría e Historia del arte*, 6, (2017), pp. 43-68.

Bermúdez 1993: Egberto Bermúdez, "La vihuela de la Compañía de Jesús de Quito", *Revista Musical Chilena*, 42, 179, (1993), pp. 69-77.

Bosser 2009: Jaume Bosser, "¿Guitarra? del Convento de la Encarnación de Ávila", *Hispanica Lyra* 10, (2009), pp. 24-31.

Corona-Alcalde 1986: Antonio Corona-Alcalde, "A Vihuela Manuscript in the Archivo de Simancas", *The Lute*, 26, (1986), pp. 3-20.

Delgado Casado 1996: Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVIII)*, (Madrid: Arco, 1996).

Gil Martín 2017: Gracia María Gil Martín, *Silva de sirenas de Enriquez de Valderrábano (Valladolid, 1547). Contexto de un libro de música en cifras para vihuela y edición de sus arreglos de polifonía vocal*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, (Valladolid: 2017).

González Hernando 2012: Irene González Hernando, "Santa Catalina de Alejandría", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4, 7, (2012), pp. 37-47.

Griffiths 1999: John Griffiths, "Vihuela", en *Diccionario de música española e hispanoamericana*, eds. Emilio Casares Rodicio, José López Calo, Ismael Fernández de la Cuesta y María Luz González Peña, (Madrid: SGAE, 1999).

Griffiths 2006: John Griffiths, "Obras del manuscrito Barbarino (Nápoles[?] c. 1580-1610) Manuscrito Ms Mus 40032 de la Biblioteka Jagiellonska de Cracovia (olim Berlin, Deutsche Staatsbibliothek). Obras para laúd o vihuela de 6 o 7 órdenes". *Separata Musical Hispanica Lyra*, 4, (2006).

Knighton 2016: Tess Knighton, "Musical instruments in the domestic sphere in early modern Barcelona", *MUHBA Textures*, 6, (2016), pp. 131-151.

Knighton 2017: Tess Knighton, "Relating History: Musica and meaning in the relaciones of the Canonization of St. Raymond Peñafort", en *Música e Historia: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, coords. Matheus Pinheiro Ferreira, y Teresa Cascudo, (Lisboa: Colibri, CESEM, 2017), pp. 27-51.

Knighton 2017: Tess Knighton, "Voces angélicas, voces femeninas: Música y espiritualidad en la época de Santa Teresa", en *Santa Teresa o la llama permanente. Estudios históricos, artísticos y literarios*, coords. Esther Borrego Gutiérrez y Jaime Olmedo Ramos, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017), pp. 57-71.

López Ribao 2017: Alejandro José López Ribao, "Las cofradías y asociaciones seglares del convento de Santa Catalina Virgen y mártir de Barcelona, en el siglo XVIII", *Teología espiritual*, 61, 180, (2017), p. 370.

Mazuela-Angueta 2015: Ascensión Mazuela-Angueta, "Una celestial armonía: los conventos femeninos en la vida musical de la Barcelona del siglo XVI, *Quadrivium, Actes del Congrés Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació intercultural* (València, 23-25 de julio de 2014)", *Revista musical de Musicología*, (2015), pp. 1-12.

Mazuela-Angueta 2020: Ascensión Mazuela-Angueta, "Música, conventos y festividades de beatificación en el mundo hispánico en torno a 1600, en *A la luz de Roma. Santos y santidad en el Barroco hispanoamericano*, vol. II, eds. Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broggio y Marcelo Fagiolo del Arco, (Sevilla: Universidad Pablo Olavide: 2020), pp. 427-442.

Mazuela-Angueta 2022: Ascensión Mazuela-Angueta, "Música conventual para ceremonias urbanas del mundo hispánico a inicios de la Edad Moderna", *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de música de Málaga*, 20, 10, (2022), pp. 1-30.

Mazuela-Angueta 2023: Ascensión Mazuela Anguita, *Womens in convents spaces and the Music Networks of Early Modern Barcelona*, (Londres: Routledge Research in Music, 2023).

Rodríguez Morales 2023: Carlos Rodríguez Morales, "Papahuevos, diabletes, monifatos, gigantes y danzas en las fiestas conventuales del Corpus Christi en Tenerife", *Actas del III Congreso Internacional de la bajada de la Virgen*, vol. II, (2023), pp. 463-474.

Misser 1987: Salvador Misser, "Significativa recuperació d'uns llibres de la Biblioteca de Santa Caterina, després de cent cinquanta anys", *RCat*, 12, 1, (1987), pp. 217-222.

Puentes-Blanco 2018: Andrea Puentes-Blanco, *Música y devoción en Barcelona (ca. 1550-1626): estudio de libros de polifonía, contextos y prácticas musicales*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, (Barcelona: 2018).

Romero Mensaque 2014: Carlos José Romero Mensaque, "Los comienzos del fenómeno rosariano en la España Moderna. La etapa fundacional (siglos XV y XVI), *Hispania Sacra, LXVI*, (julio-diciembre 2014), pp. 243-278.

Ruiz Fargas 2019: Marina Ruiz Fargas, *La Biblioteca del Convent de Santa Caterina de Barcelona sota el mecenatge de frà Tomás Ripoll, 1699-1747*, vol. 1, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, (Barcelona: 2019).

Tablatura 2026: Tablatura. Europe 1300-1750, eds. John Griffiths, David Dolata y Philippe Vendrix, (Turnhout: Breppols, 2026).

Terrón Quintero 2019: Grisel Terrón Quintero, "Para un estudio de las colecciones facticias", *Diseminaciones*, 2, 3, (2019), pp. 105-121.

Valderrábano 1547: Enríquez de Valderrábano, *Silva de sirenas*, (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547).

Verger Arce 2008: Neus Verger Arce, "La Biblioteca de reserva de la Universitat de Barcelona", *Textos universitaris de biblioteconomía y documentació*, 21, (2008), pp. 1-23.

Recibido: 1/10/2025

Aceptado: 17/11/2025

Anexo 1

Tabla 1. Ejemplares conservados de *Silva de sirenas* y sus localizaciones. Elaboración propia.

Ejemplar	Localización	Signatura
A: Wn	Austria, <i>Österreichische Nationalbibliothek</i>	SA.76.A.15 Mus
E: Bu	Fondo Antiguo de la Universidad de Barcelona	G-3-285
E: Mn	España, Biblioteca Nacional de Madrid	R/14018 y R/9282
E: Zc	España, Biblioteca capitular de la Seo de Zaragoza	
GB: Lbm	Gran Bretaña, <i>British Library</i> de Londres	k.8.e.I
I: MOe	Italia, Biblioteca Estense de Módena	D.523
US: NYhs	Estados Unidos, <i>Spanish Society of America Library</i> de Nueva York	142.V53V3

Anexo 2

Tabla 2. Algunos libros de música del convento de Santa Catalina. Fondo antiguo de la biblioteca de la universidad de Barcelona. Elaboración propia.

TÍTULO	AUTOR	LUGAR, IMPRESOR, AÑO
Sacerdotale ad consuetudinem S. Romanae Ecclesiae aliarumq[ue] ecclesiarum ex Apostolicae...		Venecia, Guerraeos fratres, & socios, 1576
Pontificale Romanum Clementis VIII ... iussu, restitutum, atque editum		Roma, Typographia Medicaea, 1611
Compendio de música	René Descartes	1618
Ordinarium, seu Rituale Ecclesiae Barchinonensis		Barcelona, Sebastiani à Cormellas, 1620
El porqué de la música: en	Andrés Lorente (1624-1703)	Alcalá de Henares, 1672

que se contienen las quatro partes de ella...		
Processionarivm Sac. Ord. Praed. ... Antonii de Monroy ... iussu editum]		Roma, Typis Tinasij, 1679
Festivos y magestuosos cultos que la Excelentissima ciudad de Barcelona en 19 y 20 de mayo de 1696 dedicaron à su celestial patrona Maria Santissima de la Merced		Cormellas, Thomàs Lorient, 1696
Villancicos que se cantaron en el Real Convento de S. Catalina M. ... de Barcelona, à las fiestas...		Barcelona, Rafael Figuerò, 1697
Direttorio dell'oratorio di Santa Maria in Vallicella		Roma, Francisco Buagni, 1707
Preces dicendae per sanctissimum dominum nostrum Clementem vndecimvm...		Roma, Stamparia Camerale, 1712
El Machabeo de la ley de gracia, San Serapio martyr ... : oratorio sacro alegorico en el quarto dia de las fiestas de la declaracion de su culto		Barcelona, Maria Marti, 1731
Oratorio per l'Assunzione della Bma. Virgine	Francesco Ciampi (1690-?)	Roma, Antonio di Rossi, 1734

Paolo da San Leocadio, (Reggio Emilia 1447- Valencia, ca. 1520), Isidro Puig y Ximo Company (dirs.), catálogo de la exposición, (Valencia: Generalitat Valenciana. Consorci de museus de la Comunitat Valenciana, 2025), 299 páginas, (ISBN: 978-84-482-7086-5).

Exposición: *Paolo de San Leocadio, Introdutor de la pintura del Renaixement a Espanya. Tècnica, materialitat i innovació*. Exposición Museo de Bellas Artes de Castellón, (20 de noviembre 2025 -15 de marzo 2026).

 l gran historiador de arte Chandler Rathfon Post en su capítulo sobre Paolo de San Leocadio consideraba que este pintor merecía probablemente un lugar más destacado en la historiografía del que hasta entonces le había sido concedido. Ha tenido que pasar casi un siglo desde la publicación de Post para que se celebre la primera exposición monográfica dedicada a este artista, organizada por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana en la ciudad de Castellón.

Paolo de San Leocadio (Reggio Emilia 1447-Valencia ca. 1520) es un pintor norte italiano del *quattrocento* que desarrolló la mayor parte de su carrera en el Reino de Valencia. Llega a la ciudad por mediación del cardenal Rodrigo Borja, futuro Papa Alejandro VI, que fue obispo de la seo valentina hasta su nombramiento como sumo pontífice. La realización más destacada de su producción es probablemente el fresco de los ángeles músicos en la bóveda de la propia catedral, pintado en colaboración con el napolitano Francesco Pagano y que quedó oculto durante más de trescientos años por la reforma barroca, hasta su reciente restauración a comienzos del siglo XXI. Se sabe que el pintor trabajó también en Castellón, Villarreal o Gandía¹ y que proporcionó obras relevantes para las poblaciones de Enguera, Orihuela o Montesa. Aunque San Leocadio tuvo una influencia fundamental en el desarrollo del primer renacimiento hispano, factores como el no haber salido del Reino de Valencia -que formaba parte en esta época de la Corona de Aragón- o el no figurar en la nómina de pintores de corte lo han alejado del foco historiográfico tanto en España como en Italia².

¹ Fernando Marías considera de gran importancia por su carácter excepcional en territorio hispano el establecimiento en Gandía de una relación de *servitù particolare* entre San Leocadio y María Enríquez que era nuera de Alejandro VI y prima de Fernando el Católico. Fernando Marías, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español*, (Madrid: Taurus, 1989), pp. 165-169.

² Ximo Company, Catedrático de Historia del Arte Moderno en la Universidad de Lleida, es el historiador que más esfuerzos ha dedicado al conocimiento de la vida y obra de este pintor. Una buena recopilación de sus estudios en Ximo Company, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, (Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006).

La exposición está comisariada por Ximo Company e Isidro Puig y cuenta con la colaboración de Miguel Ángel Herrero-Cortell en los aspectos técnico-científicos. La dificultad que supone el no poder trasladar los frescos de los ángeles músicos desde la catedral de Valencia, se subsana al inicio de la muestra con un primer apartado de carácter inmersivo en el cual se van sucediendo imágenes de gran tamaño y calidad que permiten apreciar la pintura de dichos frescos con un buen nivel de detalle.

Aunque la exposición se divide en una serie de subapartados, está estructurada realmente según dos bloques principales: en primer lugar, encontramos una sucesión de obras en orden aproximadamente cronológico que nos proporcionan una visión de conjunto sobre la producción conocida del pintor (a pesar de algunas ausencias señaladas). En segundo lugar, una parte relevante de la muestra se centra en los aspectos técnicos de la producción artística de San Leocadio.

En el primer apartado relativo a las obras, la exposición cuenta con préstamos importantes como *La oración en el huerto* (1500-1512) procedente de la colección Várez Fisa depositado en el Museo Nacional del Prado que puede verse cerca de otra tabla con el mismo tema de la colección del Marqués de Montoral (1500-1512). El Museo Nacional de Arte de Cataluña ha prestado *Lamentación sobre Cristo muerto* (ca. 1500-1512) que podría haber pertenecido a la misma predela que la tabla Várez Fisa dada la similitud de estilo y la casi identidad en las medidas de ambas obras. De especial interés resulta poder contemplar la tabla de *La Virgen de Gracia* de Enguera (ca. 1482-1484). Junto con esta obra, se incluyen sendas reproducciones de la misma en estado intermedio y final llevadas a cabo por el artista dorador Xavier Ferragut que permiten, por un lado, obtener una buena comprensión del proceso técnico completo y por otro, hacerse una mejor idea sobre cómo sería el aspecto de la obra original con los colores más vivos y el efecto dorado más resaltado. Entre las ausencias notables caben señalar *Los desposorios de la Virgen* (Galería Benappi, Milán ca. 1510-1519) que ha sido atribuida a Paolo de San Leocadio en una venta en subasta reciente en Italia y que no pudo formar parte de la exposición por problemas logísticos de última hora y el *San Miguel arcángel* de Orihuela (ca. 1490-1505) que constituye una buena muestra del elevado nivel que puede llegar a alcanzar la producción al óleo del pintor. Esta tabla de gran tamaño no salió de su sede en el Museo Diocesano de Arte Sacro por discrepancias con los comisarios de la muestra relativas a su atribución.

El segundo apartado de carácter más técnico, está compuesto por una serie de vitrinas con pigmentos, dibujos, herramientas y otros materiales de pintura. También por grandes paneles que muestran el análisis de algunas obras con diferentes técnicas tales como fotografía visible, imagen infrarroja (IR), imagen infrarroja de falso color (IRFC), fotografía de luminiscencia visible inducida por radiación ultravioleta (UVL), radiografías o análisis estratigráficos. Estos análisis permiten profundizar en el conocimiento de las obras poniendo de relieve aspectos como la preparación de los soportes, la técnica pictórica, el ensamblaje de las tablas o el dibujo subyacente. Un apartado de gran interés es el estudio de los cuatro *Cristo portacroce* (*Cristo con la cruz auestas* ca. 1501-1505) atribuidos al pintor que nos muestran, entre otras consideraciones, el empleo del estarcido para el

traspaso de estas imágenes devocionales documentado claramente en el ejemplar de Villarreal. Las representaciones técnicas a escala real del *San Miguel arcángel* de Orihuela palían parcialmente la ausencia de dicha pintura en la muestra.

Tanto la exposición como el catálogo presentan como nueva adición al corpus de San Leocadio un *Planctus Mariae* (*Lamentación sobre Cristo muerto* ca. 1507-1508) perteneciente a la galería Caylus y que no pudo verse los últimos días por su traslado a la feria TEFAF en Maastrich. También se incluye como obra final una nueva *Dormición de la Virgen* (después de 1525) atribuida a Felipe Pablo de San Leocadio, hijo del pintor y uno de los componentes conocidos de su taller. El catálogo razonado de Paolo de San Leocadio es un tema controvertido y difícil de abordar debido a que su producción conocida es escasa y sólo una parte está documentada. Otros factores como la mezcla en sus obras de elementos italianos y flamencos, los cambios de estilo para adaptarse al gusto de los comitentes o la repetición de algunos temas devocionales con la probable participación del taller, dificultan la atribución segura de las pinturas del entorno leocadiano. Algunas de las obras que se incluyen en la muestra como de mano de San Leocadio requerirían un debate más amplio que permitiera delimitar con mayor precisión la producción del artista.

El catálogo incluye una panorámica general sobre la figura de Paolo de San Leocadio y se centra en analizar las últimas obras aparecidas en el mercado susceptibles de ser atribuidas al entorno del pintor. Resultan de especial interés los estudios realizados por Isidro Puig sobre el retablo de Castellón y las tablas que pudieron o no formar parte del mismo y el artículo de Miguel Ángel Herrero-Cortell que profundiza en los aspectos técnicos y materiales de la producción pictórica y constituyen una buena base para restituir a Paolo de San Leocadio la autoría del *San Miguel arcángel* de Orihuela.

Probablemente la falta de espacio expositivo y la limitación de medios ha dificultado el planteamiento de un enfoque más ambicioso en el que pudiera analizarse la pintura de San Leocadio en su entorno incluyendo obras de otros pintores coetáneos tanto del Reino de Valencia como de Italia, así como algunos aspectos sociales, religiosos, etc. que permitieran ubicar mejor la producción en su contexto. Sería también importante mostrar la influencia de San Leocadio sobre las siguientes generaciones de pintores, más allá de su hijo Felipe Pablo. Cabe esperar que el interés despertado por esta muestra junto con las recientes adquisiciones de obra del pintor por parte del Museo de Bellas Artes de Valencia, del Museo Nacional del Prado o la ya señalada en Italia contribuyan a incentivar futuras investigaciones sobre Paolo de San Leocadio y a definir con mayor precisión su lugar en el panorama artístico hispano-italiano.

María Mercedes Sierra Toral³
Universidad Complutense de Madrid
Abril 2026

³  <https://orcid.org/0009-0008-5464-3753>

Gonzalo Hervás Crespo, *Figuras ridículas. La pintura de género en la España del siglo XVII*, (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2024), 405 páginas, (ISBN: 978-84-18760-22-8).

Dentro de la serie “Confluencias” que el CEEH dedica al pensamiento español del Siglo de Oro, tienen cabida la publicación de unas muy interesantes monografías, muchas de ellas con origen en tesis doctorales leídas en los departamentos de historia del arte españoles que, de otro modo, sería difícil que vieran la luz. Es el caso del libro de Hervás Crespo, tesis defendida en la universidad complutense en el año 2019, y que el autor ha sabido sintetizar y condensar en un volumen con entidad propia, donde sienta las bases para una profunda reflexión sobre la idea de pintura de género aplicada al Siglo de Oro español.

Ni que decir tiene que este tema sobre la pintura de género en España, entendida como aquella que se deleita en la representación de escenas de la vida cotidiana circundante, no había logrado la atención que se merece por la historiografía. De hecho, salvo los grandes nombres de la escuela sevillana del siglo XVII, como Murillo y Velázquez, pocos artistas han despertado interés, o cuando lo han hecho, ha sido a través de apartados dentro de su producción que se detenían en la singularidad de esos temas y el éxito que alcanzaron. Es el caso de estos dos grandes pintores del Siglo de Oro español. La notable dignidad y maestría con la que dotan a esos personajes ajenos a las grandes narraciones históricas o a las virtudes morales tradicionales, son las que caracterizan el tratamiento de este género por ambos maestros.

Hervás parte de esto, pero lo hace empleando como hilo conductor de su monografía un elemento que parece también ajeno a la raigambre hispana: la representación de lo cómico y la risa. Sin embargo, el autor demuestra que, al igual que las propuestas de otras escuelas, el humor siempre ha estado presente de forma marginal en la tradición hispana en composiciones de más calado, y cómo estas figuras y elementos dan el salto hacia su individualidad de una forma única e identitaria en el arte español del siglo XVII¹. Primero, quizá partiendo de la emulación de escuelas y tradiciones mucho más asentadas (capítulos 3 y 4), como la flamenca, neerlandesa y del norte de Italia del siglo XVI, que están llegando a España en una fecha temprana, por lo que no es extraña para unas élites que tenían estas obras dentro de sus colecciones (pp. 164-173). Su presencia en estos ambientes se comporta, al mismo tiempo, como referente para unos talleres locales donde este tipo de escenas empiezan a tener demanda (pp. 173-192). La novedad es tal en el arte español, que se fija un nuevo nombre para este tipo de pintura: el bodegón. El concepto genérico de “naturaleza muerta” necesita ser más específico en España. Aquí se define la escena donde no sólo aparece la naturaleza

¹ El tema ya lo avanzó en un texto previo de 2016: Gonzalo Hervás Crespo, “Pastores jocosos: escenas de la Natividad desde una perspectiva popular y carnavalesca en el arte español del siglo XVIII”, en *Meditaciones en torno a la devoción popular*, coords. J. A. Peinado y M. del A. Rodríguez Miranda, (Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, 2016), pp. 215-236.

y los objetos recreados con gran precisión, sino también a los personajes del estrato social más humilde cocinando, comiendo u ofreciendo las viandas, como era habitual en este tipo de establecimientos en las ciudades españolas del momento. La pintura se convierte así en una sinécdoque del lugar. Las escenas de taberna nórdicas tienen su parangón en el arte español con una idiosincrasia única, se vincula la representación de los lugares y los personajes en los que se inspiran con sus actividades.

Para llegar hasta este descubrimiento y conceptualización de la pintura de género en la España del siglo XVII, el autor sigue una metodología consolidada y positivista. Lleva al lector desde los precedentes clásicos del tema en la filosofía, la literatura y en especial, el teatro, hasta sus recreaciones visuales del momento a través de las figuras grotescas, máscaras y personajes teatrales que dieron lugar a la individualidad de la figura del bufón (capítulos 1 y 2). En el segundo apartado del libro sienta las bases de la temática de género en España en el siglo XVII: desde los temas más populares vinculados a los bodegones habitados derivados de la tradición flamenca precedente, a la inclusión de lo jocoso y ridículo en relación con las fiestas, la literatura, el carnaval y la *comedia dell'arte* (capítulos 5 y 6). Es en esta sección donde señala como la corte, primero en Valladolid y luego en Madrid, tuvo un papel fundamental en la difusión y aceptación de estos géneros. El último capítulo de esta sección (capítulo 7), está dedicado a la demanda de este género pictórico en Madrid y a dos de los artistas que mejor supieron desarrollar esta categoría pictórica: como son Juan van der Hamen y Alejandro de Loarte. Una sección que sirve de contrapunto a la escuela sevillana a la que Hervás dedica la tercera y última parte del libro (capítulos 8 al 10).

Hasta aquí, tanto por la entidad de las ideas definidas y analizadas por el autor, como por los referentes visuales que emplea como fuentes primarias y la documentación que maneja, estos apartados ya podrían ser un libro en sí mismo. Lo mismo ocurre con la tercera parte de su monografía, en la que condensa la singularidad de Sevilla en su ambiente humanista y artístico, y a las dos personalidades del siglo XVII: Velázquez y Murillo. Identifica los rasgos de la escuela y su interpretación de los modelos europeos precedentes del tema, pues frente a Van der Hamen y a Loarte, Velázquez es un muy buen ejemplo de cómo se reestructura el tema del bodegón habitado incluyendo la naturalidad del ambiente, algo propio de la escuela nórdica que el sevillano entiende y trasciende a su temperamento. Desde *Los tres músicos* de la Gemäldegalerie de Berlín a la *Vieja friendo huevos* de Edimburgo, o a la controvertida escena de *La Riña* de la galería Borghese², Velázquez dota a sus personajes y escenas del entorno inmediato de una naturaleza diferente que se escapa de la tradición pictórica en la que se ha formado, avanzando lo que Hervás resume en el último apartado del capítulo de "Velázquez, pintor de género". La cualidad de "pintor filósofo", que recupera del apelativo que le da al pintor Antonio Ponz, no se queda en sus retratos y temas mitológicos, sino que también aplica a sus escenas cotidianas. La dualidad

² Juan M^a Cruz Yabar, "Novedades documentales e interpretativas en torno a "La riña" de Velázquez", *Ars & Renovatio*, 11, (2023), pp. 70-88. <https://doi.org/10.47790/arsrenovatio.2023.05>.

de interpretaciones y acercamientos a su producción repercute, incluso, en aquellos episodios aparentemente más banales.

Como fruto de su tesis doctoral, a lo largo de este libro de Hervás, se atisba la mano del que fue tutor, el profesor Miguel Hermoso Cuesta. No sé si es el maestro quien inculcó en el doctorando esa forma de profundizar y replantearse las teorías dadas, o si fue el discípulo quien supo asumir tan bien la manera de entender el arte como un todo, que va más allá de lo visual y literario del momento para llegar a los modelos del siglo XX, con viñetas y escenas cinematográficas que se intercalan en el texto y la narración, haciendo de esta monografía sobre la pintura de género en España un referente del tema para tener en toda biblioteca.

Es un libro para leer pausado y releerlo en muchos puntos. Este libro no es un ensayo sobre lo cómico o lo burlesco que aúna las opiniones del autor. Es un libro que fundamenta sus reflexiones en hechos y parte de la obra como fuente para abrir al lector una forma de ver los temas de género en España que se escapa de la clasificación tradicional. Tras el texto de Hervás (2019 y 2024), las monografías sobre lo cómico y sobre la risa se han puesto de moda dentro de nuestra historiografía³. No me parece casual. Es cierto que la reflexión sobre lo cómico y la risa como cualidad propiamente humana y su interpretación en la historia europea fue novelada de forma magistral por Umberto Eco (1980) y por Jean-Jacques Annaud (1986) en su conocido *Nombre de la Rosa*. No es algo exclusivo de los últimos años. Pero de lo que sí tiene mérito tanto Hervás como la propuesta de su tesis doctoral, es que no titubease a la hora de enfrentarse a un tema esquivo y difícil en la historia del arte: la pintura de género en la España del siglo XVII, donde lo cómico también tiene cabida, pero de una forma muy especial.

Para finalizar, este profundo ensayo no pudo tener mejor edición que la del Centro de Estudios Europa Hispánica. Su formato manejable, donde las imágenes reproducidas a color dentro del texto facilitan y apuntalan las ideas desgranadas por el autor⁴, le hacen un manual imprescindible sobre el tema.

Ana Diéguez-Rodríguez⁵
Universidad de Burgos/ Instituto Moll
Abril 2026

³ Antonio Calvo Maturana, (ed.), *El humor y su sentido: (España, siglos XVIII-XXI)*, (Madrid: Cátedra, 2022); Carlos Reyero, *Las risas del arte*, (Madrid: Cátedra. Grandes temas, 2026).

⁴ Dentro de las imágenes reproducidas me gustaría señalar una posible autoría reproducida como "anónimo flamenco o italiano" para la *Escena de cocina* colocada en el techo de la galería del prelado del palacio arzobispal de Sevilla (fig. 100). No es de ninguna manera una crítica ni al autor ni a los editores, más bien una nota debida a mi especialización, con la que me gustaría confirmar esa autoría flamenca en la persona de Jan Baptiste I Saive. Por si puede ayudar en investigaciones futuras.

⁵  <https://orcid.org/0000-0003-0510-8670>

Oskar J. Rojewski, *Painter to the Queen. Michel Sittow, Courtier of Isabella of Castile and the Habsburg Dynasty*, (Turnhout: Brepols, 2025), 278 páginas, (ISBN 978-2-503-61178-5).



El pintor estonio Michel Sittow (1469-1525) es una de las figuras fundamentales del arte europeo de la Edad Moderna, formado en Brujas con Hans Memling, su vida transcurrió como artista itinerante vinculado a distintas cortes, incluida la de los Reyes Católicos, en la que junto a Juan de Flandes, realizaría una serie de obras admirables por su complejidad conceptual al tiempo que renovaba la iconografía de los monarcas, sentando las bases de lo que sería el retrato de corte de los Habsburgo. A pesar de su trascendencia, su estudio es complejo debido tanto a la escasez de sus obras conservadas como a su itinerancia, que hace que la documentación conservada lo mencione como Maestro Michiel, Michel Syttou, Michiel *le painctre* e incluso como Melchior Alemán. Por ese motivo la monografía de Oskar Rojewski más que un libro de investigación casi podría denominarse un trabajo de detective, pues el autor ha revisado diferentes archivos europeos rastreando una figura tan importante como elusiva.

El trabajo, junto con la exposición que se le dedicó en 2018 en la National Gallery of Art de Washington y el Museo de Arte de Estonia en Tallin y que, siendo muy relevante, dejaba sin tratar importantes aspectos de la trayectoria del pintor, puede considerarse como la primera monografía dedicada al pintor, aunque esté enfocada en su relación con la península ibérica.

El título indica que el objeto del estudio es la relación con la corte de Isabel I de Castilla desde 1492, a la que llegaría como parte de la política internacional de prestigio que requería la presencia de artistas foráneos en los principales centros cortesanos europeos, pero en realidad se trata de una monografía de planteamiento clásico, que se inicia con un riguroso estado de la cuestión sobre el tema, continúa con el aprendizaje en el taller de Hans Memling en Brujas, un pintor que envió obras importantes a la corte de Castilla y que pudo facilitar a Sittow contactos con clientes españoles, especialmente con Francisco de Rojas, que posiblemente lo recomendó a la reina Católica; siendo este estudio del contexto histórico de la creación artística uno de los elementos más destacados del volumen.

A continuación se analiza de manera minuciosa la documentación conservada en diferentes archivos relativa a pagos realizados al pintor por Isabel I pero también la que lo ubica en Zaragoza en octubre de 1498, coincidiendo con la presencia en la ciudad de los embajadores del archiduque Felipe de Borgoña, por lo que su conocimiento del medio flamenco le pudo ser muy útil para realizar actividades extra artísticas, algo que se deduce de las cantidades pagadas al pintor, superiores a las que ingresaba en los mismos años Juan de Flandes, con quien colabora desde 1496, lo que no invalida la posibilidad de que dejara una huella artística en los iluminadores de los cantorales del monasterio jerónimo de Santa Engracia,

fundación real. Sigue un estudio de las obras que pueden relacionarse con su estancia en la Península, destacando la importancia de los retratos y sobre todo, su carácter simbólico, puesto que algunos miembros de la casa real aparecen como santos, en un tipo de representación que tendría un enorme éxito en España hasta finales del s. XVII y se analiza la espinosa cuestión del conocido como *Políptico de Isabel la Católica*, cuestionando algunas atribuciones tradicionales como la *Ascensión de Cristo* de una colección privada, que puede ser una copia antigua de un original perdido o no identificado al tiempo que se destaca la influencia que la obra ejerció sobre otros pintores, puesto que las tablas se dispersaron tras la muerte de la reina. Se cuestiona igualmente la autoría de algunas de las tablas de la Capilla Real de Granada, tenidas habitualmente por obras de Memling pero que podrían ser en realidad de Sittow, o la recientemente publicada *Coronación de la Virgen*, del Museo de Arte Sacro de Teruel, cuyo carácter ajeno a la producción del pintor estonio, Rojewski defiende de manera convincente.

Se plantea también su colaboración con Juan de Flandes en algunas de las obras atribuidas generalmente al artista flamenco, como el retablo de san Juan Bautista de la Cartuja de Miraflores, hoy en distintas colecciones y museos, así como la trascendencia de su labor realizando copias literales de obras de van der Weyden y Memling en lo que constituye uno de los más tempranos ejemplos de copia literal de una obra de arte desde época clásica. Por último, se estudian los viajes realizados desde Castilla a los Países Bajos y su ciudad natal, Reval (hoy Tallin) y se apuntan hipótesis plausibles tanto para el vacío documental existente entre 1502 y 1505, como para la relación establecida con miembros de otras cortes relacionadas con los Habsburgo, como la de Margarita de Austria en Malinas. Sería precisamente en su calidad de gobernadora de los Países Bajos que escribiría una carta de recomendación para el pintor antes de su segundo viaje a la península ibérica, en 1515, para intentar cobrar el dinero que aún le debía la corte de Castilla. Después de este viaje y quizás debido a las dificultades financieras de la corte malinesa, Sittow decidió regresar a Reval, ciudad en la que moriría diez años después.

En suma, una obra fundamental, que incluye un importante y cuidado aparato gráfico, así como un apéndice documental con la transcripción de los documentos citados en el texto, algunos de los cuales inéditos, que ilumina un período fundamental para entender el arte español de comienzos de la Edad Moderna.

Miguel Hermoso Cuesta¹
Universidad Complutense
Mayo 2026

¹  <https://orcid.org/0000-0002-5665-1406>

PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte