

## LA COLECCION PICTORICA DEL CONVENTO DEL CRISTO DE LA VICTORIA DE SERRADILLA (CACERES)

FLORENCIO-JAVIER GARCÍA MOGOLLÓN

El Convento de Monjas Agustinas Recoletas de Serradilla <sup>1</sup> guarda una rica colección pictórica, formada a lo largo de más de trescientos años, en la que hay cuadros de variada procedencia y cronología, aunque el grueso fundamental corresponde a la escuela española y especialmente a la madrileña del siglo XVII. En la formación de dicha pinacoteca (hasta 85 pinturas en lienzo, tabla, cobre e incluso alguna sobre pergamino hemos visto colgadas de los muros del convento) tuvieron importancia decisiva las donaciones que miembros de la nobleza española <sup>2</sup> hicieron durante ese largo período de tiempo al Convento del Cristo de la Victoria, por la fama y el carácter milagroso que siempre se atribuyó a la magistral escultura de Domingo de Rioja (1635). A lo largo de este estudio iremos dando cumplida cuenta de la procedencia de las pinturas en el caso que la conozcamos a través de los documentos.

Para una mejor sistematización de nuestro trabajo hemos preferido seguir un recorrido que nos parece normal para la visita al monasterio, así iremos enumerando las obras y agrupándolas según el lugar del Convento en el que se hallan.

Digamos para finalizar esta breve introducción que el valor artístico de dichas pinturas es muy diverso —junto a obras de pinto-

---

<sup>1</sup> Fundado el 25 de enero de 1659 por licencia del Obispo de Plasencia D. Luis Crespo de Borja. *Vid. Quaderno de la Fundación*, 40 s. (En Archivo del Convento). Las monjas Agustinas no se instalaron hasta el 14 de mayo de 1660, cuando la imagen del Cristo de la Victoria llevaba ya más de 15 años en Serradilla. Todos estos particulares aparecen explicados convenientemente en nuestra tesis de licenciatura *Estudio Histórico-Artístico del Convento del Santísimo Cristo de la Victoria, de Serradilla*, (Sevilla, 1976), inédita. *Vid.*, también E. CANTERA, *Historia del Santísimo Cristo de la Victoria* (Plasencia, 1970).

<sup>2</sup> Según se puede comprobar al consultar el que llamamos abreviadamente *Libro de Devotos*, que abarca un amplio período de tiempo entre 1696 y 1756 y que es fundamental para rastrear las obras de arte que el convento posee. Está en el expresado Archivo y de él se hace un extracto en la mencionada tesis de licenciatura.

res de fama, como Carreño de Miranda, Claudio Coello, Luis Tristán, Luis de Morales, Teodoro Ardemans, Daniel Seghers, Alonso Cano, El Greco... conviven otras de pintores de tercera fila—; por otra parte, el estado de conservación en general es deficiente.

### 1. LIENZOS DE LA IGLESIA

Citaremos en primer lugar los cuatro grandes lienzos de arquitectura situados a los pies de la iglesia que forman una serie debida al pintor Francisco González, que firmó todos ellos, por detrás, en 1677. Las medidas son iguales para todos: 2'35 x 1'85 metros.

**LA CONVERSION DE LA MAGDALENA.** Presenta la escena del banquete en un enorme patio con dos fuentes de piedra, entre monumentales edificaciones fantásticas y diversas estatuas sobre pedestales, una de ellas de Mercurio, arcos y columnas gigantescas. La comida se realiza en el centro, estando Jesucristo recostado en un sofá con la cara hacia el espectador, mirando atrás por donde llegan unos personajes. A la derecha están colocadas numerosas bandejas y vasos refulgentes de oro, que los criados toman para llevar las viandas, bajo un amplio dosel rojo. A la izquierda, en la entrada, parece que juegan unos niños. En una cartela de la parte superior, sostenida por dos angelitos, aparece una inscripción relativa a la acción de la Magdalena que bañó los pies del Señor con sus lágrimas, los secó con sus cabellos y los perfumó con las más caras esencias.

**LA EXPULSION DE LOS MERCADERES,** figura un enorme templo bajo un estrecho cielo de nubarrones grises. A la derecha se ve un raro monumento formado por dos elevadas columnas de color rojizo; a la izquierda, en el centro, una especie de torre circular extraña que culmina un castillo fantástico de murallas lisas. Y entre las edificaciones inmensas, minimizados, los personajes de la escena evangélica, irregularmente dispuestos y con vestiduras multicolores. Trátase de una curiosa representación seiscentista del templo de Salomón.

**EL CASTIGO DE HELIODORO,** reproduce fielmente el pasaje bíblico del Libro de los Macabeos. Vemos en él, derribados en tierra, a cuantos habían osado obedecer a Heliodoro; por los aires, el caballo blanco, con un personaje montado en él de fulminante aspecto y magníficamente vestido, portando armas áureas; a Heliodoro caído, azotado por otros dos gallardos y robustos jóvenes llenos de majestad y ricamente vestidos... Todo ello en un escenario de construcciones colosales y fantásticas, en el interior de un templo, desde cuyos ventanales se ve la ciudad, bajo arcos monumentales y columnas gigantes<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Vid. *Macabeos*, II, 2, 23-30.

LOS DESPOSORIOS DE LA VIRGEN Y SAN JOSE, es el cuadro de colorido más bello y matizado. La escena se desarrolla dentro de un templo grandioso, de arquitecturas dominantes y fantásticas, y personajes pequeños; la mitad inferior del cuadro está casi enteramente ocupada por el solado de grandes baldosas en perspectiva muy cuidada.

Los cuatro lienzos tienen el denominador común de la monumentalidad más exacerbada, no real sino imaginaria y fantástica, cuya grandiosidad va en demérito de las representaciones humanas, que dan sensación de enanismo, de insignificancia. El artista, en efecto, se preocupa esencialmente de lo arquitectónico, decorativo y pétreo, con perspectivas matemáticas de claras influencias italianizantes, y sin intenciones vitales, alejado, pues, del entusiasmo por el naturalismo que inspira la reacción barroca dominante en la pintura española del siglo XVII. Por todo ello, hay que situar a Francisco González, de lleno, entre los pintores de arquitectura, figuras un tanto aisladas que no llegaron a crear escuela.

Salvo el de *Los Desposorios de la Virgen*, estos cuadros están descuidados y exigen una restauración. Sus colores son sucios y poco vivos. Se supone que los trajo al convento la Madre María de Cristo, en el siglo doña María de la Fuente Arratia, viuda de Pedro de Jáuregui, Secretario que fue de S. M., cuando profesó de religiosa en el año 1698.

SANTA INÉS, óleo sobre lienzo (inaccesible), retablo colateral de la Epístola. Representa a la Santa, virgen y mártir, con los símbolos correspondientes, el corderito y la palma del martirio. Ha sido restaurado recientemente. Está sentada con el manto rojo sobre el hombro izquierdo cavendo luego con gran amplitud, un brazalete en la parte más alta del brazo derecho y una especie de collar al cuello, sobre la túnica algo escotada y de color verde azulado. La postura del cordero es inverosímil sin apoyos visibles. No creemos que sea ésta la Santa Inés que dió al convento don Bernardo de Solís y Céspedes, y que resulta del Inventario que de sus bienes se hizo a su muerte<sup>4</sup>, puesto que este «cuadro nintura» era de medio cuerpo, siendo de cuerpo entero el del retablo. Ignoramos si está firmado, por la altura a que se encuentra. Puede corresponder a la escuela madrileña de fines del XVII, dados sus rasgos estilísticos y la fecha de inauguración del retablo en el que se encuentra.

SANTA URSULA, óleo sobre lienzo, (inaccesible), retablo colateral del Evangelio. Representa a la Santa coronada, portando una flecha en la mano izquierda, levantada, y el báculo de peregrino, en

<sup>4</sup> Vid. *Escrituras y compras del Señor Don Bernardo de Solís y Zéspedes que pertenecen a este convento del Santísimo Christo de la Victoria Recoletas agustinas. 1.º 12 noviembre 1711*. En expresado Archivo. Se encuentra en las diligencias del 17 de noviembre de 1722.

cuya cima flamea una banderola blanca con una cruz roja, en la derecha, caída sobre el halda; no va seguida del habitual séquito de las once mil vírgenes. Está ejecutada esta obra con gran movimiento de paños y la consideramos debida a la misma mano que pintó la Santa Inés.

EXTASIS DE SAN AGUSTIN, óleo sobre lienzo, (1'40 x 2 metros aprox.), brazo derecho del crucero. Se representa al Santo entre ángeles alados, adultos y niños; una ascética matrona en la que reconocemos a su madre, Santa Mónica, y un personaje que aparenta ser clérigo, pero que no podemos identificar con San Ambrosio, el sabio arzobispo de Milán que convirtió al Aguila de Hipona. Se trata de una buena composición, abigarrada y de recio color. Esta pintura, junto a una Concepción firmada por Francisco Brisart, en 1668, de la que hablaremos en su momento, fue regalada a finales del siglo XVII por don Juan Bejarano, de Madrid<sup>5</sup>. Probablemente fue realizada por un artista madrileño de la segunda mitad del siglo XVII.

VIRGEN, óleo sobre lienzo, (1'30 x 1'80 metros aprox.), brazo izquierdo del crucero, sobre la puerta reglar. Representa a la Virgen en actitud orante con el rosario colgando del cuello y con negras tocas. Tiene un rostro muy austero y la rodea una amplia ráfaga. Está situada sobre un podio, con angelitos, que tiene una cartela central en donde se puede leer CHARITAS. A ambos lados aparecen unos floreros y cortinajes. Es pintura oscura, de buena calidad, en la que resaltan los blancos marfilinos de la túnica. Podemos datarla por la forma de la peana y otros detalles estilísticos hacia la mitad del siglo XVII. Procede seguramente de Madrid. Conocemos un ejemplar parecido en la iglesia parroquial de Madrigal de la Vera (Cáceres).

## 2. LIENZOS DE LA SACRISTIA

Existen al presente en ella siete lienzos, de los que estudiaremos cinco, dejando los otros dos (de los arcángeles San Miguel y San Rafael) para más adelante, con el fin de considerarlos juntamente al del arcángel San Gabriel, con el que parecen formar serie, y con el que se exponían en uno de los pasillos de la clausura. También conviene señalar que estos dos lienzos de San Miguel y San Rafael, han sustituido en la sacristía al cuadro de la Inmaculada Concepción, firmado por Carreño de Miranda, el cual, a nuestras instancias, dado su gran valor, fue trasladado al interior del convento en fecha reciente.

FUNDADORAS DEL CONVENTO, óleo sobre lienzo, (2'60 x 3'50 metros), preside la sacristía. A la izquierda, sentada y escribiendo

<sup>5</sup> Vid. *Libro de Devotos*.

en su bufete, la Madre Inés del Sacramento, secretaria de la M. Isabel de Jesús; en el centro, en pie, la venerable M. Isabel de Jesús, religiosa en el convento de Arenas a quien el Señor reveló la fundación, como en actitud de dictar a su secretaria; a la derecha, la venerable M. Isabel de la Madre de Dios, fundadora del convento, y entre estas dos últimas religiosas, detrás de ellas y de menor tamaño, la beata Francisca de Oviedo, que encargó a Domingo de Rioja y trajo a Serradilla la imagen del Cristo. En lo alto aparece la Santísima Trinidad. Llama la atención el gran tamaño en que está representada la M. Isabel de Jesús, desproporcionado al del resto de los personajes, siendo el más pequeño el de la beata Francisca de Oviedo, humildemente situada en un segundo plano, como escondida. Es cuadro de regular factura, no mal conservado y de colorido apropiado a sus circunstancias; puede fecharse sobre el último tercio del siglo XVII, ignorándose su autor. Suponemos que la comunidad de religiosas haría el encargo a su mayordomo en Madrid para que éste contratara la obra con algún pintor de la Corte. En la parte inferior del cuadro figuran cartelas que expresan la identidad de los respectivos personajes<sup>6</sup>.

LA FLAGELACION, óleo sobre lienzo, (1'40 x 2 metros). Aparece el Salvador en pie, atado a la columna e inclinado hacia adelante, de frente. Las anatomías tanto de Cristo como de los sayones, de caras fieras y vulgares, se exageran un tanto, con algunas desproporciones y gestos de raigambre manierista, que nos hacen pensar en algún artista español del último cuarto del siglo XVI. La luz es muy difusa y por medio de ella se consigue una lograda calidad ambiental del espacio. El color es francamente bueno y matizado, de reminiscencias venecianas.

ECCE HOMO, óleo sobre lienzo, (0'80 x 1 metros). Mediocre y bastante deteriorado. Fechable en el siglo XVII y de escuela española.

EXPOLIO, óleo sobre lienzo, (0'80 x 1 metros). Muy oscurecido y con un orden excesivo en la composición. Español. Siglo XVII.

ASCENSION, óleo sobre lienzo, (0'70 x 0'80 metros). Sin ninguna calidad artística.

### 3. LIENZOS DEL ZAGUAN DEL TORNO

LA VIRGEN DEL PUERTO, óleo sobre lienzo. Nula calidad artística. Siglo XVIII. Representa a la Patrona de Plasencia.

<sup>6</sup> En las referidas cartelas se lee, según su orden de izquierda a derecha: «La M. Ynés del Sacramento, Secretaria de la M. Ysabel de Jesús»; «La Benerable M. Ysabel de Jesús, Relijiosa en el Convento de Arenas a quien el Señor Reveló la Fundación de este Convento»; «La Benerable M. Ysabel de la M. de Dios Fundadora de este conbento» y «La Hermana Beata Francisca de Oviedo que Trujo al Santísimo Christo a esta Cassa». (Se han interpretado las abreviaturas.)

ARCANGEL SAN MIGUEL, óleo sobre lienzo. Nula calidad artística. Siglo XVIII.

PADRE FRANCISCO IGNACIO DEL CASTILLO, óleo sobre lienzo. Sin interés artístico. Siglo XVIII.

#### 4. PINTURAS DE LA PORTERIA

ECCE HOMO, óleo sobre tabla, (0'19 x 0'26 metros). Aparece Cristo con la caña entre las manos atadas y con el manto rojo. La cabeza, de ojos muy oblicuos, va coronada de espinas y aureolada de unas ráfagas, con el consiguiente resplandor de tonos dorados. El autor acredita pocos conocimientos acerca del volumen de las figuras, y nos da una plana y sumaria imagen, en la que domina el linealismo a ultranza, con recargadas sombras al borde de las líneas, intencionalmente puestas para producir sensación de relieve, que no son suficientes ni logran los pretendidos fines. El fondo es siena oscuro. Podemos situar el cuadro en la segunda mitad del siglo XVI.

LA FLAGELACION, óleo sobre lienzo, (1'04 x 1'90 metros). Aunque está en pésimo estado de conservación y a punto de perderse se aprecian bien las extraordinarias carnaciones. Representa a Cristo de pie y de frente, con las manos atrás, atadas a una columna que apenas se ve, por detrás de la cual pasa la pierna derecha, cuya columna queda así como abrazada por las dos extremidades, de las que es sólo visible enteramente la izquierda. El dibujo y el modelado son perfectos, fuertes y marcados, a pesar de lo cual ya se puede percibir algo de la blanda pincelada ilusionista que Alonso Cano adquirió en Madrid al restaurar las colecciones reales, en las que había numerosas obras de los venecianos —sobre todo de Tiziano—, con ocasión del incendio del palacio del Buen Retiro en 1640. A consecuencia de este contacto con los grandes maestros del Renacimiento, a partir de 1645, Alonso Cano cambia su estilo: «Un delineamiento más blando de las figuras reemplaza al sólido y escultural modelado de sus primeros años. La luz se hace difusa. Con frecuencia sugiere el crepúsculo. Es en este momento cuando tiende a interpretar a Cristo como un Dios ideal y físicamente poderoso»<sup>7</sup>, así lo afirma Harold E. Wethey, que cita la comparación del profesor Lafuente Ferrari de los trabajos de Alonso Cano con el estilo clásico tardío de Praxiteles.

Decimos lo precedente porque pensamos que esta obra debe ser de los últimos tiempos de Alonso Cano, de su estancia en Madrid hacia los años 1657-1660, en que gestionaba su restitución como racionero en Granada. De estos años es el *Cristo atado a la columna* de las Carmelitas Descalzas de Avila, magistral en cuanto al tratamiento ideal de la figura desnuda de Cristo, y muy parecido al de

<sup>7</sup> Harold E. WETHEY, *Alonso Cano Pintor* (Madrid, 1958), 17-18.

Serradilla, aunque aquél levanta la cabeza y no pasa la pierna derecha por detrás de la columna; sin embargo el modelado, proporciones y monumentalidad de la composición son idénticos, y la ligera inclinación de la cabeza es un manierismo que aparece en la obra de Cano a menudo, desde su primera época sevillana. Además es la de Serradilla obra de carácter muy tenebrista, del gusto del pintor granadino.

SANTA RUFINA, óleo sobre lienzo, (1'63 x 1'07 metros). La iconografía de la Santa sevillana viene confirmada por la inscripción y por aparecer entre los típicos pucheros y platos de barro. Aparece sentada, con los brazos extendidos y abiertos, sus ropajes son de gran amplitud y acertados pliegues, iconografía ésta que es poco usual. El colorido está oculto por la suciedad del lienzo. Es obra española del último tercio del XVII.

NIÑO JESUS, óleo sobre lienzo pegado en tabla, (0'20 x 0'28 metros). Representa al Niño Jesús, aureolado, sobre un corazón atravesado por una flecha, y sosteniendo en su mano izquierda una cristalina bola del mundo. El colorido y el modelado son sumamente delicados, con predominio de los tonos azul pastel y los rosados de las carnaciones. Va firmado por detrás: «*Teodoro Ardemanus Fet*»; así pues es obra del artista que destacó sobre todo por sus grandes construcciones arquitectónicas, aunque no por ello dejó de legarnos algunas obras pictóricas, tales como los encuadramientos de las puertas del palacio arzobispal de Madrid, de hacia 1721, en los cuales, como en este lindo Niño Jesús de Serradilla, pueden rastrearse esquemas compositivos y estilísticos procedentes de Francisco Rizzi, Carreño y Herrera. Con seguridad es una obra de principios del siglo XVIII. Hay en el *Libro de Devotos* que obra en el convento, una referencia a una señora llamada Vicenta Ardemanus, que dio limosna entre 1727 y 1748<sup>8</sup>. Por la rareza del apellido nos parece lógico que tuviera alguna relación con el artista y es probable que fuera ella la que donara el cuadro.

ADORACION DE LOS REYES, óleo sobre cobre, (0'33 x 0'25 metros). Su colorido es de una gran jugosidad. Aparece, en primer término, el rey Melchor que ofrece el oro al Niño, arrodillado; detrás de él, Gaspar, también de rodillas, y con una túnica espléndida, muestra en alto el incensario, y Baltasar, en pie y con turbante, abre el cofre en el que lleva la mirra. La tropa de soldados se sitúa al fondo; es impresionante el soldado del primer término, tocado con un casco reluciente; los rostros de todos ellos son sañudos y vulgares. La Virgen, vestida de azul y jacinto, de lozano rostro, en pie, sostiene al Niño en brazos, suavemente levantado de las pajas,

---

<sup>8</sup> Desde luego en el *Libro de Devotos* no se especifica que donara el susodicho cuadro porque a veces quedaban cosas enmascaradas por los demás regalos.

bajo la mirada amorosa de San José que asoma detrás la cabeza de barbada faz. Aparecen al fondo las estructuras lignarias del establo, y más allá unas construcciones muy clasicistas con arcos de medio punto y columnas estriadas.

Resulta del examen de esta pintura su gran relación con el estilo de Rubens, y no sólo relación meramente estilística, sino que también hay copia literal de muchos de los personajes del gran pintor de Siegen y parecida composición a la de este maestro. Recordemos, v. gr., su *Adoración de los Reyes*, del Museo de Amberes, ejecutada hacia 1625: en ella vemos, acrecidos, la misma jugosidad, el mismo colorido, casi los mismos rostros, que parecen trasladados desde Amberes a este pequeño cobre de Serradilla. El casco de ese guerrero, refulgente y con su característico penacho rojo, es también muy típico de Rubens, como podemos ver en la obra citada y en el *Martirio de San Livino*, del Museo de Bellas Artes de Bruselas, de hacia 1635, o en la *Adoración de los Reyes*, del Prado, de hacia 1609, en el cual aparecen, por cierto, la misma columna a la izquierda, el mismo tipo de Virgen y el característico soldado del casco que contemplamos en este cobre serradillano. Por todo ello, resumiendo, podemos pensar en dos hipótesis: por la primera, habríamos de atribuir esta pintura al fecundísimo taller de Rubens; según la segunda, su autor sería uno de sus numerosos discípulos o copistas, y en cualquiera de estos dos casos, evidentemente, un artista consumado. La fecha de producción hay que situarla hacia 1630. Detrás aparecen grabados estos nombres: *Don Juan de Fontiveros, P. Calderón, Figueroa, Vera*, cuatro propietarios sucesivos, sin duda, quienes al cuidarse de esta diligencia, ponen muy de relieve la importancia y el valor de esta obra; el último, Vera, era el apellido paterno de la M. María Antonia Ana de Nuestra Señora del Carmen, en el siglo, doña María Antonia de Vera Tenza y Quiñones, marquesa de Almarza y de Cerralbo, Grande de España, coincidencia que nos hace suponer que perteneció el óleo a esta aristocrática familia, pasando al convento de Serradilla al profesar religiosa Doña María Antonia el año 1753, ya que usó de gran generosidad para con él.

**SAN JERONIMO**, óleo sobre cobre, (0'22 x 0'27 metros). El santo, penitente, está en la esquina derecha, y detrás de él se contempla un ancho paisaje, con grandes árboles de exuberante follaje —con cuyo verdor juega el espléndido rojo de la túnica de San Jerónimo— y un fondo lejano de colinas y valles grises, sin vegetación alguna. El examen de este cuadro nos hace pensar en la escuela flamenca de la primera mitad del siglo XVII. El colorido está muy logrado, siendo brillante, con abundancia de verdes, castaños, azules y amarillos.

**EL REGRESO A NAZARET**, óleo sobre cobre, (0'22 x 0'17 metros). Parece que han hecho un alto en el caminar y, animadamente, conversan. La Virgen lleva vestiduras con los colores tradicionales:



manto azul y túnica roja; el Niño, de color morado; San José, castaño y azul. El paisaje es muy amplio y observamos en él ingenuismo en su composición y detalles, con árboles —entre ellos una palmera— en primer plano y una ciudad al fondo, todo él de colorido sucio y nada brillante. Realizado por algún mediocre artista flamenco del siglo XVII. Es copia del original de Rubens del Metropolitan Museum de Nueva York<sup>9</sup>, dibujado por van Dyck<sup>10</sup> y grabado por Lucas Vorsterman. Conocemos varias copias del tema de Rubens como la del Museo Provincial de Santa Cruz de Tenerife, realizada probablemente por Guillaume Van Herp<sup>11</sup>, la de la sacristía de la catedral de Coria y la del Museo Regional de Beja (Portugal)<sup>12</sup> en la que se introducen dos angelitos delante de la Sagrada Familia. Lleva grabada al dorso la inscripción *De Polonia de la Paz*, tal vez su propietaria algún tiempo.

CORONACION DE NUESTRA SEÑORA, óleo sobre cobre, (0'31 x 0'26 m.). Buen dibujo y colorido. Pincelada suelta, vaporosa en los ropajes y en las nubes. Los colores blanco y azul de las vestiduras de María, destacan poderosa y agradablemente sobre el fondo de nubes. Debe ser obra madrileña del siglo XVII, de gran dinamismo barroco tan característico de este momento y escuela.

LA CORONACION DE SAN ANTONIO, óleo sobre plancha octogonal de cobre. Las figuras van pintadas sobre la pulida y brillante chapa, viéndose ésta exenta de pintura en buena parte. El dibujo, la composición, el modelado y el colorido son aceptables. En el centro San Antonio, sobre nubes, recibe la corona de manos del Niño, en brazos de la Virgen que también porta su corona en la mano izquierda, al igual que el Santo Obispo. En lo alto tres hermosos angelitos sostienen coronas de rosas y flores. Es obra de la mitad del siglo XVII y probablemente de escuela madrileña.

INMACULADA, óleo sobre cobre, (0'06 x 0'09 metros). Está montada esta miniatura en un marco de madera de marquetería con relicario. A pesar de su pequeñez es de muy buena hechura. La Virgen se viste con los tradicionales colores azul y jacinto, y la ayudan amorosamente en su Ascensión unos angelitos, que también aparecen en las esquinas superiores de esta diminuta composición. Procedencia madrileña de la primera mitad del siglo XVII.

## 5. PINTURAS DEL CORO BAJO

LA ANUNCIACION DE NUESTRA SEÑORA, óleo sobre lienzo,

<sup>9</sup> J. A. GORIS, J. S. HELD, *Rubens in America* (1963), n.º 51.

<sup>10</sup> H. VEY, *Die Zeichnungen Anton van Dyck* (1962), n.º 163.

<sup>11</sup> M. DIAZ PADRON, *Obras de Guillaume van Herp en España, I*, en «Archivo Español de Arte», L, n.º 200 (1977), 381.

<sup>12</sup> A. VIANA, F. NUNES RIBEIRO, y B. da FONSECA, *Museu Regional de Beja. Catálogo de Algumas das Principais Peças* (Lisboa, s. a.), figura 172.

(2'26 x 1'98 m.). Creemos no equivocarnos mucho si afirmamos que es una de las más extraordinarias obras que encierra el convento. La Virgen, de dulce cara añiada y con los brazos abiertos, recibe la buena nueva del arcángel Gabriel que viene de lo alto. Entre ambos la potente luz de Espíritu Santo ilumina la escena; arriba, el Padre Eterno y una muchedumbre de querubines y serafines. En el ángulo inferior de la izquierda sobre una silla, una tela y la caja de costura, con el dedal, de la Virgen, que ha visto interrumpidas sus labores hogareñas; sobre la tarima, una pesada alfombra. Hay primores en el libro, en el atril, en las flores, en las tijeras... todo es magnífico y cuidado al máximo. El dibujo y el modelado son perfectos, y el colorido jugoso, riquísimo de matices y tonos: sienas, amarillos, dorados, azules, rojos. Las manos están dibujadas con maestría y delicadeza; el artista se ve que ha retocado una y otra vez su obra y no la ha dado por ultimada hasta que ha conseguido la mayor perfección. Por otra parte la pincelada es muy suelta.

Creemos, por las características de este cuadro, que corresponde a la mano del pintor madrileño Claudio Coello, el que mejor supo interpretar a Rubens en España. Son, en efecto, típicos de su estilo esos rostros que inician una sonrisa que no llega a cuajarse, porque, al decir de Gaya Nuño, «la risa o el humor son hechos humanos desconocidos para Claudio Coello»<sup>13</sup>; y así son los de esta pintura de Serradilla. Desecha también el artista madrileño todas las fealdades y lacras cotidianas de la vida para dedicarse sólo a exponer la estricta belleza, y así son, hermosos, la Virgen y el arcángel de nuestro cuadro, a nuestro juicio típicos de la estética de Coello. Como son muy de su gusto, las pesadas, ricas y hermosas alfombras, como la que tiene bajo sus rodillas esta Virgen adolescente de Serradilla. Sus ángeles inolvidables que vienen de lo alto, en magníficos escorzos, como en su *Triunfo de San Agustín*, del Museo del Prado, o en su *Martirio de San Juan Evangelista*, de la iglesia de Torrejón de Ardoz. Así modestamente lo hemos entendido nosotros que fechamos la obra hacia 1690.

CALVARIO, óleo sobre tabla, (0'94 x 1'20 m.). Obra cuyo estado de conservación es bastante bueno. El Crucificado es de proporciones pesadas y de encarnaduras de gran palidez. A ambos lados del Señor, en simetría perfecta, se hallan las figuras arrodilladas de la Virgen, de dulce rostro muy moralesco, unidas las manos y cubierta por el manto de color jacinto, de bien contruidos pliegues y toca de suave colorido gris castaño; y San Juan, el discípulo amado. Tiene este San Juan una figura muy característica, de perfil la cabeza de acusados rasgos y rizada cabellera, y la mano izquierda con la palma hacia arriba. Esta figura del Evangelista, de roja capa y verde túnica de mangas grisáceas, nos da la clave, pensamos, para la atri-

<sup>13</sup> Juan Antonio GAYA NUÑO, *Claudio Coello* (Madrid, 1957), 24.

bución de esta tabla a Luis de Morales, pues nos aparece con idénticos rasgos y postura semejante, muy manierista, en la tabla que representa a *Pentecostés*, del retablo de Arroyo de la Luz, y en *El Calvario* que fue de la colección Grasses. Pérez Sánchez, con respecto a la tabla de Arroyo de la Luz, dice: «Es curiosa la figura de San Juan, apasionado y de nerviosa silueta, diferente de casi todas las versiones del Santo y coincidente sólo con el que aparece en el Calvario... de... Grasses, procedente quizás del retablo de San Felices de los Gallegos»<sup>14</sup>. Y por otra parte, los pliegues y la manera de abotonar el cuello son muy típicos de Morales y semejantes a los dos precedentes citados. El paisaje, grisáceo, seco, con rocas y un castillo al fondo, se corresponde muy bien con la manera habitual de hacer del maestro pacense. Únicamente escapa a su estilo el pesado y macizo cuerpo de Cristo, que es distinto a los nerviosos, espirituales, finos y esbeltos que acostumbraba a poner en sus tablas. Pero ello es perfectamente explicable, ya que Morales en su taller se ayudaba con abundancia de oficiales; en las tablas del retablo de Arroyo, se advierten bien estas colaboraciones y, en ésta de Serradilla es claro que también están presentes. Tampoco podemos descartar la mano de algún alocado restaurador disgustado con un posible crucificado de Morales, demasiado enjuto, lánguido y descarnado. Lo cierto es que la impronta de Morales está para nosotros clara, con su esfumato característico y su misteriosa envoltura de sombras relacionada con lo italiano.

Y tiene que ser un Morales de hacia la década de 1560, pues en 1563 acabó de cobrar el retablo de Arroyo, terminado de asentar definitivamente el 29 de mayo de 1563<sup>15</sup>, y en 1572 pintó el retablo de San Felices de los Gallegos.

LA VIRGEN SENTADA DANDO EL PECHO AL NIÑO, óleo sobre lienzo, (1'06 x 1'65 m.). Virgen vestida con telas riquísimas, recamadas de pedrería y oro, magistralmente plegadas. El Niño lleva en su mano caída una rosa y va cubierto con una gasa transparente ejecutada con técnica precisa. En el ángulo superior izquierdo hay un ángel que ofrece una rosa y, debajo de él, una guirnalda con flores en vaso anforiforme, un frutero bien repleto de peras, manzanas y otras frutas, y un loro de brillante colorido verde al final. Los rostros están trazados magistralmente y demuestran la mano de un gran artista. Es una lástima que su estado de conservación sea tan deficiente que no permite ver plenamente los detalles que resaltan sobre un fondo muy oscuro.

---

<sup>14</sup> Alfonso E. PEREZ SANCHEZ, *El retablo de Morales en Arroyo de la Luz* (Madrid, 1974), 40.

<sup>15</sup> Vid. nuestro trabajo *En torno al retablo de la iglesia parroquial de Arroyo de la Luz (Cáceres)*, en «Estudios Dedicados a Carlos Callejo Serrano», Diputación Provincial de Cáceres, (Cáceres, 1979), 304-306.

Estas composiciones con guirnaldas de flores y frutas son muy típicas del barroco flamenco. Así un Gaspar de Crayer, nacido en Amberes en 1582, suele hacer composiciones como ésta, muy monumentales, de formas grandes y a menudo decorativas, y con un colorido de tonalidades dulces; o un Van Thulden, o un Daniel Seghers, el maestro por excelencia de las composiciones florales, que repite una y otra vez en sus obras, casi siempre, ya sea en forma de orlas, ya disponiendo floreros, desde 1635 a 1651, entre los que destaca su famoso *Guirnalda de flores con el retrato de San Ignacio*, del Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Tuvo numerosos discípulos—él lo fue de Jan Breughel de Velours, el mejor pintor de flores de su tiempo— y muchos imitadores, alguno de los cuales, si no él mismo, dada la exquisita calidad del cuadro, pudiera ser el autor del lienzo de Serradilla, de tonalidades transparentes, características de Seghers, que las tomó de Rubens. Puede datarse hacia el segundo cuarto del XVII.

**LA VIRGEN DE LA SOLEDAD**, óleo sobre lienzo, (0'50 x 0'61 m.). La Virgen con las manos cruzadas sobre el pecho y baja la mirada, como en oración. Son negras sus tocas, azulado el manto y de color jacinto la túnica. Es pintura de calidad aceptable pero bastante deteriorada y cuarteada. Lleva marcada un águila que pudiera ser la contraseña del autor. Datable en la segunda mitad del XVII y quizás procedente de Madrid. Creemos que perteneció a don Bernardo de Solís y Céspedes, a cuya muerte la heredó el convento, pues en las diligencias de formación del inventario de bienes relictos a su óbito aparece: «Otro quadro de nuestra Señora de la Soledad...»<sup>16</sup>.

**VIRGEN DANDO EL PECHO AL NIÑO**, óleo sobre cobre, (0'39 x 0'45 m.). Virgen en primer plano en posición escorzada de tres cuartos, dando el pecho al Niño, mientras un ángel le ofrece una paloma. Detrás se ve un edificio en forma de arco de triunfo de gran clasicismo. Paisaje formado por rocas y árboles de ramas secas que no parece animar el sombrío color del cielo. La túnica de la Virgen, de color jacinto, presenta pliegues bastante bien conseguidos, siendo los rostros resplandecientes. Opinamos que esta composición anónima, posiblemente de escuela española, cae dentro del segundo tercio del XVII. Fue donada por don José de Alaiza y Albiza, apsentador del rey en Plasencia, en 1724<sup>17</sup>.

**TOBIAS ?** óleo sobre lienzo, (0'80 x 0'63). Se ve a un ángel abrazando a un personaje a la orilla del mar. Parece una pintura, de mala calidad, del XVII. Existe otra, con las mismas medidas, gemela, en la que no se puede apreciar el tema iconográfico por el ennegrecimiento del lienzo. Probable origen flamenco.

<sup>16</sup> *Vid., o. c.*, en nota 4. Diligencias del 21 de noviembre de 1722.

<sup>17</sup> *Cfr. Libro de Devotos*. Envió de limosna «una lámina de Ntra. Sra. con el Niño en brazos...»

SAN JERONIMO, óleo sobre lienzo, (1'27 x 1'64 m.). Mal conservado, de colores indefinidos y de mala calidad. Siglo XVII.

SAN PABLO, óleo sobre lienzo, (1'18 x 1'63 m.). El mar está a los pies del santo. Pintura de mala calidad artística. Mal conservada. Siglo XVII.

VIRGEN DE LA PALOMA, óleo sobre lienzo, (1'44 x 2'06 m.). Detalles apreciables de flores. Pésimo estado de conservación. Siglo XVII.

CRISTO DE LA VICTORIA, óleo sobre lienzo, (1'62 x 2'40 m.). Aparece entre la beata Francisca de Oviedo y la M. Isabel de Madre de Dios, con sus cartelas de identificación, cruz salomónica y Cristo demacrado sobre peana dorada. Mal estado de conservación. Principios siglo XVIII<sup>18</sup>.

CRISTO DE LA VICTORIA, óleo sobre lienzo, (0'84 x 0'86 m.). Aparece entre San Agustín y San Nicolás de Tolentino. Mal conservado. Figuras aceptables y cielos sombríos que se iluminan con la luz que brota del Señor. Siglo XVIII.

LA VISION DE PATMOS, óleo sobre lienzo, (1 x 1'52 m.). San Juan escribiendo el Apocalipsis. Pintura mala y peor conservada de fines del XVII.

SAGRADA FAMILIA, óleo sobre cobre, (0'16 x 0'12 m.). Pintura de mala calidad de fines del XVII.

#### 6. PINTURAS EN LOS PASILLOS DEL CLAUSTRO BAJO

ARCANGEL SAN MIGUEL, óleo sobre lienzo, (1'02 x 1'60 m.). Con armadura, escudo circular y cachiporra; el casco se adorna de airoso plumero. Predominan los colores azulados, metálicos y sienas. Los ropajes muy bien tratados en hermosos pliegues denotan el rastro de Zurbarán. Por todo ello lo adscribimos, como los otros dos cuadros que siguen, al círculo de Bernabé de Ayala, nombre al decir de Gaya Nuño<sup>19</sup> de siempre agregado a los mal conocidos hermanos Polanco. Hay un San Miguel parecido, aunque sin casco, en el Convento de Santa Clara de Cáceres (1'55 x 0'95 m.).

SAN RAFAEL, óleo sobre lienzo, (1'02 x 1'60 m.). Con su característico pez, el báculo y las conchas de peregrino, es muy semejante al anterior en el rostro, el cual es casi idéntico a las facciones que aparecen en algunas Sibilas procedentes de la colección Bravo,

<sup>18</sup> Tiene cartelas de identificación en las que se lee: «Verdadero retrato de nuestra venerable M. Ysabel de la M. de Dios, fundadora deste convento, padezió grandes trabajos por esta Fundación, apareziósele su Magestad y díjola: lo que tú padezes junto con mis méritos a de ser para mover los corazones para que por tí se me haga esta casa...» (ilegible); «La Venerable Beata Francisca de Oviedo natural de la Serradilla que truxo a ella la prodigiosa imagen del Santísimo Christo de la Victoria. Llevóla Ntro. Señor de hedad de 76 años». Hay abreviaturas que interpretamos.

<sup>19</sup> J. A. GAYA NUÑO, *Zurbarán y los Ayala*, en «Goya», n.º 64-65, 1965, 218.

varias de ellas hoy en la colección Gómez Castillo, sobre todo la Europea, que si Gaya Nuño atribuye a Bernabé de Ayala<sup>20</sup>, Hernández Díaz<sup>21</sup> relaciona más con los Polanco. San Rafael, al prescindir de la posición estática, tiene mayor movimiento de paños, regularmente conseguidos. Tono general verdoso azulado.

ARCANGEL SAN GABRIEL, óleo sobre lienzo, (1'09 x 1'65 m.). Con el cetro característico en la diestra y tocado con un curioso casco. Su estática postura queda resaltada por la caída de los pliegues de sus vestiduras, verticales e inmóviles. Nos da la sensación de que fuera un simple maniquí vestido, como sabemos que solía hacer muy a menudo Bernabé de Ayala. La faldilla transparente terminada en encaje presupone una buena técnica de la velatura. Es parecido al *San Gabriel* del Hospital de Nuestra Señora de la Paz, de Sevilla, estudiado por Hernández Díaz<sup>22</sup>.

Atribuimos, pues, estos tres óleos a la mano de Bernabé de Ayala, oscuro pintor del que Ceán<sup>23</sup> nos informa que era de Sevilla, discípulo de Zurbarán y del que piensa nacería hacia 1600, falleciendo hacia 1673.

INMACULADA CONCEPCION, óleo sobre lienzo, (1'07 x 1'64 m.). Firmado y fechado: *Juan Carreño fact. 1667*. Las vestiduras de la Virgen en blanco y azul. El rostro y el tipo de Nuestra Señora tiene mucho de esa influencia de Van Dyck y de Rubens, observada en Carreño por Baticle<sup>24</sup>. Es éste de la Inmaculada Concepción uno de los temas que más prodigó el maestro de la escuela madrileña, y así existen numerosas réplicas y copias antiguas. Las más próximas en fecha y las que más se parecen a la de Serradilla son: la del Convento de Santa Isabel de Madrid, firmada y fechada en 1664<sup>25</sup>; la de la catedral de Vitoria, firmada y fechada en 1667, en el mismo año que la de Serradilla, y la más semejante a ella; y la de la Hispanic Society de Nueva York, firmada y fechada en 1670.

Es curiosa la disposición de los angelitos sujetando la bola del mundo en extraordinarios escorzos. Son estos angelitos, por cierto, los que a menudo varían la composición de este tipo de Inmaculada de Carreño. Por lo demás, la Virgen, tiene una característica estructura que de forma progresiva se afina hacia la base. Los pliegues son vaporosos y magistralmente concebidos, predominando los co-

<sup>20</sup> *Ibidem*, 218.

<sup>21</sup> José HERNANDEZ DIAZ, *Bernabé de Ayala pintor*. Separata de «Archivo Hispalense», n.º 168, 1972, 9.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 12, figura 7.

<sup>23</sup> Juan Agustín CEAN BERMUDEZ, *Diccionario* (Madrid, 1800), I, 85.

<sup>24</sup> Jeannine BATICLE, *La Fundación de la Orden Trinitaria de Carreño de Miranda*. En «Goya», n.º 63, 1964, 140.

<sup>25</sup> El convento de Santa Isabel, dotación de la Infanta Isabel Clara Eugenia, adonde fueron las Agustinas Recoletas del de la calle del Príncipe, fundado por el Beato Orozco, estuvo siempre muy relacionado con el de la Encarnación, de Madrid, fundado por la M. Mariana de San José, y con el de Serradilla.



*Anunciación. Claudio Coello. Hacia 1690.*



*Cuadro de las Fundadoras. Anónimo madrileño. Último tercio Siglo XVII.*



*Santa Ursula. Anónimo madrileño. Siglo XVII.*



*La Conversión de la Magdalena. Francisco González, 1677.*



*La expulsión de los mercaderes del templo. Francisco González, 1677.*



*El castigo de Heliodoro. Francisco González, 1677.*



*Los Desposorios de la Virgen y San José. Francisco González, 1677.*





*La Flagelación. Anónimo español. Fines del siglo XVI.*



*Arcángel San Miguel. Bernabé de Ayala. Primera mitad del XVII.*



*Arcángel San Rafael. Bernabé de Ayala. Primera mitad del XVII.*



*Arcángel San Gabriel. Bernabé de Ayala. Primera mitad del XVII.*



*Inmaculada Concepción. Firmado por Juan Carreño de Miranda en 1667.*



*San Francisco de Asís. Luis Tristán y Escamilla. Hacia 1616.*



*La Flagelación. Alonso Cano. Hacia 1660.*



*Niño Jesús. Firmado por Teodoro Ardemans. Comienzos del Siglo XVIII.*



*Virgen sentada dando el pecho al Niño. Daniel Seghers. Segundo cuarto del Siglo XVII.*



*Calvario. Luis de Morales. Hacia 1560.*



*Inmaculada Concepción. Firmado por Francisco Brisart en 1668. Escuela madrileña.*



*Adoración de los Reyes. Seguidor de Rubens. Hacia 1630.*



*Cristo de Burgos. Firmado por Mateo Cerezo.  
Mitad del Siglo XVII.*



*San Jerónimo Penitente. Seguidor de Caravaggio.  
Primer tercio del S. XVII.*



*Virgen. Anónimo madrileño. Mediados del  
Siglo XVII.*



*La Presentación. Sala de Ocios. Anónimo  
hispano-flamenco. Primer cuarto del XVI.*





lores rosados y azules. En la manera de coronar con estrellas la cabeza de María nos recuerda a Alonso Cano<sup>26</sup>.

Citemos también como muy próximas a la de Serradilla las Inmaculadas de San Fermín de los Navarros, de Madrid; de las colecciones Alesón y Lemonier, de Madrid; del Museo Lázaro Galdiano<sup>27</sup>; la de la colección Gómez Moreno, firmada y fechada en 1662; de la colección Conde de Finat, de Madrid; de la colección Adanero, de Madrid, fechada en 1662. Ultimamente ha aparecido otra Inmaculada de este tipo en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Marlofa (Zaragoza), aunque sin firmar<sup>28</sup>. Se tienen también noticias de las Inmaculadas de la Capilla de San Pedro en la iglesia de San Ginés de Madrid y de la que figuraba en el remate del retablo de San Sebastián (Convento de Bernardas de Vallecas, Madrid), que fueron citadas por Palomino, Ponz y Ceán.

## 7. PINTURAS DE LA SALA DE OCIOS

LA PRESENTACION, óleo sobre tabla, (0'83 x 0'97 m.). Tabla muy gruesa y pesada, formada por tres tablones unidos por detrás con dos travesaños muy apolillados; tiene asimismo dos antiguos garfios de hierro para colgarla. Mal estado de conservación. No se puede descartar la hipótesis de que perteneciera a un retablo. Representa la presentación del Niño al anciano Simeón, en el templo; la escena se desarrolla en un espacio muy reducido, con las figuras muy juntas, causando sensación de agobio, pues casi no dejan ver el espacio del fondo. Aparecen la Virgen con una vela y Santa Isabel ofrendando las dos tórtolas. Detrás sólo se aprecia la cabeza calva y las manos sosteniendo el libro del lector de las Sagradas Escrituras, con los dedos largos y afilados. A la derecha de la composición el Sumo Sacerdote, sosteniendo al Niño en sus manos desnudo. El rostro de Simeón es muy realista, con poblada barba, construida a base de esa técnica menuda que tan magníficamente dominaban los pintores flamencos. Las vestiduras son riquísimas con bordados extraordinarios. La columna clásica de fuste estriado y basa ática que aparece en el centro de la composición presenta fallos de perspectiva evidentes. Atribuimos la tabla a algún maestro hispanoflamenco, fechándola hacia el primer cuarto del XVI.

SAN FRANCISCO DE ASÍS, óleo sobre lienzo, (0'84 x 1'05 m.). Nos muestra al Santo sentado, muy encogido, con el crucifijo y la calavera en las manos, mostrando sus pies estigmatizados por deba-

<sup>26</sup> Véase, v. gr., la *Inmaculada*, de Alonso Cano, del Museo de Vitoria.

<sup>27</sup> Jesús HERNANDEZ PERERA, *Pinturas de Juan Carreño de Miranda en el Museo Lázaro Galdiano*. En «Goya», n.º 19, 1957; 10.

<sup>28</sup> M.ª Carmen LACARRA DUCAY, *Una posible Inmaculada Concepción de Juan Carreño de Miranda no conocida*. En «Archivo Español de Arte», L, n.º 200, 434 s.

jo del hábito. El cuadro es muy oscuro, predominando las tonalidades ocres de la orden franciscana y las más oscuras aún del fondo, siendo los únicos puntos de luz que tiene la composición las encarnaciones del rostro, manos y pies, éstos magistralmente dibujados, de un realismo asombroso; las manos, sin embargo, demasiado pequeñas, desproporcionadas y con los dedos inverosímilmente engarzados, recuerdan mucho el manierismo del Greco. El rostro es de carácter enérgico y los plegados profundos.

Existe en Santa Leocadia de Toledo un cuadro casi idéntico al nuestro con un San Francisco en la misma actitud y hasta con las mismas medidas, que Angulo-Pérez Sánchez atribuyen a la escuela de Tristán. Estos autores al hablar del pintor toledano lo comentan así: «San Francisco. Toledo. Santa Leocadia. Sentado y de frente. De su escuela y de calidad muy mediana. Quizá copia de original desconocido.»<sup>29</sup> Nosotros podemos añadir que la calidad del de Serradilla es bastante superior y que asimismo tiene ligeras diferencias con el de Toledo. Así, el de Santa Leocadia tiene apoyado el codo derecho sobre unos libros que faltan en el nuestro; los pies parece que estuvieran colocados en un escabel en el toledano, que falta en el de Serradilla; los pliegues son exactamente iguales en ambos, salvo el pico inferior derecho del de Serradilla que falta en el de Toledo. El carácter enérgico y los profundos plegados relacionan nuestro lienzo con la etapa del retablo de Yepes (1616), ocho años antes de la muerte de Luis Tristán y Escamilla. Ese carácter enérgico es el que hará decir a Paul Guinard que «sus imágenes de San Francisco son como robustos campesinos»<sup>30</sup>. La huella del Greco en las composiciones de Tristán es evidente y ahí están para demostrarlo las manos del San Francisco de Serradilla, sin embargo la jugosa paleta del maestro cretense no fue capaz de captarla y así sus obras tienen un colorido denso y un tono rojizo del que es muestra patente el San Francisco de Serradilla.

SAN PEDRO SUPPLICANTE, óleo sobre lienzo, (0'57 x 0'76 m.). Casi completamente destruido. Los tonos ocres y marrones-rojizos, así como el claroscuro, la forma de concebir los pliegues y el realismo naturalista y expresividad de manos y rostros, nos hacen pensar también en Tristán, aunque esta hipótesis es más aventurada. Desde luego la composición del rostro, de un hombre rudo, se nos antoja muy parecida a la de *San Pedro Arrepentido* de San Pedro Mártir en Toledo. Aparte atribuciones la pintura pertenece claramente al primer tercio del siglo XVII español.

SAN JERONIMO PENITENTE, óleo sobre lienzo, (1'32 x 1'77 m.). Bastante deteriorado. Gran realismo en la expresión del rostro,

<sup>29</sup> D. ANGULO INIGUEZ y A. E. PEREZ SANCHEZ, *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*. (Madrid, 1972), n.º 187, lámina 148.

<sup>30</sup> Paul GUINARD, *Pintura española. II. Del Siglo de Oro a Goya* (Barcelona, 1972), 22.



que tiene una mirada profunda, penetrante, con la que el autor de este soberbio lienzo nos ha querido poner de manifiesto la psicología, el espíritu interior de un hombre descarnado y endurecido por las privaciones de la penitencia. Es curioso hacer notar la gran relación que tiene con los personajes caravaggiescos, sobre todo con el San Pedro de la *Crucifixión* de Santa María del Popolo de Roma (1601) y con el San Mateo de *San Mateo y el Angel* de la iglesia de San Luis de los Franceses, de la misma ciudad, ejecutado por Caravaggio hacia el mismo año.

Todo el cuadro serradillano tiene un aire típicamente caravaggiesco, desde el realismo descarnado del personaje, que es vulgar, áspero, rudo, membrudo y desaseado, hasta la misteriosa luz transversal que envuelve la figura dejando todos los contornos en penumbra. No es que nos atrevamos a afirmar que sea una obra salida del taller del propio Merisi, pero consideramos que bien pudiera proceder de alguno de los muchos imitadores que tuvo en España, aunque Pérez Sánchez se incline por una dudosa y limitada relación del naturalismo español con Caravaggio<sup>31</sup>. Es fechable hacia el primer tercio del XVII.

VIRGEN DEL POPULO, óleo sobre lienzo, (1'06 x 1'50 m.). Virgen y Niño coronados. Deterioradísimo y muy renegrido. Medios del XVII.

VIRGEN CON EL NIÑO EN BRAZOS, óleo sobre lienzo, (0'58 x 0'67 m.). Factura mediocre. Vestiduras tradicionales azul y jacinto. Escuela madrileña de la primera mitad del XVII.

NIÑO VESTIDO DE BLANCO, óleo sobre lienzo. Mal conservado. Cristo de la Victoria en el ángulo superior izquierdo y abajo, al mismo lado, una cartela con la inscripción: *Es voto, 1680*. El niño, con largos faldones, lleva una rosa en la mano derecha. Parece una típica muestra representativa de la amplia influencia velazqueña de la época en Madrid, realizada por un artista mediocre.

VIRGEN DE LA MONTAÑA, óleo sobre lienzo, (0'85 x 0'98 m.) con inscripción que identifica a la Patrona de la ciudad de Cáceres. Pintura sin calidad del primer tercio del XVIII.

SANTA MARTIR, óleo sobre lienzo, (0'60 x 0'70 m.). Sin ningún interés. Puede fecharse a fines del XVII.

## 8. PINTURAS DEL LOCUTORIO

ARCANGEL SAN MIGUEL, óleo sobre lienzo, (1'20 x 1'64 m.). Cuadro de composición muy movida y de buen dibujo. Presenta a San Miguel con el demonio vencido a sus pies. Magníficas facciones y pliegues de los paños. Los oscuros nubarrones subrayan la teatra-

<sup>31</sup> A. E. PEREZ SANCHEZ, *Caravaggio y el naturalismo español* (Madrid, 1973), introducción.

lidad manifiesta del conjunto. Segunda mitad del siglo XVII español.

NUESTRA SEÑORA DE BELEN, óleo sobre lienzo, (0'46 x 0'64 m.). Presenta a la Virgen con el Niño en brazos, de medio cuerpo, con manto azul y túnica de color jacinto. Rostros bien dibujados y pliegues bien concebidos y realizados. Puede fecharse hacia la mitad del XVII y procede seguramente de Madrid.

#### 9. PINTURAS DEL REFECTORIO

VIRGEN DE LA PIEDAD, óleo sobre lienzo, (0'35 x 0'48 m.). Se limita prácticamente a las cabezas de Cristo muerto y de la Virgen. Del fondo oscuro sólo resalta parte del madero de la cruz, queriendo dar con ello la nota de espacio. Los rostros y los paños están bien realizados denotando una manera de hacer flamenco o de su influencia. A este respecto conviene recordar que las interpretaciones rogerianas de la escuela de Gerard David abundan en la Península y buen ejemplo de ellas es la diminuta Piedad, casi totalmente desconocida, cuya composición se limita a las cabezas unidas de Cristo y la Virgen, lo mismo que en Serradilla, perteneciente a la colección Lacalle de Arroyo, de Granada, que se ha atribuido rotundamente a Gerard David<sup>32</sup>, atribución que ya Friedländer había señalado para otros ejemplares análogos, como el del Instituto de Valencia de Don Juan. Presumimos, por tanto, que esta de Serradilla pertenece a su área de influencia. No hay que olvidar tampoco las interpretaciones moralescas del mismo tema.

CRISTO BENDICIENTE, óleo sobre lienzo, (1'02 x 1'43 m.). Bendice con la diestra y en la izquierda sostiene la bola del mundo. Rostro aguileño bien dibujado. Pliegues rudimentarios. Pintura mediana de la primera mitad del XVII.

ADORACION DE LOS REYES, óleo sobre lienzo, (0'80 x 1'08 m.). Prácticamente destruido. En fragmentos se aprecia notable factura en dibujo, color y modelado. El tipo de la Virgen es muy típico de las composiciones de este género de Rubens. Es producto de un copista o imitador de la primera mitad del XVII.

ECCE HOMO, óleo sobre lienzo, (0'58 x 0'74 m.). Pintura de mala calidad del siglo XVII.

ECCE HOMO, óleo sobre lienzo, (0'42 x 0'56 m.). Pintura muy mediocre del siglo XVII. Fue de don Bernardo de Solís y Céspedes<sup>33</sup>.

CABEZA DE SAN JUAN BAUTISTA, óleo sobre lienzo, (0'55 x 0'37 m.). Malo. Siglo XVII. Tiene la inscripción: *Ecce ANUS Dei, Ecce QUI T*, que resulta sorprendente para el tema.

<sup>32</sup> L. MONREAL y TEJADA, *Arte flamenco en las colecciones españolas*. En «Goya», n.º 26, 1958, 97 y 94.

<sup>33</sup> *Vid., o. c.*, en nota 16.

CRISTO DE LA VICTORIA, óleo sobre lienzo, (0'62 x 0'83 m.). Nula calidad artística. Siglo XVII.

VIRGEN DANDO EL PECHO AL NIÑO, óleo sobre lienzo, (0'48 x 0'60 m.). Sin ningún interés artístico. Segunda mitad del siglo XVII.

#### 10. PINTURAS DEL CAMARIN DEL CRISTO

CRISTO DE BURGOS, óleo sobre lienzo, (1'04 x 1'37 m.). Firmado *Matheo Zerezo*. Es copia pictórica del famoso de la catedral de Burgos, que fue «traído de Flandes por un mercader burgalés y donado al convento de San Agustín, desde donde, en 1835, fue trasladado a la catedral»<sup>34</sup>, su estilo es del siglo XIII, siendo de madera recubierta de flexible piel. El de Serradilla intenta trasladar al lienzo la imponente imagen de la escultura con ese cuerpo llagado y su patética expresión; tiene el brazo izquierdo más delgado que el derecho, por lo que imita a la naturaleza. A sus pies tiene los huevos de avestruz, porque se cuenta que un obispo francés le quitó a la escultura de Burgos el dedo que le falta en el pie derecho, y se pusieron aquéllos para ocultar la ausencia.

Nuestro Cristo de Serradilla tiene perfectamente resaltadas todas las características iconográficas del Cristo de Burgos. Está muy renegrido, siendo el color del cuerpo muy moreno. El perizoma cae en forma de falda de extraordinarios pliegues verticales y termina en una hermosa puntilla de encaje.

Don Elías Tormo dice<sup>35</sup> al respecto de estos Cristos de Burgos que son muchos, similares y malos, y que se ven por toda Castilla, atribuyéndolos todos a Mateo Cerezo padre. Palomino<sup>36</sup> también piensa que estos Cristos son del padre, sin embargo admite que el hijo, el gran colorista de la escuela madrileña, le ayudaría en su juventud. Rogelio Buendía<sup>37</sup> recoge ambas opiniones, haciendo hincapié en la mediocridad del viejo Cerezo, llamado el Malo por Jove-llanos, y la grandeza del hijo.

A nosotros nos parece obra del hijo, por el perizoma tan extraordinariamente ejecutado y porque pensamos que si se copia fielmente el Cristo de Burgos hay que realizarlo con toda la sequedad que precisa. Así pues opinamos que el hijo continuaría la tradición del padre y fechamos la obra hacia la mitad del XVII.

SAGRADA FAMILIA, óleo sobre lienzo, (1'08 x 1'63 m.). Todos

<sup>34</sup> L. HUIDOBRO, *La catedral de Burgos* (Madrid, 1949), 80.

<sup>35</sup> E. TORMO y MONZO, *Mateo Cerezo*. En «Archivo Español de Arte», 1927, 246.

<sup>36</sup> A. PALOMINO de CASTRO y VELASCO, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Aguilar (Madrid, 1947), vida n.º 145.

<sup>37</sup> R. BUENDIA, *Mateo Cerezo en su tercer Centenario (1626-1666)*. En «Goya», n.º 71, 1966, 280.

tres en pie. Figuras muy voluminosas con pliegues muy pesados. Está quizá próximo al estilo del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz, primer maestro de la escuela local durante la primera mitad del XVII. Podría ser de su taller o de su discípulo Bartolomé Santos. Así el San José de Serradilla es muy parecido al Cristo que aparece en el *Jubileo de la Porciúncula* y al San José de la *Sagrada Familia*, ambos lienzos de Díaz y los dos en el Museo de la Pasión de Valladolid. El lienzo de Serradilla lo donó al Convento don Bernardo de Solís y Céspedes<sup>38</sup>.

SAN JOAQUÍN, SANTA ANA Y LA VIRGEN NIÑA, óleo sobre lienzo, (0'48 x 1'56 m.). Colorido muy fuerte, destacando sobre todo los rojos y los verdes. Fondo azul verdoso. Rostros regularmente conseguidos. Pliegues pesados y rudimentarios. Figuras muy voluminosas. Tiene esta pintura gran relación con lo que se hace en Valladolid en la segunda mitad del siglo XVII. Así se asemeja al estilo de los hermanos Felipe y Manuel Gil de Mena.

#### 11. PINTURAS DEL CORO ALTO

LA IMPOSICION DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO, óleo sobre tabla, (0'77 x 0'87 m.). Virgen seguida de Santas y Mártires con palmas imponiendo la casulla a San Ildefonso, que está en el centro de la composición. Perspectiva muy bien realizada. Debió ejecutar dicha pintura algún anónimo romanista español en la segunda mitad del XVI.

SANTIAGO APOSTOL Y LOS SIETE VARONES APOSTOLICOS, óleo sobre tabla, (0'64 x 0'87 m.). Mal estado de conservación. Hechura irregular. Santiago está sentado en el centro sobre un trono, rodeado por los varones —cuatro a su derecha y tres a su izquierda— que tienen sus respectivas cartelas de identificación en las casullas. Mediocre maestro de la segunda mitad del siglo XVI. Interesante por su iconografía.

LA ANUNCIACION, óleo sobre lienzo, (0'75 x 1'00 m.). Estilo severo, renaciente, frío, con sus tonos grisáceos y sus mantos verdeazulados, sólo contrarrestados por la túnica de María, de color jácinto, que da el tono cálido. Esta Anunciación de Serradilla tiene una gran relación con la de la sacristía del Escorial, que es de Bartolomeo Carducho, casi casi, salvando las medidas, igual a la nuestra, sólo se diferencia en pequeños detalles como el mayor número de ángeles en la escurialense. Difieren un poco las túnicas de la Virgen pues la de Serradilla tiene mayor número de paños. Existen varias réplicas de la del Escorial: la de la embajada de España en Bruselas, en depósito del Museo del Prado, y que procede de la Trinidad<sup>39</sup>; la de la Academia de San Fernando; la del Museo de Valla-

<sup>38</sup> Vid. o. c., en nota 16.

<sup>39</sup> G. CRUZADA VILLAMIL, *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas* (Madrid, 1865), n.º 520, 110.

dolid, según Martín González «carduchano y de su escaso mérito»<sup>40</sup> y que sin embargo para Angulo-Pérez Sánchez es obra típica de Bartolomeo<sup>41</sup>, que difiere ya en la composición de la de Serradilla, como sucede también con la *Anunciación* del Ermitage. Puede deducirse que la obra de Serradilla es producto del taller de Carducho, fechable hacia 1590.

**SANTIAGO Y LA VIRGEN DEL PILAR**, óleo sobre lienzo, (0'86 x 1'11 m.). La Virgen, sobre una gloria de ángeles, que tocan instrumentos musicales y que llevan el pilar, se aparece al Apóstol, prostrado en tierra con los brazos abiertos, ante el estupor y el miedo de sus acompañantes. Es lienzo de gran colorido y movimiento, aunque presenta algunos fallos de proporción. Los Carducho eran muy dados a este tipo de composiciones, sobre todo Vicente, por lo que deducimos que bien pudiera deberse a un seguidor de éste, que la ejecutaría ya bien entrado el siglo XVII.

**INMACULADA**, óleo sobre lienzo, (1'80 x 2'60 m.). María con manto azul, muy renegrido, y túnica blanca, los pliegues muy pesados y rudimentarios. Está en relación con la escuela vallisoletana del siglo XVII. Así tiene gran parecido con la del retablo de Palacios de Campos (Valladolid), realizada por Diego Valentín Díaz.

**VIRGEN DE GUADALUPE**, óleo sobre lienzo, (1'10 x 1'60 m.). Representa a la Patrona de Extremadura con el Niño en brazos, vestida con un rico manto cuajado de pedrería y tocada con una espléndida corona. Parece ser obra de fines del XVII. Fue donación de don Bernardo de Solís y Céspedes, según consta en las diligencias del inventario que se formó a su muerte, de 21 de noviembre de 1722, «Un quadro pintura fina de la ymagen de Nuestra Señora de Guadalupe con marco dorado de dos varas»<sup>42</sup>.

**M. MARIANA DE CRISTO**, óleo sobre lienzo, (1'10 x 1'70 m.). Representa a la que fue priora del Convento sentada, en actitud de leer un libro y con los hábitos de la Orden. Detrás, sobre una consola, de pequeño tamaño, aparece la imagen del Cristo de la Victoria. Tiene parecidos estilísticos con otras obras semejantes que existen en el convento: la *Virgen* de la iglesia, el cuadro de *Las Fundadoras* de la sacristía y otros en el coro bajo. Revela desde luego un estilo procedente de la escuela madrileña de fines del XVII, lo cual corrobora la circunstancia de ser esta M. Mariana de Cristo priora del Convento por aquellas fechas, bajo cuyo mandato, por cierto, se realizaron y doraron los retablos del templo.

<sup>40</sup> Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, *Vicente Carducho pintor de la religiosidad hispánica*. En «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», XXV, 1959, 5-15.

<sup>41</sup> D. ANGULO INÍGUEZ y A. E. PÉREZ SANCHEZ, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII* (Madrid, 1969), 34.

<sup>42</sup> Vid. o. c., en nota 16.

SAN AGUSTIN, óleo sobre lienzo, (1'20 x 1'80 m.). Sentado y en actitud de bendecir. Pintura mediocre de la segunda mitad del XVII.

NIÑO JESUS, óleo sobre lienzo, (0'23 x 0'30 m.). Con poblada melena negra. Nula calidad artística. Comienzos del XVIII.

VIRGEN, óleo sobre lienzo, (0'23 x 0'30 m.). Se representa de medio cuerpo, con manto azul y túnica blanca. Comienzos del XVIII. Mala calidad artística.

## 12. OTRAS PINTURAS

ECCE HOMO, óleo sobre lienzo, (0'40 x 0'55 m.). En el pasillo de acceso al coro alto. Estado de conservación pésimo, por las sucesivas «restauraciones». Rostro excepcional, de mirada penetrante que exhala un patetismo barroco. Por su estilo nos parece una obra de comienzos del XVII, de mano de un buen maestro de escuela española.

BALAAM EN SU BURRA Y EL ANGEL, óleo sobre lienzo, (0'80 x 0'63 m.). En el pasillo de acceso al coro alto.

ABRAHAM RECIBIENDO LA VISITA DE LOS ANGELES EN EL VALLE DE MAMRE<sup>43</sup>, óleo sobre lienzo, (0'80 x 0'63 m.). Forma serie con el anterior y con los otros dos que vimos en el coro bajo. Están ambos muy estropeados y apenas se ven las figuras. En el fondo se observan amplios paisajes flamenquizantes. Pueden datarse hacia la primera mitad del XVII.

SAGRADA FAMILIA CON SAN JUANITO, óleo sobre cobre, (0'17 x 0'22 m.). San José, sentado a una mesa con el fondo azul rosado del cielo que se divisa por una ventana, ofrece frutas al Niño. El santo tiene la túnica de color rojo vivísimo. La Virgen va vestida con los colores tradicionales azul y jacinto. Los niños son de un color rosado muy luminoso. Estas características de vivísimo pero frío colorido, composición y dulzura de los rostros nos hacen pensar en algún pintor italiano de la segunda mitad del XVI, muy apegado todavía a la línea y posiblemente veneciano, en la dirección quizás de un Lorenzo Lotto, del que sería un mero seguidor el autor del cobre serradillano.

PIEDAD, miniatura en pergamino, (0'10 x 0'14 m.). Ejecutada con regular técnica. Se representa a la Madre y al Hijo muerto en un óvalo, aquélla con los colores tradicionales azul y jacinto. Composición muy dibujística, pudiendo ser de algún miniaturista centro-europeo del XVII.

INMACULADA CONCEPCION, óleo sobre lienzo, (1'56 x 2'08 m.) Estado de conservación lamentable. Firmado y fechado: *Franco Brisart, fecit 1668*. La Virgen, con manto azul y túnica blanca, es de gran monumentalidad, con un magnífico movimiento barroco de

<sup>43</sup> De acuerdo con los respectivos relatos bíblicos: *Números*, cap. 22, vers. 22-27, y *Génesis*, cap. 18, vers. 1-15.

paños y pliegues, ejecutados con gran maestría, que se repite en unos maravillosos ángeles y querubines que sujetan la bola del mundo. Sigue el tipo de las Inmaculadas de Antolínez «pintor de figuras femeninas de un soñador carácter *mórbido*... creador de un tipo de *Inmaculada* más opulenta que la de Murillo, que haría fortuna en Madrid»<sup>44</sup>. Consideramos que es una obra de importancia de un pintor desconocido<sup>45</sup> que es de toda justicia reivindicar y sacar a la luz, que por sus caracteres y estilo pertenece a la escuela madrileña; su apellido creemos que es de origen francés. Este cuadro fue regalado al Convento por don Juan Bejarano, de Madrid, a fines del XVII<sup>46</sup>.

SANTO TOMAS DE VILLANUEVA, óleo sobre lienzo, (0'37 x 0'47 m.). Representa al Santo vestido de Obispo, con mitra y báculo, y dando limosna a un niño. Cuadro muy luminoso, de jugoso colorido, destacando los dorados vieios de las orlas, capa y mitra, y el azul intenso de la túnica. Pincelada muy suelta y ágil. Rostro bien modelado y de gran realismo. Cierta teatralidad del conjunto, con luces artificiosas, propias del barroco madrileño de la segunda mitad del XVII.

NIÑO JESUS, óleo sobre lienzo, (0'18 x 0'23 m.). Niño desnudo sentado sobre nubes, de graciosa figura y rostro sonriente. Es un Niño luminoso, de carnes sonrosadas. En el fondo predominan los azules claros, suaves y delicados. Apreciamos grandes semejanzas en técnica y estilo con el que ya vimos firmado por Ardemans. Primer tercio del XVIII.

VIRGEN CON EL NIÑO, óleo sobre lienzo, (0'49 x 0'62 m.). Aparecen ambos coronados. Es obra de colores tenebrosos, sin ningún interés artístico. Parece del siglo XVII.

CRISTO BENDICIENDO, óleo sobre lienzo, (0'56 x 0'72 m.). Obra magistral que, aunque procedente del convento de Serradilla, hoy se encuentra en el Museo Provincial de Cáceres, en depósito, con el número de inventario 664, cuyo autor es El Greco. Su adquisición por el Estado está en trámites, pendiente al parecer de recurso, formulado por irregularidades presuntas en el procedimiento, al faltar las correspondientes autorizaciones y legitimaciones eclesiásticas.

Fue restaurado este cuadro en 1973 por el Instituto Central de Restauración, en Madrid.

<sup>44</sup> Paul GUINARD, *o. c.*, 46.

<sup>45</sup> Existe una escritura de aprendizaje, otorgada en Madrid el 24 de mayo de 1666, por la que el pintor Francisco Brisarte se comprometía a enseñar el oficio a Alonso de Nieves (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, 9763, fol. 149). Pensamos por la coincidencia de fechas y por el parecido de nombres que se trata de la misma persona. Vid. Mercedes AGUILLO COBO: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII* (Granada, 1978), 34.

<sup>46</sup> Regaló «dos cuadros grandes de muy ricas pinturas el uno de N. P. San Agustín y el otro de Ntra. Sra. de la Concepción». Vid. *Libro de Devotos*.

La figura de Cristo coincide con la de varias series de Apostolados. Es distinta a las de tres cuartos que hay en Toledo (sacristía de la catedral y casa del Greco). Se asemeja a las existentes en Edimburgo, Reggio Emilia y Almadrones, todas de medio cuerpo, bendiciendo con la mano derecha y apoyando la izquierda sobre la bola del mundo que reposa en su regazo. Las dimensiones son también casi iguales: tres centímetros más ancho que el de Reggio Emilia, un centímetro menos que el de Edimburgo y uno más que el de Almadrones; siendo igual la altura para todos ellos —72 cms.—.

La vestimenta —manto verdoso azulado y túnica roja— y los pliegues son casi iguales en todas las versiones, con pequeñísimas variantes. El de Almadrones y el de la colección Henke ofrecen una línea diagonal en la túnica, inexistente en el de Serradilla y casi inapreciable en los de Reggio y Parcent. El de Serradilla parece tener más pelo a los lados de la cara, por lo que da a ésta más anchura que en las restantes versiones.

Desde luego estamos con seguridad ante una obra plenamente del Greco, pues la pincelada, muy suelta, es la típica del cretense.

Los lienzos parecidos a este de Serradilla abarcan un período que va desde 1594 a 1614. Ahora bien, según opina Álvarez Villar<sup>47</sup>, «si atendemos a detalles coincidentes (ocultación de orejas y tipo de pincelada, además de la posición de la cabeza) con el de Reggio Emilia, fechado hacia 1596-99, tendremos una posible orientación cronológica»<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> J. ALVAREZ VILLAR, *Un Salvador de El Greco en Serradilla (Cáceres)*. En «Goya», n.º 120, 1974, 406. Pueden consultarse también las obras de M. B. COSSIO, *El Greco* (Madrid, 1908); J. CAMON AZNAR, *Dominico Greco* (Madrid, 1970) y H. WETHEY, *El Greco y su escuela* (Madrid, 1967).

<sup>48</sup> Tenemos que lamentar, con gran pesar, el robo de esta excelente obra de El Greco, ocurrido en la madrugada del 19 al 20 de mayo de 1979, en el cual desaparecieron también importantes piezas de orfebrería religiosa.