

## LA CONDESA DE UREÑA Y LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD DE LOS FRAILES MÍNIMOS (I)

Por

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES  
Conservador del Patrimonio Histórico  
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía

Desde finales del s. XVI una Virgen dolorosa con la advocación de la *Soledad* recibió culto en la iglesia conventual de los frailes mínimos de Madrid. Era una escultura de vestir que había tallado el escultor Gaspar de Becerra por encargo de la reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II, y se caracterizaba por su indumentaria de luto. La imagen tuvo un origen cortesano y su culto se extendió durante más de dos siglos por el país y las posesiones españolas de ultramar, debido principalmente a la difusión impulsada por la orden de San Francisco de Paula (mínimos) y por los nobles que emulaban en sus ciudades y pueblos a la hermandad penitencial que se constituyó en Madrid. La iconografía de la Soledad de María que veneraron los mínimos fue reproducida en distintas técnicas artísticas (escultura, pintura, grabado y cerámica) y en ocasiones recibió otra advocación, como la que adquirió una copia pictórica de esta Virgen a finales del s. XVIII: la popular *Virgen de la Paloma*.

### I. HISTORIOGRAFÍA

En los estudios sociales de Historia del Arte se analizan, entre otros temas, los factores y las personas que intervienen en el encargo y en la producción artística, y en los trabajos iconográficos se presta atención al significado y a la evolución de las representaciones gráficas. En este estudio vamos a profundizar en algunos temas que contextualizaron la realización de la *Virgen de la Soledad* de los mínimos y en el complejo desarrollo de su iconografía.

#### Fortuna crítica

Algo más de medio siglo después de la creación de la Soledad de los mínimos, el fraile mínimo Lucas de Montoya publicó en 1619 el origen de esta *Virgen de la Soledad* en la crónica general de la Orden de San Francisco de Paula<sup>1</sup>. Hizo referencia a las ilustres personas que contribuyeron a la configuración de esta imagen, mencionó sus intercesiones milagrosas y describió el estado de las capillas de la iglesia de la Victoria de Madrid, en concreto la de la Soledad. Su culto se difundió primeramente por los conventos españoles de estos frailes y la devoción fue adquiriendo gran importancia durante la primera mitad del s. XVII, especialmente en el templo madrileño. Veinte años después de esta crónica, otro mínimo llamado Antonio Ares publicó (1640)<sup>2</sup> un libro sobre la Virgen del convento madrileño, aportando datos más detallados de su proceso creativo, siguiendo el testimonio de un testigo que presenció la gestación de la imagen. A través de copias escultóricas, de vestir o de talla completa, de pinturas que reproducían a la Virgen en su altar y de grabados con la imagen completa o de medio cuerpo se fomentaron, no sólo el culto, sino también la piedad y la acción de gracias,

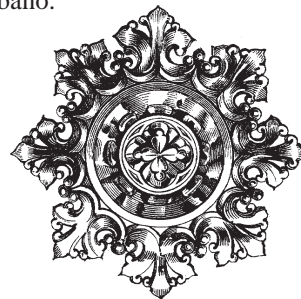
recordándose los beneficios, especialmente de salud, que algunas personas habían obtenido con su intercesión. Este auge devocional fue en aumento y la capilla tuvo que ser ampliada a partir de la epidemia de peste de 1649, terminándose años después como Tomás de Oña escribió en su obra titulada *Fénix de los Ingenios, que renace de las aplausibles cenizas del certamen, que se dedicó a Venerabilissima Imagen... en la célebre translación a su sumptuosa capilla, con un epitome de su sagrada historia, buella en alas de la Fama*<sup>3</sup>. En esta obra se incluyó un grabado de la Virgen realizado por Pedro de Villafraña en Madrid en 1651.



GASPAR BECERRA, *VIRGEN DE LA SOLEDAD* (1565), ESCULTURA DE VESTIR. IGLESIA DE LA VICTORIA (TRASLADADA A LA CATEDRAL DE SAN ISIDRO EN EL S. XIX), MADRID. DESTRUIDA EN 1936

Con la llegada de la dinastía francesa a la corona española en el s. XVIII, la devoción a la *Virgen de la Soledad* continuó prosperando y nuevamente se publicó un libro sobre ella, cuyo autor Francisco de Paula Sopena (1719) repitió los datos conocidos<sup>4</sup>. La leyenda del origen de la imagen y su autoría no fue recogida sólo en textos religiosos, sino también en publicaciones de carácter artístico, como en la biografía de Gaspar Becerra<sup>5</sup> que escribió el pintor y tratadista Antonio Palomino (1724). También en esta época el fraile Matías de Irala realizó dos grabados: en uno representó el retablo del altar mayor de la capilla de la Soledad, hoy desaparecido, por el que conocemos su monumentalidad, la ubicación de la imagen de la *Virgen de la Soledad* de Gaspar Becerra y el programa iconográfico que completaba el discurso pasionista; y en el otro las también desaparecidas andas procesionales.

A partir de finales del s. XVIII la historia devocional de esta Virgen dio un giro, pues una copia pintada que se encontraba en una madrileña calle de la Paloma había adquirido fama de milagrosa. Trasladata a la parroquia cercana siguió acaparando los rezos, donativos y peticiones católicas del barrio y su entorno urbano.



<sup>1</sup> MONTROYA, Fray Lucas de: *Coronica General de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula, su fundador*. Madrid, Imprenta Bernardino de Guzmán, 1619-1620. Actualmente sabemos que la historia de esta Virgen y los protagonistas de su creación y difusión fueron registrados en un pleito iniciado en 1603. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: «La copia más sagrada: la escultura vestidera de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid», *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 46 (Valladolid, 2011), pp. 33-56.

<sup>2</sup> ARES, Antonio: *Discurso del Ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa Imagen de Nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid de la sagrada orden de los Mínimos de S. Francisco de Paula*. Madrid, Pedro Taso, 1640.

<sup>3</sup> OÑA, Tomás de: *Fénix de los Ingenios...* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1654.

<sup>4</sup> SOPUERTA, Francisco de Paula: *Relación histórico del ilustre y milagroso origen de la copia más sagrada de María Santísima en su triste Soledad, que se venera en el convento de la Victoria, Orden de Mínimos de San Francisco de Paula de la Villa de Madrid*. Madrid, Blas de Villanueva, 1719.

<sup>5</sup> PALOMINO DE CASTRO, Antonio: *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724 (reed. 1957), pp. 783-785.





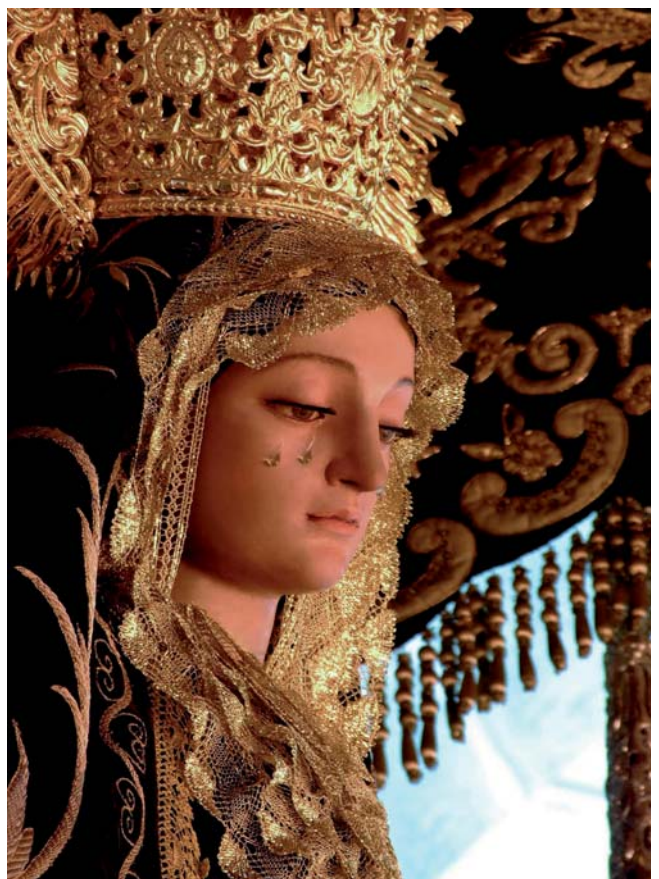
FRAY MATÍAS ANTONIO IRALA YUSO, *RETABLO DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD DE LA IGLESIA DE LA VICTORIA DE MADRID* (1725), GRABADO



FRAY MATÍAS DE IRALA YUSO, *PASO PROCESIONAL DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD, MADRID (DESAPARECIDO)*, GRABADO

En 1816 un escritor publicó un libro sobre la devoción a esta imagen informando de la procedencia del cuadro, el cambio ubicación y el alcance popular de sus acciones milagrosas<sup>6</sup>, por lo que el pueblo comenzó a llamarle *Virgen de la Paloma*. Poco a poco fue olvidándose su advocación de *Nuestra Señora de la Soledad* y su origen, debido sin duda a la desamortización del convento de los mínimos en época francesa y a la desaparición de esta orden religiosa de España. La dimensión popular de carácter de gloria de la *Virgen de la Paloma*, a pesar de su iconografía pasionista, dio origen a otras publicaciones, como la escrita en 1850 por José Lorente<sup>7</sup>.

Después de un siglo de devoción de la *Virgen de la Paloma* y de olvido de los mínimos, un artículo, publicado en la *Revista Portuense* en 1896, dio a conocer que la *Virgen de la Soledad* de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María (Cádiz), que procedía del convento desamortizado de los frailes mínimos, era una imagen gemela de la *Virgen de la Soledad* madrileña. Según un documento de finales del s. XVII, esta imagen de vestir era una de las versiones que rechazó la reina al escultor y que había llegado a esa localidad en 1634 por intercesión del inquisidor Gonzalo Fernández del Pozo. Por el carácter local de la publicación, los historiadores del arte, que han estudiado al artista Gaspar Becerra o la escultura manierista española, no han conocido esta noticia.



GASPAR BECERRA, ATRIBUCIÓN, *VIRGEN DE LA SOLEDAD*, ESCULTURA DE VESTIR. IGLESIA DE LA VICTORIA, TRASLADADA A LA IGLESIA PRIORAL EN EL S. XIX, EL PUERTO DE SANTA MARÍA (CÁDIZ)

<sup>6</sup> J. C. Dr. D.: «Elogio a Nuestra Señora de la Soledad con motivo del hallazgo y Colocación de su Imagen en la calle de la Paloma. Se refiere toda la historia de este nuevo Santuario, desde su primer origen, progresos y promotores». Madrid, José Herrera, 1816.

<sup>7</sup> LORENTE, José: *Memoria sobre el origen, culto y devoción de Nuestra Señora de la Soledad y su capilla, sita en la calle de la Paloma, escrita con vista de documentos auténticos y relación de testigos existentes*. Madrid, Imprenta de Saturnino de Ancos, 1850.



### La revalorización histórica de la Virgen de la Soledad de los frailes mínimos

La devoción popular de la madrileña *Virgen de la Paloma* oscureció la de la Soledad de los mínimos durante el s. XIX y la imagen de los mínimos se conservó sin el esplendor ni el culto anterior en la iglesia de San Isidro, antigua iglesia de los jesuitas convertida en catedral de Madrid. A comienzos del s. XX el profesor Elías Tormo, con la colaboración del historiador Francisco Javier Sánchez Cantón, inició la recuperación del valor histórico y artístico de la escultura original en su estudio sobre el escultor Gaspar Becerra (1913), *olvidada hoy de todo el mundo*<sup>8</sup>. Durante dos años fue publicando artículos sobre este artista andaluz, nacido en Jaén, formado en Italia y activo en la Corte de Felipe II. Después de analizar su formación en el ambiente artístico influido por Miguel Ángel, Vasari, Daniel de Volterra, y de comentar los temas mitológicos que pintó para el rey español, le extrañó que el artista hubiera tallado una imagen de piedad, como refleja el título del capítulo: «Un gran contraste: Becerra como escultor de imágenes devotas y aun milagrosas». Tormo no conoció la existencia de la imagen de El Puerto de Santa María, por lo que desconocemos su docta opinión.

En 1925 el profesor Gallego Burín realizó una monografía sobre el escultor José de Mora, en la que estudió la influencia de la *Virgen de la Soledad* en la imagen de la *Virgen de los Dolores* que ese artista talló en 1671 para los padres filipenses de Granada. Mora creó una escultura de talla completa de madera policromada con los característicos colores, blanco y negro, inspirándose en el simulacro mariano de los frailes mínimos<sup>9</sup>. Diez años después, Miguel Herrero García aportó nuevos datos sobre la imagen de la Soledad madrileña en el estudio de *La Semana Santa de Madrid en el s. XVII*. Pero aquella venerada imagen, que era la escultura manierista de Becerra, se perdió para siempre en 1936 con motivo del incendio producido por las revueltas sociales o las consecuencias bélicas de la Guerra Civil. Posteriormente las referencias se han reducido a repetir la historia del encargo a Gaspar Becerra en los estudios de iconografía o en los que han tratado sobre la escultura del s. XVI o sobre este artista.

En la década de 1940 la iconografía de la Soledad de María fue analizada por Réau, Mâle y Trens en distintos estudios, pero estos historiadores no hicieron referencias a la iconografía de los mínimos. Los profesores franceses asignaron la iconografía de la Soledad a un fenómeno español y Trens sólo comentó las versiones de medio cuerpo que talló Pedro de Mena<sup>10</sup>. En aquel momento, en el campo de los estudios históricos se produjo una valiosa aportación para el conocimiento del encargo de la *Virgen de la Soledad*. González de Amezúa analizó el carácter devoto de la reina Isabel de Valois en una amplia monografía, en la que aportó numerosa documentación de la relación de la reina con la condesa de Ureña y la pintora Sofonisba<sup>11</sup>. Dedicó un capítulo a las imágenes y devociones de la reina en el que desarrolla el tema de la *Virgen de la Soledad*. Tuvo que transcurrir varias décadas hasta que el historiador Bravo Lozano, analizando documentos madrileños de finales del s. XVII, destacó la importancia devocional que la *Virgen de la Soledad* alcanzó en la

sociedad madrileña de esa época<sup>12</sup>.

Hasta la década de 1980 la *Virgen de la Soledad* de los mínimos no fue tema concreto de debate. Desde entonces han surgido algunos estudios importantes desde el plano histórico, artístico, iconográfico y de la religiosidad popular que se han publicado en papel impreso o en Internet expresamente sobre ella. En ocasiones estos trabajos se produjeron con cierta simultaneidad sin que existiera una relación entre ellos. La historiadora Elena Páez catalogó varios grabados de la Soledad de los mínimos en el repertorio gráfico de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>13</sup>. Y con respecto al campo iconográfico esta Virgen ha seguido sin tener fortuna. Los profesores Juan Miguel González y Manuel Jesús Carrasco estudiaron en la provincia de Huelva el significado de la Soledad de María y catalogaron las versiones conservadas en el patrimonio artístico de aquella provincia, en el que existen imágenes de vestir y de talla completa arrodilladas, pero ninguna responde al simulacro mariano de los mínimos. En esta línea metodológica, la profesora Díaz Vaquero lo analizó en Córdoba, comentando la *Virgen de los Dolores* de la iglesia de San Francisco y San Eulogio que sigue el modelo iconográfico que tratamos en este artículo<sup>14</sup>. En aquellos años José Luis de los Reyes Leoz (1987) estudió la religiosidad y beneficencia de la Soledad en Madrid<sup>15</sup>; Felipe Bononato (1988) publicó nuevamente la imagen de la *Soledad* del Puerto de Santa María como obra de Gaspar Becerra, que se conserva y sigue desarrollando su función procesional en la Semana Santa; y Enrique Hormigo documentó la *Virgen de la Soledad* de los mínimos de Puerto Real como obra de La Roldana y su marido Luis Antonio de los Arcos<sup>16</sup>. Los estudios posteriores sobre esta Virgen o sobre el escultor no han tenido en cuenta los datos aportados por estos últimos trabajos. El profesor Gutiérrez de Ceballos analizó esta iconografía mariana de los mínimos en un trabajo sobre el tema de la Soledad de la Virgen<sup>17</sup>. Transcurrió una década sin apenas noticias destacadas, excepto el breve artículo sobre la iconografía de la *Soledad* que el historiador Andrés Huete publicó con motivo del comentario sobre la imagen titular de la cofradía de Martos (Jaén)<sup>18</sup>.

En el primer ciclo de conferencias sobre los mínimos en Andalucía, celebrado en el año 2000 en Estepa, expusimos una síntesis de la historia y evolución de esta Soledad en un trabajo sobre las devociones, iconografías y esculturas que los mínimos tuvieron en sus conventos andaluces<sup>19</sup>; y en otro contexto el profesor Juan Jesús López-Guadalupe trató el tema de las versiones escultóricas que José de Mora

<sup>8</sup> TORMO, Elías: «Gaspar Becerra (notas varias)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 4 (Madrid, 1913), pp. 241-265, cita p. 261.

<sup>9</sup> GALLEGO BURÍN, Antonio: *José de Mora. Su vida y su obra*. Granada, Universidad, 1925 (reed. 1988), pp. 155-157.

<sup>10</sup> TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid, 1946, pp. 233-242. MÂLE, Emile: *L'Art Religieux de la fin du Moyen Age en France*. París, 1949, p. 123. MÂLE, Emile: *El Barroco. Arte religioso del s. XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, introducciones de A. Chastel y G. Chazal, prólogo de la edición española, Santiago Sebastián. Madrid, Ediciones Encuentros, 1985, p. 252. RÉAU, Louis: *Iconografía de arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. I, vol. 2. (Barcelona, Ediciones Serbal, 1996 [primera edición, 1957]), pp. 116-119.

<sup>11</sup> GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín: *Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): Estudio biográfico*, 3 tomos. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1949, t. I, pp. 293-326.

<sup>12</sup> BRAVO LOZANO, Jesús: «Pintura y mentalidades en Madrid a fines del s. XVII», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVII (Madrid, 1966), pp. 1-28.

<sup>13</sup> PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de Grabados Españoles en la Biblioteca Nacional*, 4 tomos. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983-1985, t. III, p. 253.

<sup>14</sup> GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús: *Escultura mariana onubense*. Huelva, Diputación, 1981, p. 213. DÍAZ VAQUERO, María Dolores: *La Virgen en la escultura cordobesa del barroco*, (Córdoba, Cajasur, 1987), pp. 96-98.

<sup>15</sup> REYES LEOZ, José Luis: «La Cofradía de la Soledad. Religiosidad y beneficencia en Madrid (1567-1651)», *Hispania Sacra*, 79 (Madrid, 1987), pp. 147-184.

<sup>16</sup> BONONATO SÁEZ, Felipe: «El Puerto de Santa María», en *Semana Santa en la diócesis de Cádiz y Jerez*, Sevilla, 1988, (Jerez, tomo II), p. 217. HORMIGO, Enrique: «Nuestra Señora de la Soledad y el Stmo. Cristo del Sepulcro», *Boletín conmemorativo de las Bodas de Oro de la reorganización de la Venerable y Real Cofradía de Penitencia de Nra. Sra. de la Soledad y santo Entierro*. Puerto Real, 1991, s/p. Aunque Hormigo descubrió este documento, otros historiadores se adelantaron en publicarlo. GONZÁLEZ, José: «Las Dolorosas de la Roldana», *Retablo*, 4 (1990), pp. 31-34.

<sup>17</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: «La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna», en *Lectura de Historia del Arte, Ephialte*, II (Vitoria-Gasteiz, 1990), pp. 82-86.

<sup>18</sup> HUETE MARTOS, Andrés: «Iconografía de la Soledad», *Soledad*, boletín de la cofradía, n.º 1 (Martos, 1994), s/p.

<sup>19</sup> ROMERO TORRES, José Luis: «Escultura e iconografía de la Orden de los Mínimos», *Actas del I Ciclo de conferencias Los Mínimos en Andalucía*, celebrado en Estepa, noviembre de 2000, publicado por el Ayuntamiento en 2007, pp. 263-285.

hizo de esta iconografía<sup>20</sup>. Tres años después el historiador Rodríguez Salgado volvió sobre la relación entre la reina, la condesa y los frailes mínimos<sup>21</sup>. Ajeno a esta aportación, Francisco Andrés Gallardo publicó una página web con el título de *Las Soledades de Gaspar Becerra*<sup>22</sup>, en el que recordaba la información publicada en la *Revista Portuense* en 1896, y añadía que la imagen de la *Soledad* de El Puerto de Santa María era la única que se conservaba de las que realizó el escultor Gaspar Becerra, la original (elegida por la reina Isabel de Valois) y las otras dos rechazadas, manteniendo la identificación de la portuense con una de ellas. También ampliaba la noticia con el comentario del cuadro del Museo de Arte de Puerto Rico, pintado por el artista caribeño José Campeche que reproduce a la *Virgen de la Soledad* madrileña sobre su paso o trono procesional. El historiador González Isidoro, por su parte, incluía una referencia iconológica sobre la Soledad en un amplio artículo sobre las representaciones marianas en Carmona<sup>23</sup>.

En 2007 analizamos la *Virgen de la Soledad* de la localidad gaditana de Puerto Real, obra de La Roldana (1688) que formó parte de la exposición monográfica dedicada a esta escultora dentro del proyecto Andalucía Barroca; y, en otra muestra de este proyecto cultural, el historiador José Luis Requena estudió la pintura de Alonso Cano que se conserva en la catedral de Granada y reproduce el simulacro madrileño<sup>24</sup>. A estos trabajos hemos de sumar el que Ramón Cañizares hizo sobre la iconografía genérica de la Soledad con motivo de la historia de la hermandad sevillana<sup>25</sup>.

Al año siguiente se publicaron varios estudios en los que estuvo presente la devoción y la iconografía de la Virgen de los mínimos: el profesor Gutiérrez de Ceballos volvió a desarrollar el tema de la Soledad en un artículo sobre Goya y la religiosidad popular<sup>26</sup>; Juan Jesús López-Guadalupe analizó la repercusión de esta devoción en Granada y la influencia artística de la *Virgen de los Dolores* de José de Mora en el arte granadino<sup>27</sup>; y, por último, en el libro titulado *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, la historiadora Elena Sánchez Madariaga desarrolló un interesante estudio sobre el fuerte impacto de la devoción de la Virgen de la Soledad en el ambiente religioso y hospitalario de Madrid, y el conservador de museos Javier Portús debatió sobre el problema de la obra original y la copia en la propaganda católica del Barroco<sup>28</sup>.

<sup>20</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *José de Mora* (Granada, Ediciones Comares, 2000), pp. 112-115.

<sup>21</sup> RODRÍGUEZ SALGADO, M. J.: «Una perfecta princesa. Casa y vida de la reina Isabel de Valois (1559-1568)», primera y segunda parte, *Cuadernos de Historia Moderna*, anejo II (2003), pp. 39-96; n.º 28 (2003), pp. 71-98.

<sup>22</sup> GALLARDO ALVARADO, Francisco Andrés: «Las Soledades de Gaspar Becerra», consultamos este artículo en mayo de 2004 en la siguiente dirección: <http://webs.ono.com/usr004/ColabConsejo/Documento040.htm>, que estaba fechado el 4 de abril de 2003. Actualmente este artículo no existe en Internet, lo que viene a demostrar la temporalidad de los estudios científicos puestos en este nuevo sistema de comunicación y difusión, sin que se conserve la información en un medio impreso tradicional donde poder consultarlo.

<sup>23</sup> GONZÁLEZ ISIDORO, José: «Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona», *Carel*, n.º 2 (Carmona, 2004), pp. 695 y 702.

<sup>24</sup> ROMERO TORRES, José Luis: «Luisa Roldán, Virgen de la Soledad, 1688. Puerto Real», en *Roldana*, catálogo de la exposición (Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007), pp. 194-195. REQUENA BRAVO DE LAGNA, José Luis: «Alonso Cano. Nuestra Señora del la Soledad, c. 1650», en *Antigüedad y Excelencias*, catálogo de la exposición (Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007), p. 304.

<sup>25</sup> CAÑIZARES JAPÓN, Ramón: *La Hermandad de la Soledad. Devoción, Nobleza e Identidad en Sevilla (1549-2006)*. Sevilla, Almuzara, 2007, pp. 61-70.

<sup>26</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: «La procesión de disciplinantes. De la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular», *Anales de Historia del Arte*, tomo extra (Madrid, 2008), pp. 389-405.

<sup>27</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, ediciones Atrio, 2008, pp. 205-237 y 345-356. Los capítulos dedicados a «Mater Dolorosa. Iconografía y plástica de la Soledad de la Virgen» y «No de alegría, sino de pena... José de Mora y la Virgen de los Dolores».

<sup>28</sup> SÁNCHEZ MADARIAGA, Elena: «La Virgen de la Soledad. La difusión de un

Los estudios sobre la *Virgen de la Soledad*, el escultor Gaspar Becerra y la repercusión devocional e iconográfica de esta Virgen siguen siendo tema de investigación que generan nuevas noticias y valoraciones, como la de Luis Alba sobre los mínimos, la Soledad y la imagen de El Puerto de Santa María (2010), y el reciente artículo de Manuel Arias (2011) que vuelve a analizar los crónicas monacales y la relación de Gaspar Becerra con el convento madrileño de la Victoria<sup>29</sup>.

Como en algunas publicaciones no se han tenido en cuenta las aportaciones de otros historiadores, debido a su carácter parcial, hemos planteado nuestro trabajo con tres objetivos: primero, revisar el estado de la cuestión de la cliente, la camarera, la orden religiosa, el autor, las variantes iconográficas y su repercusión en la religiosidad popular; segundo, aportar algunas novedades sobre las personas que participaron en la génesis de la iconografía y sobre el contexto artístico y religioso de la reina, destacando la figura de la condesa de Ureña, señora de Osuna; y tercero, una síntesis del desarrollo devocional, la evolución artística e iconográfica y los principales artistas que contribuyeron a crear o reproducir este icono religioso.

## II. CUESTIONES TÉCNICAS Y COMPOSITIVAS

La Virgen de la Soledad de los frailes mínimos era una imagen de vestir que representa a la Virgen de rodillas meditando sola en el Calvario sobre la muerte de su hijo.

### *La escultura de vestir y sus autores*

Cuando se habla de escultura se hace mención habitualmente al cliente o patrono y al artista. Sin embargo, esta simplificación se complica en el arte de la escultura, pues, además del cliente que suele imponer criterios o modelos a seguir, intervienen dos artistas, el escultor que talla la imagen y el pintor que realiza la policromía, y, en las esculturas de vestir, participa la camarera (actualmente vestidores) que configura el resultado final de la imagen devocional. El papel de esta última ha sido fundamental en algunas iconografías o en la moda de vestir las imágenes. En algunas ocasiones los cambios de vestido han permitido importantes transformaciones, como convertir un *San Juan Evangelista* en *Virgen dolorosa*, caso de la obra de Pedro de Mena que existió en la iglesia de los Santos Mártires de Málaga, o los ejemplos de santos travestidos que estudió el profesor Alberto Villar<sup>30</sup>. A este fenómeno de reconversión estética y simbólica de siglos pasados hemos de sumar la repercusión que en la escultura pasionista del s. xx han tenido los estilos de los vestidores en el adorno de la cabeza de las Vírgenes.

### *La iconografía de la Virgen dolorosa de rodillas*

El escultor Gaspar Becerra compuso a la *Virgen de la Soledad* como una mujer de rodillas con las manos unidas y los dedos entrecruzados, la concibió en el momento que la madre se quedó sola junto a la cruz desnuda, después de que los santos varones descendieron el cuerpo sin vida de Jesús y lo trasladaron al sepulcro. Aunque para esta escultura de vestir el artista, según la tradición, se inspiró en una pintura francesa que trajo la reina de Francia como regalo de su padre<sup>31</sup>.

culto en el Madrid barroco», en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 219-240. PORTÚS, Javier: «Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas», en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 241-251.

<sup>29</sup> ALBA MEDINILLA, Luis: *La orden de los Mínimos de San Francisco de Paula y la Soledad de Gaspar Becerra*. El Puerto de Santa María, 2010. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: «La copia más sagrada: la escultura vestidura de la Virgen de la Soledad de Gaspar Becerra y la presencia del artista en el convento de Mínimos de la Victoria de Madrid», *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 46 (Valladolid, 2011), pp. 33-56.

<sup>30</sup> VILLAR MOVELLÁN, Alberto: «Santos travestidos: imágenes condenadas», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 4 (Madrid, 1989), pp. 183-194.

<sup>31</sup> Para el desarrollo de este tema remitimos al estudio, ARIAS MARTÍNEZ,



La iconografía de los mínimos tuvo su desarrollo en España, partiendo de la iconografía medieval de la *Virgen de las siete Dolores*, representados por siete espadas o cuchillos que atraviesan el corazón de María. Esta devoción nació a finales del s. xv en Flandes impulsada por Juan de Coudenberghe, cura de la iglesia de San Salvador de Brujas, y fue secundada por Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos, quien fundó el primer convento de esta advocación. La iconografía, en la que las espadas aparecen dispuestas en abanico, se difundió a través de un grabado<sup>32</sup> editado en 1509 y dedicado a Carlos V. La versión de los mínimos se caracteriza por su vestimenta y bicromía de blanco y negro, hábito y manto respectivamente, al modo de la indumentaria que llevaban las viudas reales de la casa de Austria. Según el tratadista Antonio Palomino, la reina Juan la Loca, mujer de Felipe el Hermoso, fue la que puso de moda esta austeridad y luto en la viudez<sup>33</sup>. Lo cierto es que Isabel de Valois o su camarera mayor, la condesa de Ureña, viuda y buena conocedora del comportamiento de las viudas de la casa de Austria, fue la que configuró la apariencia externa de esta nueva iconografía, que era una variante de la representación de la Soledad de María. La Virgen llevaba las manos unidas y los dedos entrelazados, y detrás de la cabeza una aureola de rayos o ráfagas, como símbolo de su divinidad; estaba de rodillas sobre unos cojines y delante de su hábito blanco le caía un largo rosario con una cruz decorada en sus extremos. En ocasiones, la Virgen tenía los extremos del manto negro anudado en el centro de la parte baja.

En el s. xvi se crearon otras representaciones escultóricas de la Virgen de rodillas distintas a la iconografía de los mínimos que también fueron reproducidas repetidas veces durante el barroco, como sucedió en Sevilla con la popular *Virgen de la Antigua, Siete Dolores y Compasión*, imagen portadora de las siete espadas largas con tondos que representan escenas de los distintos dolores de María. Su cofradía tuvo la capilla en el convento dominico de San Pablo, actual parroquia de Santa María Magdalena, donde aún se conserva la imagen titular<sup>34</sup>. Esta iconografía inspiró la realización de otras dolorosas existentes en la provincia. Por lo tanto, la de los mínimos no fue la única advocación de la Soledad que surgió a finales del s. xvi después del Concilio de Trento, ni tampoco fue la única que se concibió de rodillas, pero sí fue la única escultura de vestir que se concibió de rodillas con las manos unidas y los dedos entrelazados y la que generó la gran devoción que tuvo su prolongación hasta nuestros días con el cambio de advocación como *Virgen de la Paloma*.

### III. LA CLIENTA, EL ESCULTOR, LA CAMARERA REAL Y EL ENTORNO ARTÍSTICO Y RELIGIOSO DE LA CORTE ESPAÑOLA (1560-1568)

La reina Isabel de Valois encargó al escultor Gaspar Becerra una escultura de vestir de la *Virgen de la Soledad* en 1565, siguiendo un modelo pictórico centroeuropeo, y la condesa de Ureña, su camarera mayor, se encargó de vestirla con el atuendo de las reinas viudas de la casa de Austria.

#### **La reina Isabel de Valois o de la Paz y su camarera la condesa de Ureña: entre la sofisticación de la moda y la austeridad religiosa**

El tratado de Cateau-Cambresis (3 de abril de 1559) estableció la paz entre España y Francia. Al enviudar el rey

francés Enrique II, éste cambió sus planes políticos e intentó casar a su hija mayor, Isabel de Valois, con el príncipe Carlos de España, pero, al final, Felipe II decidió elegirla como su esposa ese mismo año. La boda se celebró por poderes en Francia el 22 de junio de 1559. En otoño el rey español volvió de su viaje por Flandes y la joven reina se trasladó a España. Cuando llegó a la frontera de España, la reina fue recibida por la condesa de Ureña que sería a partir de entonces su camarera mayor, y por el hijo de ésta, después primer duque de Osuna. En un carta fechada en noviembre de 1559, el rey dio instrucciones a Lope de Guzmán sobre el recibimiento de la reina y mencionó a esta condesa como su camarera. En otro documento se detallaron las funciones que le correspondía a su servicio<sup>35</sup>. Los dos cargos más importantes en la casa de la reina eran el mayordomo y la camarera, con rango de mayor.

Isabel de Valois y Felipe II contrajeron matrimonio oficial en enero de 1560, resolviendo el rey español su situación de la segunda viudez por la muerte de su anterior esposa María I de Inglaterra, que no dejó descendencia. A partir de entonces, los países de Francia y España vivieron años de paz debido a este matrimonio, por lo que a la reina se le llamó cariñosamente Isabel de la Paz, como dejó constancia el fraile mínimo en la crónica de la Orden de San Francisco de Paula (1619)<sup>36</sup>. Él tenía treinta y dos años y ella una joven y bella niña de trece, es decir, uno menos que el príncipe Carlos de Austria, el hijo de Felipe II que fue elegido heredero de la corona española meses después de la llegada de la nueva reina a España. Esta nueva reina era hija de Enrique II de Francia y Catalina de Médicis y había nacido en Fontainebleau en 1546. Isabel tuvo dos hijas (Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela) y desde su matrimonio vivió solamente ocho años más, pues murió joven en el tercer parto.

En la relación de personas del entorno de la reina estaban en 1560 el limosnero mayor Claude Sublet, el músico de cámara Fuenllana, el maestro de danza Diego Hernández y la pintora Sofonisba Anguisola<sup>37</sup>. La presencia de algunos artistas y los trajes que ella muestra en sus retratos reflejan el ambiente intelectual y artístico del que se rodeó y en el que vivió la condesa-viuda de Ureña con su riguroso luto. La reina trajo un séquito francés de caballeros y damas que algunos fueron sustituidos al año siguiente por españoles, como su confesor fray Juan Consilium y el limosnero Claude Sublet, que era abad de Saint Estienne, etc.<sup>38</sup> En las nóminas de la casa de la reina están registrados el confesor Fray Francisco Pacheco; el limosnero Claude de Sublet, que volvió de Francia; la condesa de Ureña, como camarera mayor; y el mayordomo mayor Fadrique de Portugal. Entre las damas españolas aparecen Leonor de Girón, Leonor de Toledo, Isabel de la Cueva y María de la Cueva, y entre las extranjeras se incluye a la pintora Sofonisba Anguisola. De la extensa relación destacamos dos grupos de artísticos: los músicos (los biolones Luis Masoulas, Esteban y Antonio Dico, Nicolao Brantan, Bautista Tanpiere, Cremente de Creme; y el tañedor de flauta Francisco Baillo) y los tapiceros mayores (Lope Osorio, Pedro de Medina y Jacques Ledel)<sup>39</sup>.

Isabel tardó cuatro años en quedarse embarazada, pero abortó a los pocos meses cuando había concebido gemelos. En 1565, supuesto año de la realización de la *Virgen de la Soledad*, la reina hizo un viaje diplomático a Bayona para negociar con su madre en nombre de Felipe II. Ella y su séquito estuvieron seis meses (abril-octubre) fuera de Madrid. En junio llegaron a Bayona, donde permaneció quince días con su madre. A la vuelta, Isabel fue a Segovia donde pasó el mes de agosto y después descansó en el Bosque de Valsaín hasta el 24 de octubre. A final de ese mes estaba nuevamente en Madrid<sup>40</sup>. Según estos datos históricos, fue imposible que

<sup>32</sup> Manuel: «La copia más sagrada...», pp. 33-56.

<sup>33</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía de arte cristiano...*, pp. 116-119.

<sup>34</sup> PALOMINO DE CASTRO, Antonio: *El Parnaso Español...*, p. 785.

<sup>35</sup> Existan dos teorías distintas sobre la autoría de la escultura que se conserva. La más generalizada es la que sigue la noticia del pintor y tratadista Antonio Palomino de que el escultor Pedro Roldán talló la *Virgen de la Antigua, Siete Dolores y Compasión*. La segunda es la que considera que la escultura de la parroquia responde a una obra de la segunda mitad del s. xvi con policromía barroca de la segunda mitad del s. xvii, atribución surgida a partir de su restauración y de nuestro estudio sobre la imaginería procesional andaluza. ROMERO TORRES, José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio: «Virgen de la Antigua, Siete Dolores y Compasión», en *De Jerusalén a Sevilla. La Pasión de Jesús*. Sevilla, ABC-Ediciones Tartessos, 2005, t. IV, pp. 306-213.

<sup>36</sup> GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín: *Isabel de Valois...*, t. III, p. 92-93.

<sup>37</sup> MONTOYA, Fray Lucas de: *Corónica General de la Orden...*, libro III, p. 98.

<sup>38</sup> GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín: *Isabel de Valois...*, t. III, pp. 120-121.

<sup>39</sup> *Ibidem*, t. III, pp. 160-162.

<sup>40</sup> *Ibidem*, t. III, pp. 363-366.

<sup>41</sup> *Ibidem*, t. III, pp. 278-280.

la bendición de la imagen de la *Virgen de la Soledad* se hiciera en septiembre de 1565 con la presencia de la reina y de doña Juana de Austria, como informó el fraile Antonio Ares y que ha sido puesto en valor por Manuel Arias<sup>41</sup>.

Debido al estado de ansiedad por darle un hijo al rey, pues el príncipe Carlos mostraba una débil salud, la joven reina acudió a distintos medios espirituales. Para la llegada de estos embarazos y para su buen final los reyes invocaron la intercesión de los santos milagrosos. Su convicción religiosa en los milagros obrados por la divinidad, la Virgen y los santos les llevó a trasladar en ocasiones cuerpos incorruptos de beatos y santos al palacio real o a una de las residencias temporales, como sucedió con el cuerpo incorrupto del fraile franciscano san Diego de Alcalá que tenía fama de milagroso<sup>42</sup>. Esta demostración de fe católica a los santos, siguiendo la doctrina de los debates del Concilio que se celebraba en Trento, era reflejo de la actitud devocional de carácter popular que tuvo la monarquía de los Austrias, pues no olvidemos que el rey Felipe II fue un gran coleccionista de reliquias de santos<sup>43</sup>. Para su segundo embarazo se invocó a san Eugenio, haciendo trasladar las reliquias de este santo desde Francia (iglesia parisina de Saint Denis) al palacio real de Madrid. Este hecho incorpora un elemento de carácter devoto en el ambiente de exquisitez artística y sofisticada de la joven reina. Al carácter de estrategia militar, buen político y gran mecenas de las artes del rey Felipe II se unía la del hombre comprometido con los principios doctrinales de la Iglesia católica que estaba viviendo momentos difíciles con el ataque de los movimientos protestantes, que, por otra parte, también perjudicaban los intereses políticos de la monarquía española en los territorios centroeuropeos.

Tras el primer aborto, la reina quedó embarazada nuevamente a su vuelta del viaje Bayona-Segovia en los meses finales de 1565. Por su frágil estado de salud durante los embarazos, en febrero de 1566 se trasladó a la casa real del Bosque de Segovia para descansar. Por los problemas del embarazo, Isabel redactó testamento el 27 de junio de 1566 en el que suplicaba al rey que protegiera a sus damas y criadas. Entre las mandas dejó varias dotes dinerarias a dos damas (Leonor de la Renbere y Magdalena Girón) para ayuda al matrimonio, una gran cantidad a la primera y a la segunda doscientos marcos de plata labrada del servicio de mesa. A la pintora Sofonisba le mandó tres mil ducados y una pieza de brocado para una cama, y a Leonor de Toledo varias mandas: seis mil ducados y una saya de raso encarnado bordada de perlas, una pieza de brocado para cama, una sortija de un rubí que está esmaltado de negro y otro rubí que se lo había dado la princesa. A María de la Cueva le dejó una pieza de brocado para una cama<sup>44</sup>. En las disposiciones aparecen otras dos personas con el apellido de la Cueva (una de sus damas llamada Isabel y un mayordomo Antonio). Entre los albaceas testamentarios aparece su confesor fray Francisco Pacheco, por lo que el fraile mínimo Balbuena no desempeñaba este cargo con la reina como dice fray Montoya, sino que era el confesor de la condesa. Cuando la reina murió dos años después el confesor era el teólogo dominico fray Diego de Chaves.

En agosto de 1566 nació su hija Isabel Clara Eugenia, que será la futura gobernadora de los Países Bajos y protectora del pintor Pedro Pablo Rubens. Esta niña recibió el primer nombre por su madre, el segundo por la onomástica del día de nacimiento y el tercero por el santo a quien se invocó. Un año después nació su segunda hija, Catalina Micaela, que será duquesa de Saboya. Y, al siguiente, su tercer embarazo que le produjo la muerte en el parto sin dar a luz (3 de octubre de 1568). En el reparto de bienes realizado años después (11 de junio de

1585), la única referencia a un cuadro de la Virgen aparece en el patrimonio que recibió la infanta Catalina: *Nuestra Señora*, pintada por el «maestre Jorge en Toledo», que tenía la reina a la cabecera de la cama, tasado en 15 000 maravedíes<sup>45</sup>.



ANÓNIMO, *RETRATO DE DOÑA MARÍA DE LA CUEVA, IV CONDESA DE UREÑA*, ÓLEO SOBRE LIENZO. UNIVERSIDAD DE OSUNA

### *La condesa de Ureña, camarera mayor de Isabel de Valois*

El quinto señor de Osuna Juan Téllez-Girón y Guzmán era también el cuarto conde de Ureña y poseía otros señoríos como el de Peñafiel. Nació y murió en Osuna (1494-1558), a la que impulsó como ciudad renacentista construyendo la Colegiata y la Universidad<sup>46</sup>. Por su actitud caritativa fue apodado *El Santo*. Se casó hacia 1535 con María de la Cueva y Álvarez de Toledo, hija de Francisco Fernández de la Cueva, II duque de Albuquerque, y de Francisca Álvarez de Toledo. Los condes de Ureña supieron entroncar el futuro de su casa nobiliaria con otras de abolengo a través del matrimonio de sus hijas e hijos: la mayor (Leonor) con el tercer marqués de los Vélez, dueños de la zona norte de Almería (Vélez-Blanco y Vélez-Rubio) colindante con el reino de Murcia, aunque ella murió joven; su hijo mayor (Pedro) casó en 1552 con una hija del VI duque de Medina Sidonia; sus hijas María y Magdalena contrajeron nupcias respectivamente con el IV duque de Nájera y con el II duque de Aveiro.

Marido y esposa fueron grandes piadosos e importantes fundadores de conventos en sus posesiones, favoreciendo entre otras órdenes religiosas a los de San Francisco de Paula, conocidos por frailes mínimos o de la Victoria. El epitafio de la tumba del conde recuerda sus importantes patronazgos:

<sup>41</sup> ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: «La copia más sagrada...», p. 37.

<sup>42</sup> ROMERO TORRES, José Luis: «Iconografía y devoción regia de un santo franciscano andaluz: San Diego de Alcalá», *Simposio Cuatro siglos de presencia de los franciscanos en Estepa* (2003). Estepa, 2007, Ayuntamiento, pp. 94-113.

<sup>43</sup> CHECA CREMADES, Fernando: *Felipe II. Mecenas de las Artes*. Madrid, Nerea, 1992, pp. 284-299.

<sup>44</sup> GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín: *Isabel de Valois...*, t. II, p. 377; t. III, pp. 348-357.

<sup>45</sup> *Ibidem*, t. III, p. 422.

<sup>46</sup> MORÓN DE CASTRO, María Fernanda: «Las empresas artísticas de los condes de Ureña», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 7 (Osuna, 2005), pp. 24-29. *Idem*: «Leonor de Guzmán y de Aragón, primera duquesa de Osuna, mujer del Renacimiento en la Baja Andalucía», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 8 (Osuna, 2006), pp. 13-19. *Idem*: «El condado de Ureña frente al ducado de Medina-Sidonia: Ana de Aragón y Pedro Girón III», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, n.º 9 (Osuna, 2007), pp. 16-20.



*Aquí yace el Ilmo. y Excmo. Sr. D. Juan Téllez Girón, IV Conde de Ureña, gran cristiano y amigo de obras santas en las cuales empleó su vida y su hacienda, reedificando muchas iglesias y casas de oración en sus Estados, fundando y dotando en él de esta Andalucía 16 Monasterios, la Universidad y el Colegio, Iglesia Colegial de aquí y esta Capilla del Santo Sepulcro, para entierro de sus padres.*

Redactó testamento cerrado el 12 de octubre de 1556 y codicilo el 5 de mayo de 1558, días antes de su muerte. Después, la condesa viuda amplió las fundaciones con dos conventos, el de clarisas de Osuna y el de mínimas de Archidona. Su primogénito Pedro Téllez-Girón y de la Cueva heredó los títulos nobiliarios y las posesiones. Al año siguiente (1559), cuando la viuda intentó trasladarse a su señorío de Peñafiel y su hijo a la corte española que residía en Toledo, el rey Felipe II les tenía reservado dos importantes cargos junto a la futura reina, la joven Isabel de Valois. La condesa se convirtió en su camarera mayor. El rey Felipe II eligió a la condesa-viuda y a su hijo para el séquito cortesano que recibió a la reina en otoño de 1559 en la frontera de Navarra con Francia, para su traslado a Guadalajara donde la infanta francesa contrajo matrimonio con el monarca español.

Durante seis años la condesa viuda asistió a la reina y en este periodo se produjo el encargo de la escultura de la *Virgen de la Soledad* y la configuración de su iconografía, cuya imagen terminó en el convento de los frailes mínimos. No olvidemos que por su cargo real le correspondía: indicar al mayordomo mayor las joyas que necesitaba la reina cada día; el control del guarda ropa; y decir los trajes que se han de hacer para la reina, así como

*la hechura y manera que ella ordenare se han de hazer; y hechas, las a de servir como la dicha Camarera mayor dixiere; y todas las que se oviere vestido Su Magd. se distribuyan segund que Su Md. lo mandare; y el guarda ropa lo cumpla por orden de la dicha Camarera mayor.<sup>47</sup>*

Por eso, consideramos que a la condesa le correspondió vestir la escultura de la *Virgen de la Soledad* para mostrarla a la reina.

Con la cercanía al monarca, la familia Téllez-Girón y de la Cueva obtuvo nuevos beneficios nobiliarios. Pocos años después, sin duda por intervención de la condesa viuda de Ureña, el rey concedió el título de duque de Osuna al V conde de Ureña en 1562. Los beneficios continuaron en la línea sucesoria y seis años después Juan Téllez-Girón y Guzmán, el hijo del I duque de Osuna, fue nombrado primer marqués de Peñafiel, quien llegó a ser después el II duque de Osuna y el VI conde de Ureña. Cuando la reina realizó el viaje a Bayona en 1565, le acompañaba la condesa de Ureña, su hijo el duque de Osuna con su mujer, como se menciona en la relación de las fiestas que se celebraron a su llegada<sup>48</sup>. Como hemos dicho anteriormente, la reina quedó embarazada nuevamente a finales de ese año y el rey decidió que se trasladara al palacio del Bosque de Valsaín en Segovia para recuperar su débil salud. Estando en aquel lugar, la condesa cayó enfermada y falleció el 19 de abril de 1566, meses antes de que naciera la infanta Isabel Clara Eugenia (12 de agosto). Por lo tanto, si la condesa fue la mentora de la indumentaria de la Virgen de la Soledad, este acontecimiento debió de suceder entre enero y abril de 1565, antes del viaje a Bayona, o entre finales de octubre de ese año y abril del siguiente. Uno de los cronistas menciona que el artista tenía terminada la primera imagen a finales de un año, sin duda fue el de 1565 y tuvo que estar terminada antes de febrero de 1566, cuando la reina se marchó a Segovia. Otra posibilidad es que la reina encargara la escultura antes del viaje y se terminara después de su retorno en octubre, lo que justificaría la referencia de que el escultor tardó casi un año en hacer la primera imagen.

<sup>47</sup> *Ibidem*, t. III, pp. 92-93.

<sup>48</sup> *Ibidem*, t. III, pp. 454-468.

### **La pintora Sofonisba Anguissola, pintora y profesora de dibujo de la reina**

En 1560 también se incorporó al séquito de la reina Isabel de Valois la pintora Sofonisba Anguissola (Cremona, h. 1532 - Palermo, 1625), hija de un noble genovés que fue la primera mujer pintora en obtener un reconocimiento artístico en el Renacimiento. De muy niña se quedó huérfana de madre, y como un caso aislado se formó en el arte de la pintura con los artistas Bernardino Campi y Bernardino Gatti y a sus veintidós años viajó a Roma, donde conoció a Miguel Ángel con quien estuvo dos años. Tuvo gran habilidad para el retrato y en 1558 pintó al duque de Alba en Milán. Este noble, que era capitán general de la Armada española, y el duque de Sessa que desempeñaba el cargo de gobernador en Milán, la recomendaron al rey español Felipe II, quien la invitó a la corte española. Su presencia pudo estar relacionada con la nueva imagen que el rey quería dar a su nueva reina, la francesa Isabel de Valois.

La pintora realizó retratos de corte oficial de la tercera y cuarta mujer de Felipe II, las reinas Isabel de Valois y Ana de Austria, además de otros miembros de la familia real. La historiadora María Kusche, estudiosa de esta pintora y de los otros tratistas de la Corte, describe el ambiente de estos años en el entorno de la reina:

*A pesar de todo el trabajo que tuvo, los años con Isabel de Valois debieron ser una época para Sofonisba, no sólo en el sentido artístico, sino también en el humano. Las jornadas normales en el Alcázar de Madrid, y las salidas por los alrededores de Madrid, a la Casa de Campo, eran interrumpidas por las épocas en que la corte se trasladaba a Aranjuez, a Valsaín y al Pardo, donde las jóvenes se recreaban al aire libre, paseando, cazando. Entre Sofonisba y la Reina se estableció una relación muy amistosa.<sup>49</sup>*

En este ambiente incluimos también a su camarera María de la Cueva, la condesa de Ureña. Y en este entorno entre sofisticado y religioso-devoto tuvo su origen la realización de *Nuestra Señora de la Soledad*.

La pintora retrató a Isabel de Valois en 1561 cuando la Corte se trasladó de Toledo a Madrid. La reina está de pie con la mano derecha apoyada en el respaldo de un sillón, viste traje oscuro con lazos rojos y mangas doradas, y lleva cuello ancho de encajes. Entre los complementos destacan los dos collares largos de perlas blancas y un conjunto de colgantes de pedrerías preciosas. Lleva una cadena en sus manos y un tocado en el pelo compuesto de una red de perlas blancas con plumas rojas y blancas. El fondo de la escena lo componen dos cortinas, una dorada en primer plano y otra oscura que deja ver un cielo azul velado por transparentes nubes. La reina está situada en una alcoba que tiene una balconada por detrás y por el lado derecho un sillón castellano de respaldo decorado con bordados dorados y flecos. El retrato se regaló al papa Pío IV. Actualmente conocemos este retrato por una copia realizada por el taller de Rubens (colección privada, Toledo). Cuatro años después, le hizo otro retrato (Museo Nacional del Prado, Madrid). Fue el año de la realización de la Virgen de la Soledad. El cortejo de la reina hizo un viaje a Bayona, pasando por Valladolid, Soria, Tudela, Pamplona, Irún, San Juan de Luz y a su regreso fueron al Palacio del Bosque de Valsaín (Segovia). Kusche considera que el segundo retrato lo pintaría antes del viaje para llevarse a la madre de la Reina y destaca el porte regio de la reina de España, en contraste del anterior que mostraba a la

<sup>49</sup> KUSCHE, María: *Retratos y Retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa, Rolán Moys*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2003, p. 214. Esta historiadora había publicado anteriormente otros estudios parciales sobre esta pintora. KUSCHE, María: «Sofonisba Anguissola al servizio dei re di Spagna», y «Sofonisba e il ritratto di rappresentanza ufficiale nella corte spagnola», en *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, catálogo de la exposición. Cremona, Leonardo Arte, 1994, pp. 89-152.

«adolescente, con cierta inconventional gracia».<sup>50</sup> La reina asistía a Bayona en nombre de Felipe II para tratar de convencer a Catalina de Medici de hacer frente a los Hugonotes y obligar al cumplimiento de las normas del Concilio de Trento. La reina está de pie con un elegante vestido negro decorado con lazos formados por pequeñas perlas blancas y broches rojos. Lleva mangas anchas que dejan ver los brazos cubiertos con tejido blanco decorado con finas franjas doradas. Tiene cuello de encajes con profusas formas de eses de tonos claros. El fondo es una arquitectura neutra y plana de color oscuro en el que se insinúa la existencia de un vano de ventana cerrado. La decoración se reduce a la mitad de una columna con su basamento alto que destaca por el material de mármoles policromos, que aporta cierta distinción social. En la mano derecha, que apoya en este elemento arquitectónico, la reina lleva una medalla o miniatura con el retrato del rey. El tocado del pelo, a modo de fina corona, es parecido al diseño de los colgantes del primer retrato y al cinturón que lleva. En este retrato nos transmite la imagen de una persona con gran seguridad, rectitud y majestad.



SOFONISBA ANGISSOLA, *RETRATO DE LA REINA ISABEL DE VALOIS*, ÓLEO SOBRE LIENZO. MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID

El tiempo que Sofonisba estuvo en la Corte española, también trabajaban para los reyes los pintores Sánchez Coello y Jorge de la Rúa (Jooris van der Straaten)<sup>51</sup> y el escultor Gaspar

<sup>50</sup> KUSCHE, María: *Retratos y retratadores...*, p. 216.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 125-130, 151-157, 168-169, 184, 187-208, 214-217.

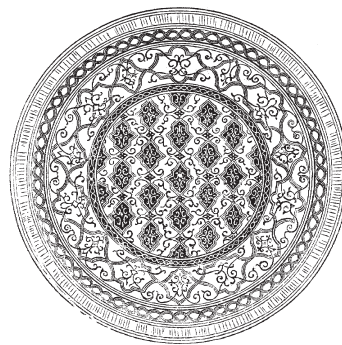
Becerra. Ella vivió dieciocho años en la corte española, primero en Toledo y después en Madrid, hasta que en 1578, después de contraer matrimonio, se marchó con su marido a Palermo.

### *El escultor Gaspar Becerra, pintor de Cámara del rey Felipe II y autor de la Virgen de la Soledad*

Este artista andaluz, natural de Baeza (Jaén), vivió en varias ciudades europeas (Roma, Valladolid, Madrid, etc.) y fue uno de los artistas importantes del Manierismo español y el único de su época que practicó la pintura, escultura y la arquitectura de retablos en España. Tal vez la primera referencia crítica publicada fue la de «hízola el grande escultor Becerra» que en 1619 escribió fray Juan de Montoya al comentar el origen de la *Virgen de Soledad* en la crónica de la Orden de los Mínimos<sup>52</sup>. Gaspar Becerra se formó como pintor en Roma donde colaboró con Vasari en la decoración de los techos de la Cancillería y posteriormente con Daniel da Volterra en la iglesia de la Trinità dei Monti (capilla Lucrecia della Rovere). El contacto con estos y otros pintores manieristas, así como el estudio de los dibujos de Miguel Ángel, conformaron su estilo personal de estética romanista que influyó en los artistas del norte peninsular durante el último tercio del s. XVI, como Juan de Ancheta. En 1556 realizó dibujos para el tratado anatómico del médico Juan Valverde, titulado *Historia de la composición del cuerpo humano*, editado en Roma. Dos años después residió en Valladolid y durante la década de 1560 trabajó, como pintor de corte de Felipe II haciendo los frescos del Palacio Real de El Pardo (Torre de la Reina) y del Alcázar de Madrid. Murió en Madrid el 23 de enero de 1568 y fue enterrado en su capilla funeraria dedicada a la Cruz en la iglesia de los mínimos de Madrid, cerca de su imagen de la *Soledad*. En su capilla existió un *Cristo crucificado*, escultura tallada en madera, que en el s. XIX pasó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid<sup>53</sup>. Entre sus obras escultóricas destacadas se encuentran el retablo mayor de la catedral de Astorga (León) (1558-1562) y el de las Reales Descalzas de Madrid (hacia 1563)<sup>54</sup>. En esta última etapa talló la *Virgen de la Soledad*.

### *El bienio fatídico (1566-1568)*

Algunos protagonistas de esta iconografía (la reina, el escultor y la camarera real) murieron en los tres años siguientes a la realización de la *Virgen de la Soledad* (1565). Primero fue la condesa de Ureña en abril de 1566, tal vez, no llegó a ver la imagen donada al convento de frailes mínimos de Madrid, y sin duda tampoco la fundación de la Hermandad penitencial (1567) en torno a la Virgen. Dos años después también sucedió el fallecimiento del escultor, de la reina y del príncipe Carlos, respectivamente enero, agosto y octubre, sin duda un año fatídico para el monarca Felipe II, a lo que se sumó la rebelión morisca en Granada. El luto cubrió a la monarquía española y la soledad abrazó al rey.



<sup>52</sup> MONTROYA, Fray Lucas de: *Coronica General de la Orden de los Mínimos...*, libro III, p. 98.

<sup>53</sup> TORMO, Elías: «Gaspar Becerra...», capítulo 2. El crucifijo de la Real Academia ¿puede ser de Becerra?, pp. 71-77.

<sup>54</sup> Este retablo se destruyó en 1862 por un incendio y sólo se conserva su traza (Biblioteca Nacional de España).