

---

# Pinturas del Hospital de la Piedad (Benavente)

---

FERNANDO REGUERAS GRANDE\*

## PREÁMBULO

Las pinturas objeto del presente estudio proceden de dos instituciones hoy albergadas bajo un mismo techo: el Hospital de Nuestra Señora de la Piedad<sup>1</sup>, al que pertenecen la mayoría de los cuadros y el de San José de Convalecientes, propietario de uno (*catálogo* n.º 12) y radicado desde 1962 en el viejo Hospital de peregrinos.

Los avatares de éste desde la Desamortización y especialmente durante la última guerra civil explican los expolios que han diezariado no sólo su patrimonio mueble, sino su antiguo decoro.

Se catalogan trece pinturas de un grueso mucho mayor, series actualmente descabaladas o lienzos pura y simplemente “desaparecidos”. Entre las primeras, trece tablas del probable retablo original de la capilla, seguramente desmontadas a fines del siglo XVIII, y que aún se conservaban en 1854. Del conjunto sólo resta una (*catálogo* n.º 1). De otras series, desconocemos el número de piezas que lo componían y si lo que queda está completo (*catálogo* n.º 3, 4, 5, 6, 7 y 8). Entre los segundos, ciertas noticias textuales nos informan de la existencia en La Piedad de un cuadro de Carreño que representaba a la Virgen de la Almudena y al menos en 1935 decoraban sus salones dos retratos de los duques de Osuna D. Pedro Alcántara Téllez Girón y D. Mariano Téllez Girón, copias respectivas de los originales F. de Madrazo y L. Noël<sup>2</sup>. Es más que factible que los “extravíos” sean muchos más, pero no tenemos constancia de ellos.

La iconografía de lo inventariado se ajusta a lo que hubo de ser la decoración ambiental de los hospitales del Antiguo Régimen<sup>3</sup>, ilustración estrictamente “fun-

\* I. B. “La Rondilla” (Valladolid).

<sup>1</sup> J. ALMOINA, *Monumentos históricos y artísticos de Benavente*, Benavente 1935, pp. 41-43 (La Piedad): alguna información sobre las vicisitudes modernas, sobre todo del siglo XIX, de la institución y 45-46 (Convalecientes). J. MUÑOZ MIÑAMBRES, *Benavente Año 70. Camino Ruta de la Plata. Hospital de la Piedad y mansión de Peregrinos*, n.º 3 y 4, Benavente 1970 e *idem*; *Nueva historia de Benavente*, Zamora 1982, pp. 113-1128: noticias documentales, a partir del archivo de la casa, sobre la fundación y donaciones.

<sup>2</sup> Cada una de estas noticias se recogen, con su bibliografía correspondiente, en las respectivas entradas del catálogo.

<sup>3</sup> Sobre la arquitectura hospitalaria, con especial mención al Hospital de la Piedad: D. LEISTIKOW, *Edificios hospitalarios en Europa. Historia de la arquitectura hospitalaria*, Francfort, 1967, p. 117. n.º 157, Lám. 157.

cional” en acomodo con la advocación de la casa (Piedad, Muerte de San José), la profilaxis sagrada del patronato contra inclemencias y enfermedades (Virgen de los Desamparados, San Julián, San Liborio) o la ayuda a la buena muerte (Santa Catalina, Muerte de San José, *Ecce Homo*, etc.). Su cronología ocupa desde aproximadamente la cuarta década del siglo XVI (Lamentación) hasta 1902 (Doble vista del castillo de Benavente).

La calidad de las pinturas es mediocre, en ocasiones deplorable, viejos iconos “de receta” en manos inhábiles, imaginería popular que a veces sólo se “salva” por la ingenuidad y confusión de su discurso (San Julián), o por un mero interés testimonial (Doble vista del castillo de Benavente). Del puro anonimato y vulgaridad se libran tres obras: la discreta Virgen de Belén de J. Migliori, El entierro de Cristo, excelente copia de Tiziano por algún maestro madrileño de la segunda mitad del XVII (¿Carreño?); y una malhadada Lamentación, tan bella tabla como ruinoso en su conservación, acaso de Lorenzo de Ávila/Juan de Borgoña. Desgraciadamente ninguna novedad. Linchadas por demasiados años de polvo y abandono, nuestras pinturas, aunque confiamos rescatables por la restauración, se encuentran en un penoso estado que aún así tampoco justifica que hayan permanecido inéditas, salvo dos casos, hasta la fecha.

El tratamiento que otorgamos a cada una de las obras difiere entre la mera aproximación iconográfica y la especulación más extensa, especialmente sobre la Lamentación/Piedad (*catálogo* n.º 1), tema recurrente entre las pinturas de la casa y la más señera del conjunto.

El catálogo, por fin, sin más infulas que dar a la luz un patrimonio no por mediano menos respetable y necesitado de público conocimiento, adolece, sin duda, entre otras muchas deficiencias, de una labor de archivo complementario al análisis estilístico que por distintas razones no ha podido realizarse.

## LAMENTACIÓN DE CRISTO N.º 1

### *Medidas, descripción material y estado de conservación*

#### *Anverso*

- Dimensiones de tabla pictórica: 104,5 cm de altura por 106 de anchura.
- Dimensiones totales con marco: 121 por 125.
- Marco original de pino, pintado y desportillado. 8 cm de anchura y 5 de grosor. Muchos puntos de carcoma.

#### *Estado de conservación*

– Soporte: madera de pino. Reseca y perforada por xilófagos cuya actividad (diciembre 1992) no se constata. La observación se realiza en ángulos superior e inferior izquierda, donde existen lagunas. La inferior, irregular, de aproximadamente 9 por 9 cm.

– Capa de preparación: sulfato de cal en estado cercano a la pulverulencia que hace peligrar la fijación de la película pictórica. En algunos casos (sobre todo junto al travesaño de la cruz) se observa un abombamiento de capa de preparación y pictórica producido por una grieta o dilatación de juntas de tablas, engasada en el reverso.

Unas ocho pérdidas localizadas (y otras de menor importancia).

– Película pictórica: capa de suciedad generalizada. Se perciben intervenciones puntuales, quizás del siglo XIX (ver *infra*): abdomen de Cristo, celaje a la derecha de la cruz. Tal vez adición de un barniz no excesivamente cubriente en estado de oxidación. Restos de dicho barniz se observan claramente en los rostros de la Virgen y María Salomé.

Craqueladuras: manto de la Virgen, cielo y paisaje. A la derecha de la cabeza de la Magdalena siguen líneas de la veta de la madera, en general orientación reticular.

Probablemente se utilizaron dos procedimientos pictóricos: óleo y temple. Éste se encuentra prácticamente perdido (¿o muy sucio?): mantos de la Virgen, Salomé, Santa mujer, paisaje arbóreo a la derecha. Aquel parece aplicarse sobre todo a encarnaduras.

Barrido y “limpieza” en el ángulo inferior derecho y cuerpo de Salomé, a la izquierda de Magdalena.



LÁM. 1.- Lamentación de Cristo.  
(Foto: F. Regueras).

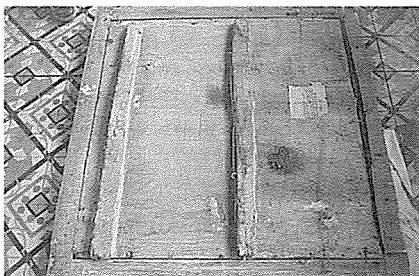
### Reverso

El soporte de madera está constituido por cinco tablas verticales entre 23 y 16 cm (cuatro entre 22 y 23 y una de 16 cm.). Dos barros o travesaños de 103 y 105 cm de largo, 7, 5 de ancho y 3 de espesor. Sobre el marco superior se ha añadido otro travesaño atornillado reciente de 107 por 7 y 2, 5 cm de espesor. Pegado al soporte de madera hay una cartela del año 1854 con la siguiente inscripción<sup>4</sup>:

*"Se redificaron y restauraron los cator [ce] cuadros de la Pasión de N.S.J. por el profesor]D. Lázaro Rodríguez de la Academia de [Bellas Artes] de Valladolid. Siendo Rector del Hosp. el B. Dn. Antonio Martínez. B[enavente?]"*<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> A la izquierda de la misma hay huellas de otra que quizás se ha desprendido.

<sup>5</sup> En el Archivo de la Academia de la Purísima Concepción de Valladolid no hay documentación sobre el asunto. Lázaro Rodríguez González (1820-1885) fue un modesto pintor vallisoletano.



LÁM. 2.- Reverso. Soporte de tablas de pino.  
(Foto: F. Regueras).

De los trece cuadros restantes no se posee ninguna noticia y es probable que la *Lamentación* se salvara por casualidad de los distintos expolios que ha sufrido el Hospital de la Piedad. Cuando las actuales monjas del asilo de Ancianos se instalaron en el edificio, localizaron la tabla en un cuarto oscuro y muy húmedo que acaso evitó su desaparición. No resulta ilógico suponer que el conjunto formase parte de un retablo del segundo cuarto del siglo XVI, desmontado en el siglo XVIII cuando probablemente se le substituyó por el neoclásico actual con la Piedad (*catálogo* nº 10 y 11).

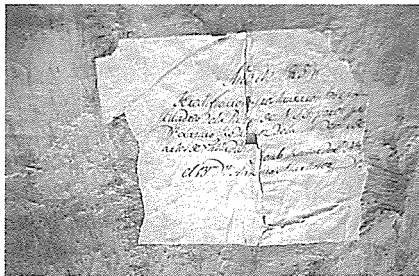
Sea lo que fuere, parece muy probable que en la “redificación” se añadieran dos gasas, fundamentalmente en las grietas. Sobre toda la superficie del soporte se extendería también una capa de temple de color gris encima del original de sulfato de cal y estopa cuya textura todavía se observa. Tal vez en zonas muy localizadas utilizaron sustancias orgánicas (cola animal) aun discernible a través de manchas.

Sea lo que fuere, parece muy probable

### Descripción

“*Sola del Sol Difunto*”, Lope de Vega

Al atardecer, en el Gólgota, el cuerpo ya sin vida de Cristo, descendido de la cruz ha sido colocado sobre un sudario. Una cruz en tau centra la composición. En la ladera del Calvario el cortejo fúnebre se apiña en torno al cadaver: la Madre, María, que se desveneca mientras aún sujeta la mano inerte del Hijo. La sostienen Juan, a la izquierda, y una santa mujer (¿María Cleofás?) a la derecha. A los pies de Cristo, pasmada en su tristeza y con espléndido atavío, Magdalena; junto a ella, orilla de la cruz, una calavera; abajo, el tarro de los perfumes, ricamente cincelado. En la esquina izquierda otra dueña (¿María Salomé?), el único personaje que mira al difunto, enjuga con el manto sus lágrimas.



LÁM. 3.- Cartela en el reverso de la pintura.  
(Foto: F. Regueras).

tano, mayormente conocido por su labor hospitalaria como director de los dos manicomios que hubo en la ciudad. Nombrado en 1851 ayudante de dibujo y pintura de la Escuela de Bellas Artes Provincial, sólo sería elegido académico en 1868 y presidente en 1882. Durante algún tiempo (1851-1855) simultaneó su dedicación académica con la de profesor de dibujo de un colegio de Segunda enseñanza y restaurador de cuadros antiguos, razón por la que probablemente se contratarían sus servicios en Benavente: J. C. BRASAS EGIDO, “Lázaro Rodríguez González, VIII presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid. Semblanza de su vida a la luz de unas memorias inéditas”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, 27, 1992, pp. 197-202.

Una frondosa mata a la izquierda y algunos árboles ralos crean en segundo plano cierta impresión de paisaje; al fondo abierto, río caudal con un puente que da acceso a una ciudad (Jerusalén), perfilada por montañas. Entre luces crepusculares, nimbos cargados presagian e instruyen el trágico suceso que se ha consumado.

### *Piedad, Lamentación: dos temas solapados*

El tema de nuestra tabla, no por común, deja de presentar cierta originalidad ya que combina elementos de dos tipos iconográficos: La Lamentación y La Piedad.

Por probable encargo y destino a un hospital dedicado a Nuestra Señora de la Piedad, incluso por las *dramatis personae*, sin presencia de Nicodemo y Juan de Arimatea, si no por la intensa emoción contenida de los protagonistas, el motivo hay que situarlo en el clima elegiaco de las piedades tardogóticas, aunque formalmente poco tenga que ver nuestra pintura con la que preside la fachada de la institución.

Sin embargo, la disposición de Cristo sobre el sudario a los pies de la Virgen desvanecida, rota ya la unidad profunda y el acento de intimidad y desgarradora ternura del Hijo sobre el regazo de la Madre, le asemejan más a las Lamentaciones, tan abundantes en la pintura flamenca<sup>6</sup> (e hispano-flamenca<sup>7</sup>) del XV y primer tercio del XVI. Más aún, el propio esquema de Magdalena a los pies y María Salomé, sobre cuyas piernas parece reposar la cabeza de Jesús, semejan hechuras de los característicos Nicodemos y Arimateas, a los pies y cabeza respectivamente, de aquellas representaciones.

En cualquier caso, Piedad y Lamentación, son temas de gran proximidad iconográfica cuyas denominaciones muchas veces se entrelazan: Dolorosa, Virgen de los Dolores, de las Angustias, Quinta Angustia, *Stabat Mater*, Nuestra Señora del Traspaso<sup>8</sup> etc. Dos escenas del ciclo que Réau<sup>9</sup> denomina de la Deploración de Cristo o ciclo vespéral: Descendimiento, Deposición, Lamentación y Entierro y que sumados a otros de la Pasión de Cristo completarían la desaparecida serie de catorce tablas del Hospital de la Piedad.

### *La Piedad*

La Piedad<sup>10</sup> o *Vesperbild* en alemán –porque la hora de las vísperas, de 5 a 7 de la tarde, corresponde en el Breviario al Descendimiento de la Cruz– no es una estampa surgida del culto oficial sino una creación de de la imaginación mística, la misma que vio surgir a principios del siglo XIV las vírgenes de las Angustias o de la Misericordia y el Varón de Dolores.

<sup>6</sup> K. W. JÄHRIG, *Die Darstellung der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablebung Christi in der Altniederländischen Malerei von Rogier van der Weyden bis zu Quintin Metsys*, Leipzig 1914 y J. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk, 1979.

<sup>7</sup> Una aproximación a la importancia del tema puede verse en las entradas al catálogo de *Las Edades del Hombre*, Valladolid 1988, pp. 78-93. Entre las pocas pinturas históricas (siglos XV-XVI) que se conservan en las iglesias y monasterios de Benavente, la Piedad es la iconografía más habitual: San Juan del Mercado, Santa María del Azogue, convento de Santa Clara.

<sup>8</sup> M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1947, pp. 204-222, 223-232 y 233-24.

<sup>9</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, París 1957 (reprint 1988), II, 2, pp. 33 ss.

<sup>10</sup> RÉAU 1957, II, 2, pp. 102-112 y E. MÂLE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París 1969, pp. 26-51 y 122-132, sobre los que nos basamos.

Terminada la pasión de Cristo no ocurre así con su Madre que se convierte en la protagonista principal de las escenas que siguen. Aunque aparece ya en Oriente en los escritos de Efrén (siglo IV), el tema de una pasión de la Virgen paralela a la de Jesús es una idea favorita de los místicos de los siglos XIII y XIV. En las *Meditaciones* del Pseudo-Buenaventura, en las *Efusiones* de Suso, la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia o las *Revelaciones* de Santa Brígida, las pasiones del Hijo y la Madre son un solo misterio, un solo tema realista y visionario, como señala Mâle.

Sus descripciones de Cristo sobre el regazo de la Virgen —más próximas a la sensibilidad de los fieles que sobre el madero de la cruz— concuerdan plenamente con las realizaciones plásticas de los artistas. María se aparece a Santa Brígida y le dice: “*Los dolores de Jesús eran mis dolores, porque su corazón era mi corazón*” (*Revelationes* I, 35). Así se explica que desde el siglo XIV, de igual forma que existe una *Christi Passio* se hable de una *Mariae Compassio* y que en 1423 el sínodo de Colonia añadiera a las fiestas de la Virgen una nueva, la de “las angustias y dolores de Nuestra Señora”.

De los siete Dolores de la Virgen, uno, el más patético de todos, se segrega del resto: el momento, el “paso” en que recibe el cadáver de su hijo sobre sus rodillas: La Piedad. Tal imagen resumirá en los siglos XV y XVI toda la pasión de María.

En España, como en el resto del continente, su éxito, vinculado a la *Devotio moderna*, fue enorme<sup>11</sup>. En el siglo XV se escriben casi 30 vidas de Jesucristo, la Reina Católica encarga a Fray Ambrosio de Montesinos la traducción de la famosa *Vita Christi* del Cartujano que en 1502-3 se edita en Alcalá y de la cual el conde D. Rodrigo Alonso Pimentel poseía dos ejemplares en su biblioteca benaventana<sup>12</sup>. Por otra parte la *Passión Trovada* y el *Sermón sobre las Siete Angustias* de Diego de San Pedro adquirió tanta popularidad que María acaba desplazando el protagonismo del propio Jesús:

...ruego que me digáis  
pues que mi pena miráis  
si hay dolor igual que el mío



LÁM. 4.- Detalle, María y una Santa mujer.  
(Foto: F. Regueras)

<sup>11</sup> J. YARZA, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid 1993, pp. 147-150.

<sup>12</sup> I. BECEIRO, “Los libros que pertenecieron a los condes de Benavente, entre 1434 y 1530”, *Hispania*, 154, 1983, pp. 237-280.

Según Réau, el tipo iconográfico nacería en los conventos de monjes místicos del valle del Rin hacia 1320, posiblemente derivado del tema tradicional de la Virgen sedente con sustitución del niño por el crucificado. Sentada ahora al pie de la cruz y envuelta en un gran manto oscuro, el cadaver sobre su seno, las piernas rígidas y el brazo derecho inerte que toca ligeramente la tierra, María sostiene con una mano la cabeza de Jesús mientras con la otra le apoya sobre su pecho.

En una de sus *Revelaciones* Santa Brígida hace decir a la Virgen: “*Yo le recibo sobre mis rodillas como un leproso, todo lívido y magullado: pues sus ojos estaban muertos y llenos de sangre, su boca fría como la nieve, su barba tiesa como un cordel*”.

Si el tema es patrimonio del siglo XIV, su gran difusión, recuerda Mâle, se producirá a fines del siglo XV y principios del XVI gracias a las numerosas cofradías de Nuestra Señora de la Piedad que encargan para la decoración de sus capillas grupos designados con este nombre. A este ambiente no será ajeno nuestro hospital benaventano

En el desarrollo del motivo Réau señala diferentes pautas: A) Siglos XIV-XV, Jesús tumbado sobre el regazo de su Madre. En el XIV Cristo aparece a veces representado en las tallas como niño o, al menos, de reducida estatura. Tal imagen ha de ponerse en relación con un texto de San Bernardino de Siena que concibe un sueño de la Virgen acurrucando a Cristo en su sudario como hacía de niño entre los pañales. En el XV, Jesús adulto, el grupo se desarrolla en el sentido de la anchura. El cadáver se muestra horizontal con herida al costado bien visible. Su origen parece bohemio. O bien presenta una posición diagonal, apoyando los pies en el suelo. Tal es el prototipo favorito de los pintores flamencos (Rogier: Louvre, Prado, Berlín-Dahlem; Christus: Louvre; Bouts: Bruselas, etc.), y el que preside la fachada del hospital de La Piedad. En ocasiones la Virgen inclina su rostro hacia el del Hijo como señalaba Ludolfo de Sajonia (*Vita Christi*, parte II, cap. 65): “*Ella mira las espinas clavadas en su cabeza, los esputos y la sangre que deshonran su rostro y no puede soportar este espectáculo*”, sin embargo, no profiere un grito, ni una palabra, su dolor es íntimo, su emoción contenida.

B) Siglo XVI. Bajo el ideal renacentista –más preocupado por la belleza formal– Cristo se encuentra extendido a los pies de María, apoyando tan sólo la cabeza contra sus rodillas. Una variante de este esquema entreverado con el de la Lamentación es el que nos ocupa.

Aunque, como hemos visto, el tipo canónico y más puro del grupo de la Piedad cuenta únicamente con la Madre y el Hijo, en ocasiones le acompañan otros personajes. Los más habituales son aquellos que con María amaron también tiernamente al maestro: Juan y María Magdalena. Otras son las tres Marías, Juan y la Virgen, como es nuestro caso. Por fin –y más excepcionalmente– el artista representa a todos los personajes del drama con Nicodemo y José de Arimatea. Estas Piedades completas son más pintorescas pero menos conmovedoras pues, como bien recuerda Mâle, dispersan la atención.



LÁM. 5.- Detalle, cadaver de Cristo.  
(Foto: F. Regueras).

## La Lamentación

La Lamentación<sup>13</sup> es una escena que se intercala entre la Deposición –momento en que el cuerpo de Cristo se extiende horizontalmente al pie de la cruz– y el entierro, único tema vespéral escuetamente tratado por los evangelistas y con el que terminan los episodios de la Pasión. Es, por tanto, motivo temporal y funcionalmente intercambiable con el de la Piedad.

La lamentación fúnebre sobre el cuerpo de un héroe o personaje singular es un rito documentado desde la Antigüedad (Patroclo, Meleagro, etc), que aun persiste en las tradiciones populares mediterráneas. Aunque el tema parece desarrollarse a partir del siglo XII bajo influencia de las meditaciones de los místicos, formalmente procede del arte bizantino (*threnos*) de donde pasó al arte italiano del Trecento (Giotto, capilla de los Scovegni) y de allí a los países del Norte de Europa, primero en la miniatura y sólo desde mediados del XV en la pintura de caballete, adquiriendo una gran originalidad en la pintura flamenca.

Se venera en Jerusalén, en la iglesia del Santo Sepulcro, una piedra de mármol amarillo moteado cuyas manchas guardan las trazas de las lágrimas de la Virgen. Es sobre esta piedra de unción, recubierta de un lienzo a modo de altar, donde el cadáver de Cristo fue dispuesto después del descendimiento. En su torno, extendido sobre la piedra por Nicodemo y José de Arimatea se lamentan la Virgen, San Juan y a veces las Santas Mujeres con otros plañideros, éstos siempre excepcionalmente. María suele situarse al lado de la cabeza de Jesús, Magdalena, a sus pies, en recuerdo de la comida en casa de Simón, según señalaban las *Meditationes (Vita Christi, cap. LXXXI)* del Pseudo-Buenaventura: “*Cuando hubo arrancado los clavos de la cruz, José de Arimatea, descendió; todos recibieron el cuerpo del Señor y lo depositaron en tierra. Nuestra Señora tomó la cabeza y las espaldas sobre su seno y Magdalena los pies de los cuales había recibido en otro tiempo tanta gracia. Los otros se situaron en torno y profirieron grandes lamentos*”.

En los Libros de Horas del siglo XV (Grandes Horas de Ruán, Pequeñas Horas de la Biblioteca Nacional de París, Muy Ricas Horas del Duque de Berry etc), el dolor maternal es conmovedor y María se abalanza sobre el cadáver del Hijo mientras Juan tiernamente trata de impedirlo.

En la evolución del tema las variantes dramáticas se muestran sobre todo en las actitudes de la Virgen: a veces parece reprochar al Padre la muerte del Hijo, otras se lamenta abriendo sus brazos como una cruz viviente, cierra los ojos de Jesús, le quita una espina, o incapaz de resistir el dolor se desvanece; de Magdalena, desesperada y gesticulante, o serenamente traspuesta; y del propio cuerpo del yacente, que en el Renacimiento se le llega incluso a representar aislado (Holbein, Basilea) o reducidos los plorantes al mínimo de la cabeza sollozante de la Virgen (Mantegna, Brera). De esta forma la escena se convierte en un pretexto para el estudio anatómico y de escorzo de un cadáver cuya aplicación ya había recomendado Alberti.

Sin llegar a este extremo en nuestro caso, la casi aislada diagonal de cuerpo del difunto no quita protagonismo al verdadero eje de la composición, el desmayo de la Madre, sostenida por Juan y una de las Marías, y el pasmo ausente de Magdalena, coquetamente ataviada y sola, a la derecha.

Dicha medida no procede sólo de los nuevos y sosegados aires renacentistas sino de la inefable experiencia del impacto de la muerte que la *Devotio Moderna*

<sup>13</sup> RÉAU 1957, II, 2, pp. 519-521 y MÂLE 1969, *idem* nota 11.



entendía como el verdadero camino de la *imitatio Christi*. Como hemos dicho más arriba, fue en la pintura y escultura flamenca de la segunda mitad del siglo XV y primer tercio del XVI, donde el tema adquirió un interés y prodigalidad inusitada, diluyéndose el exacerbado parajismo anterior en un acendrado drama íntimo sin alharacas.

De las múltiples representaciones de la Lamentación son probablemente las de P. Christus las más antiguas (Metropolitan de Nueva York, Bruselas), capaces de crear una nueva imagen devocional distinta a la de los maestros de la primera generación del *ars nova* (Campin, Van Eyck, Rogier) y las que después tendrán un mayor éxito como modelo de composiciones similares (Metsys). En la de Bruselas, subraya Upton<sup>14</sup>, María está sola, más envuelta que enmarcada por los miembros del cortejo; el cuerpo de Cristo separado de la Madre se presenta directamente al espectador sobre el sudario mientras que la Virgen sufre el dolor de la separación, el que justifica su intercesión como nuestra salvadora. Es ella quien se convierte en el verdadero centro de la pintura, objeto de la más profunda empatía por parte del espectador. Situada en el centro, le acompañan otros tres personajes femeninos, uno secundario (plañidera de la derecha) y dos principales, María Salomé a su vera y Magdalena a la izquierda, claves para el entendimiento de la experiencia devocional que muestra el cuadro. Según nuestro autor, las tres Marías funcionan como modelos ideales de los tres peldaños que conducen desde la meditación al arrepentimiento y la divina contemplación y tal acceso progresivo a la *imitatio* o *compassio* era el objetivo primordial de la *Devotio Moderna*.

Por otra parte tanto la Lamentación de Bruselas como la neoyorquina, juxtaponen y desarrollan un suceso milagroso en un ámbito realista. De un lado la realidad sensual, óptica, física, percibida por el ojo, del paisaje, las ropas y objetos hogareños; de otro, la experiencia religiosa de la compasión que reside en el contemplador. La integración de las dos realidades, natural y trascendente, por encima de los valores ilusivos de la pintura, procura conciliar la íntima meditación del hecho religioso con su propia historicidad, el sentimiento de privada epifanía con la conciencia de haber alcanzado la participación en un suceso público.

Y este sentimiento de actualidad religiosa, de auténtica implicación o absorción del espectador en el hecho que se siente y se percibe es lo que hace del *Andachtbild* de Christus, al decir de Upton, una obra totalmente distinta del abstracto icono del Descendimiento de Van der Weyden, del que deriva gran parte de su imaginería. Y a través de las Lamentaciones de Christus, el sustrato profundo de nuestra pintura benaventana.

### *Composición*

La tabla del Hospital de La Piedad por sus características materiales (pino) y estilísticas es obra de un maestro hispano-flamenco, profundo deudor también de estímulos quattrocentistas tardíos. A ello nos referiremos más adelante.

En conjunto la composición parece inspirarse en modelos toledanos (Piedades de Juan de Borgoña de la sala capitular de la catedral, parroquial de Illescas) que tuvieron una larga vigencia posterior en otros focos artísticos influidos por el maes-

<sup>14</sup> J. M. UPTON, *Petrus Christus. His place in fifteenth century flemish painting*, 1990, pp. 65-71.

tro, especialmente el círculo de artistas que trabajó en las actuales provincias de Zamora y León en el segundo cuarto del siglo XVI.

El origen, sin embargo, de la composición parece remontar a la miniatura de la Piedad de las Muy Ricas Horas de Turín (Horas de Turín-Milán)<sup>15</sup>, probablemente realizada en Brujas entre 1435-1450 y que algunos autores adscriben a P. Christus, autor de las Lamentaciones susodichas. La frecuencia con que a principios del siglo XVI (Q. Metsys) se copiaba o buscaba inspiración en obras de mediados del XV suministra cierta verosimilitud a la hipótesis. Sobre tales modelos, el epigonismo hispano-flamenco lo convertiría luego en lugar común.

En el cuadro benaventano, como hemos dicho, Piedad y Lamentación se solapan, con un cortejo fúnebre más propio del primer tema que del segundo al faltar sobre todo Nicodemo y José de Arimatea. Tal cortejo es idéntico en número y gestos al de la destruida miniatura turinesa con ciertos desplazamientos, fenómeno frecuente en la pintura flamenca como sucede en la Lamentación de Christus respecto al Descendimiento de Van der Weyden. Juan pasa de la derecha a la izquierda de María, la plañidera (María Salomé) ocupa el lugar de María Cleofás que en la miniatura apunta a la cabeza de Cristo, mientras que en Benavente, situada a la derecha de la Madre, la sostiene con sus brazos. Magdalena mantiene idéntico lugar a pesar de la alteración de la postura de la cabeza que recuerda prototipos directos de J. de Borgoña (Entierro de Cristo de la capilla de la Trinidad de la catedral de Toledo). La misma cruz en tau, recurso habitual, sirve de eje vertical dividiendo en dos mitades casi simétricas la composición, compensado con otro eje horizontal, en nuestro caso, mediante el cuerpo yacente de Cristo.

También son similares ambos paisajes abiertos, aunque el punto de vista de nuestra composición sea ligeramente más alto. Al fondo, la imagen miniaturizada de Jerusalén, dos boscosos repechos a derecha e izquierda con un monte central en la ilustración piamontesa que se reduce a uno solo a la izquierda, con la adición pintoresca del río que discurre junto a la ciudad, en el hospital benaventano.

El esquema piramidal doble de la miniatura ha sido parcialmente adaptado en dos triángulos concéntricos similares: uno mayor con vértice en el cruce de los travesaños de la cruz y que pasa por las cabezas de Juan y María Salomé y de Magdalena en el lado contrario y otro menor cuyo vértice es la cabeza de María y la base el cuerpo de Jesús. Sin embargo, en la composición benaventana dos diagonales, paralelas a las laderas del Gólgota –una que pasa por las cabezas de Juan, la Virgen, María Cleofás y Magdalena y otra que arranca de la cabeza de Salomé hasta los pies de Cristo– introducen una cierta alteración al remoto modelo. Más aún, la asimetría del grupo de figuras, ligeramente basculado hacia la izquierda genera un punto de inquietud, que las diagonales subrayan, acorde con el luctuoso evento que desarrolla la escena.

En cualquier caso, *pendants* y referentes simétricos son, como suele ser norma, los elementos compositivos dominantes: María Cleofás y Juan en torno a la Virgen, María Salomé y Magdalena en torno a Cristo. El centro, a partir del cual giran todos los personajes es la figura de la *Mater Dolorosa*, enlazada en patético adiós con la mano del Hijo muerto.

<sup>15</sup> A. CHATELET, *Jean Van Eyck enlumineur. Les Heures de Turin et de Milan-Turin*, Estrasburgo, 1993, Lám. 3, p. 209.

### *Dramatis personae: la gradación del dolor*

Grupo central. *Stabat Mater*. Clímax trágico de la separación. Languidamente María ase a Jesús con su mano izquierda mientras la otra cuelga, abatida, a punto todo el cuerpo de desplomarse. Juan y una Santa Mujer evitan que se desmaye.

El esquema compositivo inspirado en las Lamentaciones de Christus deriva del Descendimiento de Van der Weyden en el Prado<sup>16</sup> (grupo de la izquierda); el mismo origen tiene el brazo abatido y la mano colgante. El ademán del evangelista, inclinándose tiernamente para sostener el cuerpo de la Virgen es un lugar común que, en cualquier caso, evoca más al San Juan de la Lamentación neoyorquina y al de la Piedad de las Horas de Turín-Milán, aunque el manto ligeramente levantado recuerda modelos de Rogier como el de la Crucifixión de Viena.

Manto rojo de Juan y azul de la Virgen con tocas blancas son puramente convencionales como el doble ribete dorado con borde guarnecido que evoca diseños de algunas vírgenes de J. de Borgoña, J. de Flandes o de Metsys (Piedad del Louvre, Virgen de los siete dolores de Lisboa, Dolorosa del Museo Machado de Castro de Coimbra). El motivo, de todas formas, es frecuentísimo en las primeras décadas del siglo XVI. La pseudoinscripción que porta la Virgen entre los dos ribetes dorados no es tampoco novedad y rememoraría, sin serlo, las primeras palabras del *Magnificat* —como en la Piedad de van der Weyden de Granada—, muestra de que la idea de salvación es siempre cercana a la del sufrimiento.

En cuanto al cadáver de Cristo, tronco y cabeza suavemente levantados —a falta de un Nicodemo o Juan que lo sostengan— parecen apoyar en las piernas de la plorante de la izquierda. No obstante, el rasgo más expresivo de la figura es el brazo derecho asido por la mano izquierda de la Virgen creando así el efecto más dramático de la composición. No es un recurso habitual y sólo en la Lamentación de Bouts en Praga —que ha sido considerada como punto medio entre las de Christus y Metsys<sup>17</sup>— María tome el brazo del Hijo.

La santa mujer de la izquierda (¿María Salomé?), de perfil, es una mujer madura que enjuga con su manto las lágrimas y el único personaje que mira al cadáver de Cristo. Reclinada, soporta el peso del difunto. Juega un papel de *pendant* de Magdalena, a los pies del Señor.

La imagen de una plañidera, bien a la derecha o la izquierda de la composición, se repite muchas veces en la pintura flamenca del siglo XV y principios del XVI. Tipológicamente el personaje deriva del modelo establecido por Rogier en el Descendimiento del Prado aunque la ubicación se corresponda a la figura femenina de las Horas de Milán-Turín.

Magdalena es una joven sentada según modelo de la antedicha miniatura. La única de los personajes que lleva los cabellos visibles y viste a la moda cortesana de principios del XVI, a diferencia del intemporal atavío del resto. Está como pasmada, con las manos en actitud de rezo, relajadas ya en puro abandono. Ocupa el lugar tradicional a los pies de Cristo a tenor de lo dicho por el Pseudo-Buenaventura (*Meditationes vitae Christi*, cap. LXXXI) cuando se refiere a la posición de los miembros del cortejo fúnebre. Como es costumbre se asocia a su atributo más antiguo, el unguentario o pebetero (*mirafora*), cerrado y ricamente cincelado, a la usanza ya renaciente del primer tercio del XVI.

<sup>16</sup> M. DAVIES, *Rogier Van der Weyden*, Bruselas 1987, pp. 263-267.

<sup>17</sup> J. VAKOVA (con la colaboración de M. COMBLEN SONKES); *Les primitifs flamands. Collections de Tchécoslovaquie*, Bruselas 1985, pp. 74-76.



LÁM. 6.- Detalle, San Juan.  
(Foto: F. Regueras).

fundiéndose en un último abrazo, atrayéndolo hacia sí. Y es en este trance, en ese lazo acongojante, cuando finalmente la *Mater Dolorosa* se desploma.

Todo se ha consumado.

Apartada se encuentra Magdalena, jovencísima lozana y de magnífico atavío. Llorra, sí, de los sus ojos pero resiste, contrita, al desaliento. Más que dolor hay tristeza, igualmente mesurada, compunción, pasmo enamorado. No mira a Cristo y está como ausente, saudosa en remembranzas melancólicas, absorta en un ensimismamiento inalcanzable.

Juan, el discípulo más querido, no se duele sólo de la muerte del Maestro sino también del desfallecimiento final de la Madre, a la que mira y sostiene entre lágrimas desoladas, en el patético instante de su desmayo.

Al otro lado de la Virgen, una santa mujer, una María, acaso Cleofás. ¡Qué pena tan distinta! Apenas un pesar soli-

Uno de los hallazgos estilísticos de nuestra tabla es la sutil gradación del dolor compartido, siempre diferente entre las *dramatis personae*.

Conviene empezar, sin duda, por la majestad del gesto de María, dolor íntimo, sin estridencias, cuya dignidad raya en la extenuación, la aflicción convertida en desaliento. ¡Qué consternación al punto del desmayo: labios macilentos, faz palidísima, ojos cerrados o mejor abatidos, un pequeño rictus de las cejas cuando la angustia es ya insoportable!

Los signos del drama son de una extremada delicadeza: no hay amargura, sino desconsuelo; no hay mohín, sino un estado, el del anonadamiento final; no hay gemidos ni sollozos, sólo las pocas lágrimas después del llanto tristemente deslizadas por la mejilla izquierda.

El hecho además de que María coja la mano derecha, la más alejada del Hijo, trata de subrayar el deseo, la intensidad de arrebatarle de la muerte,



LÁM. 7.- Detalle, plañidera.  
(Foto: F. Regueras).

dario, pregnant, por ese clima que nubla el hálito, que la envuelve en aquella desasida congoja, en el luctuoso cuadro de la muerte. Pero no es tristeza sentida, sino un dolor contagiado. Su mirada lejana más parece preguntar que resignarse: la ingenua inquisición del que se ve sobrepasado por los acontecimientos y no encuentra sentido. Sujeta con ternura a la Madre que se derrumba, pero no padece, se compecede.

Por fin, soportando en su regazo (?) cabeza y torso de Cristo, una dueña añosa, otra María, ¿Salomé?, la única de los dolientes que mira el cadáver y exterioriza dolor. Con la mano izquierda entre la toca se enjuga el sollozo y levanta la derecha en señal de aflicción. Sin embargo, más que sentimiento parece haber sólo voluntad, exceso, pesadumbre retórica. Es la pena más teatral, menos íntima, gesticulante, alharaca sin desgarrar, que exige —a diferencia del resto— la contemplación del objeto del duelo y funciona a modo de comparsa o plañidera.

Existe, pues, una ascensión o gradación del dolor en las imágenes que permite la implicación escalonada, como antes señalamos, del espectador hasta la definitiva identificación con la pasión de María, un proceso sin parajismos que conduce a la íntima participación en el hecho religioso.

### *Trajes y atavío*<sup>18</sup>

Como es norma en estas representaciones existe un contraste entre el grupo de San Juan y las Santas Mujeres, de atuendo recatado, y el porte coqueto y mundano de Magdalena.

Viste ésta saya o brial de brocado de fina seda y color, ceñido al torso, con voluminosas mangas acuchilladas. Luce collar, escote cuadrado, más apaisado y bajo por detrás, con tendencia a dejar libre la línea de hombros, talle alto, caderas abultadas y amplias bocamangas con reborde de camisa (o quizás forro de brial) plegado, de rica Holanda o piel. Bajo el traje asoma la gorguera transparente y fruncida, “*adornos del pecho e cuello de la mujer*” según Covarrubias, tan escandalosamente fina como aquellas que décadas antes criticaba Fray Hernando de Talavera (*Tractato provechoso que demuestra como en el vestir y calçar se cometen muchos pecados...1477*): “*solían usar gorgueras que cubrían las espaldas y los pechos, aunque eran tan delgadas, labradas e cintadas que se podía traslucir la blancura de ellos*”.

Sobre la cabeza una toca cuyo extremo apoya en el hombro izquierdo, tan coqueta y negligentemente dispuesta que trasluce toda la bella redondez del cuello y las distraídas ondas de los cabellos.

Por fin —y sólo signo de discrección— un manto cubre la haldada del brial cuyo rico tejido asoma a la izquierda.

Al contrario de la estampa gentil y voluptuosa de Magdalena, la Virgen presenta un aspecto mongil, con la sobriedad y recatamiento de la mayor parte de las mujeres que pasaban de cierta edad. Lleva manto azul oscuro ribeteado en hilo de oro que le cubre la cabeza y hábito del mismo color, vueludo y probablemente fruncido al escote; entre ambos, dos tocas blancas.

<sup>18</sup> Sobre la terminología usada en el texto, ver: C. BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid 1962 y sobre todo *EADEM: Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, I, Los Hombres, II, Las mujeres*, Madrid 1978.

Idéntico aire circunspecto muestra la santa mujer a su izquierda, asimismo con manto y dos tocas, la más externa vuelta sobre la cabeza, en todo similar a la de la dueña o María más añosa en el extremo izquierdo de la composición, cuya toca le sirve para enjugarse las lágrimas.

Las figuras de Cristo y San Juan, por último, son los que portan prendas más intemporales, acomodándose a convenciones iconográficas muy antiguas. El

*perizonium* de Jesús de ajustada anatomía y escasez de vuelo le asemeja a las bragas interiores o prenda masculina para llevar bajo las calzas. En cuanto al Evangelista, de rojo según costumbre, parece lucir lo que en la Castilla de fines del XV y principios del XVI se denominaba sayón, cubierto por un manto.



LÁM. 8.- Detalle de Magdalena.  
(Foto: F. Regueras).

### *Sobre estilo y autoría*

Soporte (madera de pino), técnica pictórica (oleo y temple probablemente), tratamiento iconográfico vinculado todavía a ciertos arcaísmos tardogóticos, y composición recurrente en la pintura protorrenacentista —anclada, no obstante, en viejas raíces de la primera mitad del siglo XV (horas de Milán-Turín, Rogier)—, permiten abordar el estilo de la tabla benaventana dentro de la tradición hispano-flamenca, si bien afectada por los nuevos aires italianizantes.

Pieza descabalada de un posible retablo que no resulta ilógico suponer presidiera la iglesia del Hospital donde

hoy se conserva, tampoco es inverosímil imaginar que formara parte del ajuar litúrgico de la institución, fundada en 1517 por el quinto conde D. Alonso Pimentel y su mujer Dña. Ana de Velasco.

Las donaciones a la casa se sucedieron a lo largo del siglo XVI. Según J. Muñoz<sup>19</sup> las más importantes fueron en 1517, 1524, 1525 y 1530, aunque dotaciones de mayor o menor entidad seguirían siendo frecuentes en los siglos sucesivos (ver *catálogo* n.º 2 y 9). A una de las donaciones fundacionales, que acaso no dejó constancia documental, podría deberse nuestro cuadro cuyos rasgos estilísticos parecen situarle en la década de los 30/40 del siglo XVI.

Efectivamente, la Lamentación benaventana se inscribe dentro de la rica floración de retablos que en la primera mitad del siglo XVI enriquecieron las iglesias de Tierra de Campos. Pintura a caballo entre los ecos flamencos, siempre presen-

<sup>19</sup> MUÑOZ 1970, n.º 3, pp. 37 y ss.

tes en técnica, iconografía y composición y las nuevas propuestas renacentes, en evocaciones formales y tratamiento lumínico y cromático.

En esta eclosión pictórica es de todos conocido el papel que desempeñó la escuela toledana y especialmente el taller o seguidores de Juan de Borgoña, sin olvidar las sutiles sugerencias de Juan de Flandes o las más novedosas berruguetas que Post<sup>20</sup> quiso ver en algunos retablos toresanos.

El conocimiento de la pintura zamorana del primer Renacimiento está todavía en mantillas, moviéndose entre los paralelismos estilísticos de corte "morelliano" y el implacable dato del protocolo notarial, esto es, entre el atribucionismo, más o menos jugoso –siempre con fuertes dosis de subjetividad– y el árido –aunque imprescindible– refrendo documental.

Gómez Moreno<sup>21</sup>, Post<sup>22</sup>, Angulo<sup>23</sup>, Caamaño<sup>24</sup>, y en los últimos años Navarro Talegón<sup>25</sup>, Casaseca<sup>26</sup>, Alonso Blázquez<sup>27</sup>, Padrón Mérida<sup>28</sup> y Díaz Padrón<sup>29</sup> han realizado, en uno u otro campo, una labor fundamental.

De algunos viejos maestros como J. Rodríguez de Solís, poco se ha avanzado desde Angulo, Post y Camón<sup>30</sup>, pero de otros como los denominados Maestro de Toro (Gómez Moreno), Maestro de Pozuelo (Post), unificados por Angulo en un solo artista y separados de nuevo por Camón<sup>31</sup>, la documentación descubierta por Navarro y Casaseca permite prescindir de su anonimato para pasar a hablar con más precisión de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña el Joven, a los que Díaz Padrón identifica con el Maestro de Pozuelo<sup>32</sup>; o de otros más evolucionados como Luis del Castillo, Francisco Valdecañas, Antonio de Salamanca, etc. Artistas, sin embargo, que no pasan de ser, en la mayoría de los casos, nombres sin más biografía que su curriculum notarial, confirmante de autorías, por lo común de taller, pero cuyas distintas manos a menudo se nos escapan. Así ocurre todavía con

<sup>20</sup> Ch R. POST, *A History of Spanish Painting*, t. XIV, Cambridge-Mass., pp. 43-46.

<sup>21</sup> GÓMEZ-MORENO 1927, *passim*.

<sup>22</sup> POST 1947, IX (2.ª parte), pp. 503-586; XIV, pp. 46-60.

<sup>23</sup> D. ANGULO, *Ars Hispaniae. Pintura del Renacimiento*, Madrid 1954, pp. 106-109.

<sup>24</sup> J. M.ª CAMAÑO, "En torno al Maestro de Pozuelo", *BSAA*, XXX, 1964, pp. 103-114; *idem*, "Sobre la influencia de Juan de Borgoña", *BSAA*, XXX, 1964, pp. 292-306.

<sup>25</sup> J. NAVARRO, *Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz*, Zamora 1980, *passim*; *idem*; *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Catálogo de la exposición, Toro-Zamora 1985, pp. 8-28; *idem*; "Documentos inéditos para la historia del arte; pintores zamoranos del siglo XVI", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"*, 1984, pp. 325-374.

<sup>26</sup> A. CASASECA, "El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista en Zamora", *A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra (1980) 1981, pp. 201-226.

<sup>27</sup> I. ALONSO BLÁZQUEZ, "Dos tablas de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña el Joven en el Museo Lázaro Galdiano", *Goya*, 204, 1988, pp. 326-329.

<sup>28</sup> A. PADRÓN MÉRIDA, "Lorenzo de Ávila y Blas de Oña: autores del retablo de Santa María en Pajares de la Lampreana", *AEA*, 261, 1993, pp. 11-21.

<sup>29</sup> M. DÍAZ PADRÓN, "Una tabla del Maestro de Pozuelo en la colección Simonsen de São Paulo", *BSAA*, XLII, 1982, pp. 377-379; *idem*; "Un retablo inédito del Maestro de Pozuelo en Bellver de los Montes", *BSAA*, LII, 1986, pp. 417-423; *idem*; "Una tabla restituida a Juan de Borgoña el Joven, en el Museo del Prado: San Sebastián entre San Fabián y San Tirso", *Boletín del Museo del Prado*, VI, 16, 1985, pp. 14-21, por citar sólo algunos trabajos sobre el tema del autor.

<sup>30</sup> D. ANGULO, "Miscelanea de primitivos flamencos y españoles (Una obra firmada por Juan Rodríguez de Solís)", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, n.º 39, 1937, pp. 201-206; POST 1947 (parte II), pp. 503-550; J. CAMÓN AZNAR, *La pintura española del siglo XVI. Summa Artis*, Madrid 1970, pp. 219-222.

<sup>31</sup> CAMÓN 1970, pp. 216-219 (Maestro de Pozuelo), 262-266 (Maestro de Toro).

<sup>32</sup> DÍAZ PADRÓN 1985, p. 16.

Lorenzo de Ávila<sup>33</sup> y Juan de Borgoña<sup>34</sup> que solían trabajar en mancomún y a cuyo círculo, si no autoría, puede asignarse nuestra tabla. No en vano a dichos artistas se les han atribuido los retablos cercanos de Barcial del Barco<sup>35</sup>, hasta hace poco el de Castrogonzalo<sup>36</sup>, incluso el de San Ildefonso de Benavente<sup>37</sup>.

Al decir de Navarro, L. de Ávila, que ya estaba en Toro en 1529, fue el más solicitado de los pintores toresanos de su tiempo, mientras Juan de Borgoña el Joven no pasó de ser uno de sus colaboradores. Su prestigio fue tal que la ciudad le eximió del pago de pechos, abonándolos por él. Aunque a veces corrieran a su cargo las labores más delicadas de composición y dibujo de rostros y "lexos" (según un documento de 1542), en muchas ocasiones resulta difícil deslindar su actividad de la del joven Borgoña porque no contamos con ninguna obra documentada en exclusiva de éste.

Su estilo procede de los maestros que realizaron el retablo mayor de la catedral de Ávila, sobre todo de Juan de Borgoña el Viejo, de donde provendría su apego por composiciones cuatrocentistas. Lo más destacable de su obra son esos ambientes candorosos, personajes de apacibles y recatadas actitudes dispuestos en grandes escenarios en los que se prefiere el paisaje de naturaleza convencional a los fondos arquitectónicos, tan frecuentes en su maestro. En las perspectivas clarifica siempre el horizonte y ensombrece el celaje, al que surca sistemáticamente de ceñidos cúmulos<sup>38</sup>.

Respecto al joven Borgoña, discípulo y colaborador de su padre, Casaseca remite su estilo, no obstante, al de Correa y Comontes, a los que se sumarían componentes rafaelescos y un punto de Berruguete. Sin embargo, los retablos de San Antolín de Zamora y de Pinilla de Toro, terminado en 1553, son obras tardías en la evolución de dicho artista y L. de Ávila, aunque mantengan rasgos anteriores como los nimbos cargados y árboles frondosos en primer plano que sirven para romper la lejanía.

Por lo que sabemos de Juan de Borgoña II, hay un cierto vacío documental entre 1533, en que el artista llega a Toro, y 1553. Se desconoce dónde estuvo y qué obras realizó. Navarro, en cambio, cita una noticia que aun "cogida entre alfileres" podría indicar una posible relación con Benavente, pues al finalizar el año de 1537 el pintor se comprometía a enseñar '*el arte de dho. oficio..., asy de pintura como de estofar e dorar*' al benaventano Francisco de Bécarea.

<sup>33</sup> NAVARRO 1985, pp. 10-13 y PADRÓN 1993. Cabe la posibilidad de que nuestro artista sea el mismo que aparece entre una pléyade de pintores del siglo XVI en la obra de Diego de Villalta, *De las estatuas antiguas* (1590), que a su vez cita el perdido *Libro del arte de la pintura* de Hernando de Ávila (¿1590?), en donde entre otros famosos pintores biografiados estaba el propio Lorenzo de Ávila. Sobre dichos textos, véase: F. J. SÁNCHEZ CANTÓN; *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Siglo XVI, I, Madrid 1923, pp. 295 y 297-304 respectivamente.

<sup>34</sup> CASASECA (1980) 1981, pp. 213 y ss.; NAVARRO 1985, pp. 9-10.

<sup>35</sup> CASASECA (1980) 1981, p. 210.

<sup>36</sup> Atribuido al Maestro de Pozuelo por ANGULO 1954, p. 109; al Maestro de Toro por CAMÓN 1970, p. 266. A. CASASECA; *Los Lanestosa. Tres generaciones de canteros en Salamanca*, Salamanca 1975, encontró la documentación que permite asignárselo a dos pintores: el salmantino J. de Montejo y el toresano F. Valdecañas que lo termina a la muerte de aquel. Otras precisiones recientes en: R. GONZÁLEZ; "El retablo de Castrogonzalo", *Brigecio*, 4-5, 1994-1995, pp. 185-207.

<sup>37</sup> Atribuido por GÓMEZ-MORENO 1927, p. 268, a un discípulo de J. de Borgoña el viejo, POST 1947 (parte II), pp. 519-521 se lo asignó a J. Rodríguez de Solís, últimamente, sin embargo, NAVARRO 1985, p. 12, nota 45 c, ha insinuado su probable adscripción a L. de Ávila.

<sup>38</sup> NAVARRO 1985, p. 13.



A esta fase temprana y desconocida de su producción (y acaso de Ávila, cuya obra juvenil también se ignora) es probable que correspondan tablas como la de San Sebastián entre San Fabián y San Tirso del Museo del Prado, por citar un ejemplo significativo. Aquí, como bien señala Díaz Padrón, se acusa un estilo que, salvo sutiles matices de forma, vive de esquemas típicos de la vieja generación; estilo bisagra entre los dos primeros tercios del siglo XVI, con resabios arcaizantes muy próximos a la órbita del viejo Borgoña. A ese momento habría de adjudicar la tabla benaventana.

Por no hablar del propio esquema compositivo, tan borgoñesco, según quedó dicho más arriba, algunos prototipos como la cabeza inclinada de Magdalena es casi hechura de la misma Marfa en el Entierro de Cristo del retablo de la capilla de la Trinidad de la sede toledana<sup>39</sup>, además y compostura del personaje que se repite luego, con cierto manierismo, en La Piedad del convento de Santa Sofía de Toro, atribuido a L. de Ávila y en otras obras dispersas de ambos maestros (resurrección de Lázaro del retablo de San Isidoro de León, Epifanía del monasterio de la Asunción y dos Santos Juanes de Toro<sup>40</sup>).

La gravedad, el sobrio colorido de tonos fríos tratados en los rostros con sabia *sfumatezza*, la contenida emoción y cierta monumentalidad de los personajes —salvo el más goticista cuerpo, un punto enteco de Cristo—, toda esta firme idealización, digo, es ajena al realismo expresivo y rudeza propia de la mayoría de los maestros castellanos de la época.

Sobre este “toledanismo” de base se desarrolla la obra de J. de Borgoña II/ L. de Ávila, a través de una gama de recursos espaciales y formales que pueden percibirse igualmente en nuestra Lamentación. Así el gusto por segundos planos muy frondosos que achican los “lejos”, acompañados de árboles ralos (izquierda y derecha del cuadro respectivamente) donde cierta rama se retuerce y dobla sobre el tronco como se detecta en nuestra tabla, Natividad y Visitación de uno de los retablos de Sancti Spiritus de Toro, obra de ambos maestros hacia 1540; o el interés por fondos con edificaciones góticas con ríos en meandro dentro de un “país” en lontananza que Casaseca tilda de provincialismo de los artistas zamoranos; o bien esas nubes ajustadas a líneas horizontales con nimbos cargados, presagio de la tormenta, muy expresivos en la Lamentación benaventana y que Navarro, Casaseca y Díaz Padrón constatan casi como *ex-libris* de la producción de Ávila/Borgoña. En fin, la misma manera de sentir el paisaje, de luminoso horizonte, gradualmente dominado por las sombras hacia lo alto del cielo (Navarro, Díaz Padrón) como ya habían establecido J. de Flandes y J. de Borgoña el Viejo.

Algunos detalles más podrían aducirse, como el modelo de la plañidera (María Salomé) a la izquierda de la composición cuyo perfil y forma de disponer la toca resulta similar a la Isabel de la Visitación de Sancti Spiritus de Toro o a la del Museo Lázaro Galdiano (Madrid).

En cualquier caso y a falta de confirmación documental, la atribución al taller de Ávila/Borgoña, a la vista de lo conocido, nos parece lo más ajustado. Aun así y a expensas igualmente de la restauración que allane su lectura, podrían distinguirse dos manos: la que realizó el paisaje, más vinculada a ciertos atavismos tardo-

<sup>39</sup> D. ANGULO, *Juan de Borgoña*, Madrid 1954, pp. 31 y 37, Lam. 48.

<sup>40</sup> Para el repertorio de ilustraciones, véase NAVARRO 1981, 1985 y en color, aunque más difícilmente accesible, *idem*, *La Navidad en la pintura. Boletín Informativo/Suplemento de la Diputación de Zamora*, 1983.

flamencos y la que pintó las figuras, sobre todo el grupo central y Magdalena, modelos de mayor monumentalidad y calidades tonales más italianas y evolucionadas.

## SANTO ENTIERRO N.º 2

Óleo sobre lienzo. 1,92 por 2,93 m. Marco original dorado, en forma de gruesa nace-la. Estado de conservación malo, ennegrecido no sólo por la imprimación subyacente sino por muchos años de suciedad y descuido. El borde superior de la tela está desprendido y prácticamente todos sus extremos se encuentran muy dañados si no perdidos. Claramente se observan los dos travesaños del bastidor, que divide en cuatro partes la tela, a modo de "cicatrices", donde la pintura ha desaparecido.

En la actualidad se localiza sobre un lienzo de pared en la caja de escalera, muy oscura, ubicada en el ángulo SO del claustro. A este lugar fue trasladado hace años desde la capilla, lugar donde probablemente estaría su emplazamiento original.

Copia del Santo Entierro de Tiziano de 1559, una de las cuatro versiones que realizara el pintor de Cadore sobre el mismo tema. El original, primero en El Escorial y hoy en el Prado (n.º Inv. 440. 1,37 por 1,75. Firmado: *Titianus Vecellius Aeques Caes.*) fue encargado por Felipe II al artista el 13 de julio de 1559: "*holgaría mucho que me hizinessedes otra pintura de Cristo muerto en el sepulcro como el que se perdió*" (en el viaje hacia España en 1557).

A pesar de su pobre estado de conservación, la calidad de nuestro Entierro está por encima de las numerosas réplicas y copias que se conservan del original ticianesco, pero sólo una escrupulosa restauración permitirá despejar todas las incógnitas que se ciernen sobre su atribución.

Copias más o menos directas de los cuadros religiosos de Tiziano poseyeron casi todos los grandes de la nobleza española. Como ha señalado Pérez Sánchez, los originales del veneciano en El Escorial se convirtieron en vivero de experiencias iconográficas, tan repetidas como eficaces para el fervor de las clases dirigentes, con las que a menudo satisfacerían la munificencia de las instituciones religiosas o caritativas que por entonces patrocinaban. Uno de estos casos sería el Hospital de La Piedad, fundado por el Vº conde de Benavente, D. Alfonso Pimentel y su mujer Dña. Ana Fernández de Velasco en 1517 y dotado con largueza por sus sucesores.

Aunque réplicas y copias de los Entierros de Tiziano se documentan desde muy pronto, es en el pleno barroco madrileño cuando la técnica "*a borrones*" del maestro es asimilada a fondo (Mazo, Agüero, Polo, Burgos Matilla, Rizi, Carreño, etc.), momento además en el que se conoce la existencia de un pujante negocio de reproducciones de los maestros venecianos en las colecciones reales. A esta fase y a uno de estos pintores habría que adjudicar nuestra pintura. La atmósfera cálida y suntuosa, la pincelada muelle y vibrante, recuerdan la "*tinta atizianada*" (Palomino) armónicamente fundida con la arrebatada opulencia flamenca, rasgos todos que caracterizan a aquellos artistas. La noticia igualmente de la presencia de algún cuadro de Carreño en el propio hospital (ver *Catálogo* n.º 9), donado por un criado del conde hacia 1680, hace aún más verosímil tal hipótesis. No obstante, las dificultades de observación de la tela, falta de documentación y mal estado, complican peligrosamente su autoría, a expensas, insistimos, de una pronta restauración que despeje su lectura.



LÁM. 9.- Entierro de Cristo, según Tiziano. (Foto: F. Regueras).

Bibliografía: REGUERAS, F.: “Una copia del Entierro de Ticiano en el antiguo Hospital de La Piedad”, *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”*, 1991, pp. 451-476.

*Serie de santas, Ecce Homo y Virgen de los Desamparados*

Dimensiones, marcos idénticos y similitud estilística –aun con cierta ventaja para el *Ecce Homo*– parecen indicar la existencia de una serie, no sabemos si completa. Obra de un pintor mediocre, seguramente valenciano, ribaltesco tardío en la órbita de Abdón Castañeda (1580-1629). En torno a mediados del siglo XVII.

La aparición en Benavente de un conjunto de estas características, con dos de las imágenes más veneradas por la devoción popular valenciana –y muy aptas para la ilustración hospitalaria–, Virgen de los Desamparados y Ecce Homo de Juanes (una de cuyas versiones se encontraba en la iglesia de los Santos Juanes de la capital del Turia hasta su destrucción en la guerra de 1936), resulta en principio sorprendente. Podría quizás explicarse como donación de la Condesa de Benavente, María Josefa Pimentel, que mantuvo con sus patronatos familiares valencianos y algunos pintores de la región, especialmente Esteve, una estrecha relación, y de la que consta algunas donaciones al Hospital de la Piedad (ver *catálogo* n.º 9).

VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS N.º 3

Óleo sobre lienzo. 109 por 87,20 cm. Marco original similar a otros de la serie, con roleos en negro sobre fondo dorado. Pésimo estado de conservación con pérdidas de color e imprimación que afectan hasta la urdimbre del lienzo.

Representa a la Virgen de los Desamparados<sup>41</sup>, patrona de Valencia<sup>42</sup>, una variante iconográfica derivada de las Vírgenes del Socorro y la Misericordia, deudas a su vez de la Virgen de la Merced<sup>43</sup>. Como su modelo, nuestra imagen figura a una Virgen de vestir. Situada en un nicho, bajo dosel, la flanquean dos candelabros floreados con velas. Muy engalanada, con rico manto bordado, corona y nimbo de gasa que remata en doce estrellas, tiene al niño –igualmente guarnecido y que sujeta una cruz– sobre el brazo izquierdo, la diestra extendida sujetando un ramo de azucenas. Rostro y gesto agachados en solícito ademán de atender a otros dos niñitos desnudos (los Desamparados)<sup>44</sup> que de rodillas y a sus plantas se encuentran bajo su manto protector.

El cuerpo de la Virgen aparece abarrotado de engastes y pedrería, convertido en un auténtico relicario-joyel al que tampoco son ajenos los niños, ambos con collares de perlas, sobre el brazo izquierdo de uno y cuello del otro.

Realizada –según piadosa leyenda del siglo XVII– por unos peregrinos que resultaron ser ángeles del cielo, pronto desaparecidos, la Virgen de los Desamparados fue realmente una creación de principios del siglo XV, imagen titular de la primera cofradía y manicomio de España. En torno a 1415, la cofradía de *Santa María dels Ignoscents, folls e desamparats* encargó la obra con el propósito de poder contar con una imagen de la Virgen que pudiera ser colocada encima de los féretros de los ajusticiados en el *Barranc de Carraixet*, cercano a Valencia. Venerada primero en casa del *clavari* y desde 1489 en la angosta capilla exterior al ábside de la catedral, sólo en 1667 se la trasladó al templo anejo a la *Seu* y a ella dedicado, con cúpula elipsoidal decorada por Palomino<sup>45</sup>.

Probablemente con ocasión de este traslado –declarada entonces, tras una grave epidemia, patrona popular de Valencia– se pintarían algunas telas con su imagen como la que Benito Domenech atribuye a Espinosa en el Colegio del Patriarca<sup>46</sup>. Más rígida y pobre de color y factura, de rojiza imprimación como el resto de los cuadros de la serie, la nuestra parece ligeramente anterior. El tratamiento de la corona<sup>47</sup>, el diseño de las joyas, el ademán del niño desnudo de la derecha con brazo en alto, la forma de sostener la Virgen el ramo de azucenas y la todavía contenida compostura ornamental del manto, semejan corresponder a gra-

<sup>41</sup> Advocación probablemente oriental, pues las iglesias ortodoxas celebran la fiesta de la Protección de la Virgen (Fiesta de Pokrov) desde el siglo XV. En España, sobre todo en el País Valenciano, el nombre de Amparo, que se impone a muchas mujeres, expresa esta protección mariana: J. VEGAS CUEVAS, *Las advocaciones de las imágenes de la Virgen María veneradas en España. Ensayo de una teología popular mariana en España*, Valencia 1988, p. 118. Véase también: E. APARICIO OLMOS, *Nuestra Señora de los Desamparados patrona de la región valenciana*, Valencia 1962.

<sup>42</sup> Patrona popular desde 1667, el Papa la elevó en 1885 a patrona canónica de la ciudad: C. SARTHOU CARRERES, *Iconografía mariana y patronatos de la Virgen*, Valencia 1957, p. 110.

<sup>43</sup> M. TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1947, pp. 356-357, 331 y 322-328.

<sup>44</sup> Según SARTHOU 1957, p. 108, se trata de *dos niñitos degollados* y la Virgen inclina su rostro hacia ellos *porque además de Madre de seres desamparados, lo es de inocentes dementes y mártires en su doble advocación*.

<sup>45</sup> Sobre esta noticias: SARTHOU 1957, pp. 109-111 y A. de S. FERRI CHULIO, *Iconografía mariana valentina*, Valencia 1986, p. 85.

<sup>46</sup> F. BENITO DOMENECH, *Museo del Patriarca de Valencia*, Valencia 1991, p. 80, fig. 103.

<sup>47</sup> F. BENITO DOMENECH, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Catálogo de la Exposición, Madrid, 1987, p. 254.

bados del siglo XVII<sup>48</sup>, época a la que, como veremos, se acomoda la iconografía del resto de los cuadros de la serie.

En el Hospital de La Piedad debió de existir, por las mismas fechas, otra imagen similar a la Virgen de los Desamparados, en este caso pintada por Carreño de Miranda. Según noticia que recoge Pérez Sánchez<sup>49</sup>, en 1669 un servidor del Conde de Benavente poseía una Virgen de la Almudena de mano del artista, pidiendo permiso para instalarla en la capilla del Hospital de Nuestra Señora de la Piedad de Benavente. Nada se sabe de su existencia, ni siquiera si llegó por fin a su destino.



LÁM. 10.- Virgen de los Desamparados.  
(Foto: J. I. Martín Benito).

#### SANTA CECILIA N.º 4

Óleo sobre lienzo. Dimensiones y marco original similares al anterior. Ennegrecido por la suciedad, se observan continuos barridos y faltas de pigmentación en el cuerpo de la santa, dos rozaduras en el cuello y entre la mejilla derecha y palma martirial, apenas visible en su impronta.

Tema poco habitual entre los pintores españoles, nuestro cuadro representa a la conocida mártir romana Santa Cecilia<sup>50</sup> como patrona de la música. De tres cuartos, en actitud casi frontal, pero ligeramente escorzada hacia la izquierda, viste túnica roja y manto azul, blanco sobre el cuello. Palma del martirio a su derecha con lazo blanco a media altura. Porta corona radial y mira, como embelesada, hacia el espectador mientras toca un órgano portátil.

Joven patricia romana, según su leyenda, del siglo V, fue martirizada en tiempos del Papa Urbano y enterrada en el cementerio de Calixto. Trasladadas sus reliquias en 821 a la basílica de Santa Cecilia in Trastevere, construida sobre su propio palacio, la renovación de su culto se produjo después de 1599, cuando abierto su féretro se encontró el cuerpo intacto. Tiempos aguerridos de Contrarreforma, el espectáculo conmocionó de tal modo a la Iglesia que Clemente VIII quiso que una estatua de Stefano Maderno —una de las más bellas de Roma— reprodujera fielmente el milagro del cuerpo incólume.

Sin ser Cecilia santa de especial devoción, hasta fines del siglo XV la tradición iconográfica solía asociarla con escenas de su martirio (*Leyenda Dorada*), en

<sup>48</sup> Ver grabado anónimo que publica FERRI CHULIO 1986, Lám. p. 85.

<sup>49</sup> A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Juan Carreño de Miranda* (1614-1685), Avilés 1985, p. 70, sin procedencia de la noticia. En Lám. 62 puede verse *La Virgen de Atocha en su altar* (depósito del Museo del Prado en la Casa Museo de El Greco en Toledo), con la que guardaría estrecha semejanza. Salvando las distancias de calidad el esquema y composición iconográfica es idéntico al de nuestro cuadro.

<sup>50</sup> E. MÂLE, *El Barroco*, Madrid 1985, pp. 133-134, 139-140 y 177-178. RÉAU 1958, III61, París, pp. 278-284.

cambio, a partir de fines de la Edad Media, por un equívoco en la traducción de su *Passio*, se convirtió en patrona de la música, especialmente sacra, lo que le aseguró una enorme popularidad.

Un pasaje de aquella (“*Cantantibus organis, Caecilia in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum*”) parece evidenciar mas bien a una santa ajena a toda melomanía, pendiente sólo de que Dios le conserve la gracia de su virginidad. Sin embargo, al destacar en un antiguo extracto de su *Passio* las palabras *cantantibus organis* suprimiendo *in corde suo*, parecía, al contrario, que Cecilia cantaba al son de los instrumentos si no se acompañaba incluso del propio órgano.

En la tela de La Piedad, Santa Cecilia, aislada según se habitúa en el siglo XVII, no eleva los ojos al cielo, ni presenta ese aire extático que Rafael le había



Lám. 11.- Santa Cecilia  
(Foto: J. I. Martín Benito).

otorgado en el famoso cuadro de Bolognia y después otros artistas del XVII imitaron (Cavallino, Domenichino, etc.). No obstante, nuestro pintor, sin lograr una composición convincente, consigue el contraste justo entre las manos que interpretan y la mirada ausente que semeja escuchar esa otra música celestial, de donde procede la verdadera inspiración, que acalla los sonos de este mundo, imagen del espíritu cristiano que sólo en Dios encuentra la suprema armonía.

La misma falta de familiaridad iconográfica o simplemente confusión con otras mártires se percibe en la corona, radiada y metálica, no la de rosas y lises que la caracteriza, bien la porte un ángel a punto de ceñírsela, bien la luzca ya la propia santa.

Formaría parte de una serie icónica de santas (con Santa Catalina y acaso otras perdidas) como el conjunto anónimo procedente del Monasterio de Sandoval que conserva el Museo de León<sup>51</sup>. Inspiradas lejanamente en los modelos de santas de la escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII, son un pálido eco de aquellos "retratos a lo divino" –entre los que destacó Zurbarán– en los que ciertas damas se efigiaban con los atributos de su santa patrona.

En cualquier caso, la figuración de medio cuerpo sobre fondo oscuro con idéntico órgano portátil es similar –aunque con posición invertida y corona de flores– al atribuido a Abdón Castañeda en el Colegio del Patriarca de Valencia que Benito Domenech<sup>52</sup> sitúa en la primera década del siglo XVII. La misma rigidez frontal, prieto dibujo y rostro oval de blanca expresión, buscando la mirada del espectador. La inversion de postura, sin embargo, tal vez acuse el común origen en un grabado. Abdón Castañeda fue un pintor del círculo ribaltiano que gozó de cier-

<sup>51</sup> M. C. GONZÁLEZ CHAO, *Catálogo de pinturas. Museo de León*, León 1995, p. 40.

<sup>52</sup> BENITO DOMENECH 1987, p. 253.

ta consideración en su época hasta caer luego en el olvido del que sólo ha sido rescatado en nuestros días. Siempre según Benito Domenech<sup>53</sup> es "*artista de escasa inventiva, mínima evolución e incapaz de penetrar en el naturalismo de sus maestros*". A un seguidor o copista aun menos dotado podría atribuirse la tela benaventana.

#### SANTA CATALINA N.º 5

Óleo sobre lienzo. Marco y medidas idénticas al anterior. Como éste, muy sucio y con frecuentes pérdidas de pigmentación.

Figura femenina de tres cuartos que mira hacia la derecha. Ampuloso ropaje ceñido al pecho con un medallón dorado; sobre aquel, túnica púrpura y manto de armiño. En la cabeza luce una corona dorada radial, idéntica a la de Santa Cecilia. Dicha indumentaria parece identificar a una princesa. La palma que sostiene con la mano izquierda y la espada, instrumento de su suplicio, a una martir.

La espada es atributo de algunas mártires como Santa Fe, Santa Lucía y Santa Catalina. A la primera se la representa siempre como mujer madura, casi una matrona y se le asocia con la parrilla con la que fue torturada; en el caso de la segunda, la espada suele traspasar su cuello y su atributo más significativo son los dos ojos que sostiene en un plato o incluso en la mano. Queda Santa Catalina con cuya iconografía más frecuente tampoco parece concordar nuestra efigiada. No porta el libro, alusivo a su sabiduría, ni las ruedas dentadas rotas por el rayo divino que evitó su martirio, ni el anillo de sus místicas bodas, sólo la corona principesca –pues según J. de la Vorágine era hija del rey Costo<sup>54</sup>–, la espada de su degollamiento y la genérica palma martirial.

Aún siendo una simplificación iconográfica, sin la rueda tal y como la popularizó la Leyenda Dorada y era signo que la hacía reconocible<sup>55</sup>, dicha formulación, con espada y palma solamente, no es insólito en el Barroco español y así la representó Murillo<sup>56</sup> en dos ocasiones. Acaso una limpieza del cuadro permita vislumbrar lo que las actuales condiciones de suciedad nos niegan. De cualquier



LÁM. 12.- Santa Catalina.  
(Foto: J. I. Martín Benito).

<sup>53</sup> BENITO DOMENECH 1987, p. 250.

<sup>54</sup> S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, pp. 765-774 y 923-925.

<sup>55</sup> MÁLE 1987, p. 327.

<sup>56</sup> D. ANGULO, *Murillo*, Madrid 1981, II, p. 242 y III, Lám. 43 y 148.

forma, Santa Catalina como patrona de los moribundos<sup>57</sup> encaja perfectamente en una serie destinada a ilustrar los ambientes de un centro hospitalario.

Idéntica factura y desmaño que la anterior.

## ECCE HOMO N.º 6

Óleo sobre lienzo. Marco y medidas idénticos a los anteriores. Muy sucio. Faltas de pigmentación.

Tras la coronación de espinas, Pilatos muestra a Jesús al populacho reunido delante del pretorio diciendo: He aquí el hombre (*Ecce Homo*), y la turba encendida clama al unísono: ¡crucifícale; (Juan 19, 1-5).

Aunque, según Réau<sup>58</sup>, algunos marfiles del siglo IX y ciertas miniaturas otomanas del XI anticipan la escena, el tema como tal no aparece hasta la XV centuria en relación con la espiritualidad difundida por la *Devotio Moderna*, especialmente interesada en pormenorizar los distintos episodios de la Pasión.

Ajado y maltrecho, la cabeza ligeramente ladeada a la derecha, apenas con las ropas desgarradas sobre la cintura, Jesús, coronado de espinas, manto de púrpura y cetro de caña entre sus manos atadas (*Mt.* 27, 27-29; *Mc.* 15, 16-20; *Jn.* 19, 2-3) es la lastimosa imagen de un rey de carnaval. Condolido, la suciedad impide en nuestra tela percatarse de las lágrimas que –en el tipo tradicional– se deslizan sobre sus mejillas, no así las gotas de sangre sobre su frente; tampoco se observan signos de la flagelación y falta la soga que suele pender del cuello, que no aparece en los evangelios, ni en cierta tradición pictórica (Tiziano, *Dublín*), sobre todo de la segunda mitad del siglo XVII (Cerezo, *Carreño*).



Lám. 13.- Ecce Homo, según J. de Juanes.  
(Foto: F. Regueras).

Varón de dolores, un fondo oscuro de la que emerge en el centro la figura en su escarnecida humanidad, subraya, sin distracción posible, el propósito de la escena, auténtica imagen de piedad.

Si en las primeras formulaciones del *Ecce Homo*, Jesús aparece entre los sayones que se befan de su aspecto (Metsys, *Prado*), desde mediados del siglo XVI se populariza la imagen aislada de busto, síntesis de la Pasión, muy apta además para pequeños o medianos cuadros de devoción privada (Tiziano). En España son Morales y Juanes

<sup>57</sup> RÉAU 1958, III, 1, p. 264.

<sup>58</sup> RÉAU 1957, II, 1, pp. 459-461. Véase también F. J. MARTÍNEZ MEDINA, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*, Granada 1989, pp. 82-91, sobre la evolución de la imagen religiosa.



quienes por aquellas fechas crean la interpretación hispánica del tema, profundamente dramática y sin elementos accesorios, bien la más goticista de El Divino, bien la más sosegada e italianizante del valenciano (ca. 1560), derivada del *Ecce Homo* de V. Macip, hoy en la parroquia de Santa Cruz de Valencia (F. Benito).

En nuestro caso se trata de una copia literal del modelo de Juanes salvo en la mirada gacha que en el original se dirige al espectador<sup>59</sup>. La sabia síntesis de sentimentalismo y armónica belleza de su iconografía despertó tanto éxito en la pintura valenciana que, a partir del hoy considerado prototipo (Prado), se sucedieron numerosas versiones, de taller e incluso en siglos posteriores. La tela benaventana se inspira directamente en una de éstas, la de la catedral de Segorbe, que Albí<sup>60</sup> considera réplica de escuela con intervención del maestro y Garín<sup>61</sup> copia tardía, posterior al siglo XVI.

### *Santos sanadores*

Desconocemos si se trata de una serie, o simplemente de las dos telas que se conservan: San Liborio y San Julián. En cualquier caso son de la misma mano y pueden adjudicarse al siglo XVIII, probablemente a su primera mitad.

#### SAN LIBORIO N.º 7

Óleo sobre lienzo. 191,5 por 110. Marco original rectangular (9 cm de ancho) con el lado superior curvo en forma de arco rebajado o segmento de círculo. Estado de conservación bueno<sup>62</sup>.

Una leyenda, a la derecha del cuadro, identifica la escena: *S. LIBORIO OBISPO ABOGADO DE LOS MALES DE PIEDRA HIJADA Y ORIN, celebrase su fiesta a 23 de julio*.

Efectivamente la tela representa a S. Liborio Cenomanense, cuarto obispo de Le Mans, contemporáneo y amigo de S. Martín de Tours, que murió el 397. Protector contra los cálculos, retención de orina y dolor de ijada –se le dirigía una *oratio contra calculum*– era igualmente invocado contra las afecciones de la vesícula, hígado y cólicos hepáticos.

En nuestro cuadro se le efigia al modo tradicional, como obispo, con mitra, capa pluvial con broche de pedrería bajo el que pende un crucifijo, báculo y alba ceñida sobre sotana talar. Sujeta con las manos un libro –atributo que no aparece hasta el siglo XV– cuya cubierta señala con el índice izquierdo. Sobre aquella se disponen a guisa de cabujones de una rica encuadernación cinco piedras/cálculos

<sup>59</sup> J. ALBÍ, *Juan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia 1979, II, p. 188, cita doce versiones de calidad, “*prescindiendo de trabajos secundarios de taller y copias tardías*”, III, véanse sobre todo Lám. CXVI y CXVII, CLVIII-CLX, CLXXXVI-CXC.

<sup>60</sup> ALBÍ 1979, p. 192.

<sup>61</sup> F. V. GARÍN, “Ecos renacentistas en Segorbe y su entorno”, en *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*, La Pobra de Vallbona 1990, p. 43. El autor considera los *Ecce Homo* de Juanes de entre 1560 y 1570, poco después de su probable viaje a Italia.

<sup>62</sup> RÉAU 1958, III, 2, p. 807.



LÁM. 14.- San Liborio. (Foto J. I. Martín Benito).

(no tres como suele ser habitual) que recuerdan su especialidad. Subrayando ésta se aparejan otras dos en el dorso de sendas manos.

La cabeza del santo se aureola por nimbo dorado radial y la figura en su conjunto por guirnalda de flores en forma de flabelo, que parece alojar el muelle plumaje de un pavo. Este animal es un atributo tardío (siglo XVIII) que, al decir de Réau, procede de la costumbre según la cual en las procesiones de traslado de las reliquias de un santo, éstas solían precederse de un abanico litúrgico formado por plumas de pavo. En nuestro caso la tradición popular barroca de guirnaldas encuadrando un motivo religioso sustituye el vistoso plumaje, reducido al fondo de la imagen donde se confunde además con el nuboso resplandor de una visión celestial.

A ambos lados del santo, por fin, un paisaje urbano identificaría la ciudad de Le Mans y acaso el edificio torreado a la derecha la iglesia a él consagrada.

#### SAN JULIÁN N.º 8

Óleo sobre lienzo. Marco y medidas idénticos al anterior. Sucio, pero discreto estado de conservación.

A la izquierda del cuadro una inscripción reza: *S. Julian Mártir. Abogado de la gota. Su fiesta a 27 de hebrero*. Las imágenes, cuya lectura debe hacerse de izquierda a derecha, confunden, o mejor, entreveran, episodios de la vida de dos santos denominados Julián, de Alejandría y Le Mans.

Según lo dicho, aparece primero la cúpula muy achatada de Miguel Ángel y la fachada de Maderno de San Pedro de Roma con inscripción inferior (*Basilica e Palazzo Vaticano*); de allí parecen partir, en el centro, tres personajes que se dirigen a la izquierda: dos lacayos con ropón o librea negra, y ribete inferior de cinta dorada, portan en una silla de mano de cuero tachonada con clavos dorados al santo

vestido con manto y solideo rojos que sujeta un bastón a modo de vara nudosa. El mozo posterior, de tez cetrina y torva mirada gacha; el otro joven dirige hacia lo alto su faz, resplandeciente por el nimbo dorado que aureola su cabeza. Lo mismo ocurre con la cara, mirada y halo radial de S. Julián. Sobre ambos, dos ángeles están a punto de posar la corona del triunfo en sus cabezas y entregarles la palma del martirio y la rama de laurel respectivamente al santo y a su criado.

A la derecha parecen simultanearse dos escenas de la vida de ambos Julianes, condenado al fuego de la pira (el de Alejandría) y arrastrado por un brioso corcel (el de Le Mans) que atraviesa el río Sarthe cuya agua se había solidificado. La imagen milagrosa del río sólido semeja desprenderse del área que transitan nuestros protagonistas con los pies sumergidos (?) menos el derecho del lacayo delantero, de blanca coloración frente al atezado del resto.

En realidad, no sólo ésta, sino la sucesión de todas las imágenes descritas, entretejen episodios y fábulas de los dos santos homónimos: S. Julián de Alejandría, mártir apócrifo del siglo III cuya fiesta se celebra el 28 de febrero, y S. Julián Cenomanense, primer obispo de Le Mans, del siglo IV, a quien se festeja el 28 de enero.

A éste último<sup>63</sup> le envió el papa Clemente (de donde la aparición de la basílica vaticana en el cuadro) con los diáconos Turibo y Pavacio para que predicasen la fe de Cristo en la región del Maine. Allí Julián clavó en tierra su bastón pastoral y al punto surgió una fuente (de donde la vara nudosa que sujeta con la diestra simulando apoyar sobre el suelo/río). Conocido el milagro por el gobernador de Le Mans (*defensor*), pronto se convirtió, haciéndose bautizar con toda su familia.

Cuando el santo murió, luego de 47 años de episcopado y de designar a Turibo su sucesor en la cátedra, advertido el *defensor* del suceso por una visión, dis-



LÁM. 15.- San Julián. (Foto: J. I. Martín Benito).

<sup>63</sup> RÉAU 1958, III, 2, pp. 769-771. Una revisión de su hagiografía puede verse en: H. PLATELLE, "Giuliano", *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1966, pp. 1199-1201.

puso el cuerpo de Julián sobre un carro tirado por caballos que atravesaron el río Sarthe que se había solidificado, escena que simplificada creemos ilustra la imagen a la derecha de nuestro cuadro.

Por otro parte, según su fabulosa hagiografía, Julián, martir de Alejandría<sup>64</sup> durante la persecución de Decio, fue un respetable anciano aquejado por el mal de gota que ni podía andar ni sostenerse en pie. Conducido en una silla de mano por dos criados suyos —como aparece en la pintura— se presentó ante el juez confesando su fe cristiana. Uno de los criados apostató, pero el otro llamado Cronión perseveró en la fe, actitudes que se corresponden con los distintos gestos de ambos lacayos y el propio atributo de la corona de santidad de Cronión, acaso confundido también con el Turibo de la otra leyenda y sucesor de S. Julián en la sede cenomanense.

Sea como fuere, lo cierto es que tanto el anciano gotoso como su fiel servidor fueron condenados por el juez de Alejandría que, no contento con su apaleamiento, los mandó abrasar por las llamas, mientras los mártires entregaban su espíritu al Señor dirigiéndole fervientes oraciones. Versión reducida del martirio, con sólo S. Julián en la pira, es la que nos ofrece el cuadro de La Piedad.

#### VIRGEN CON EL NIÑO O DE BELÉN N.º 9

Oleo sobre lienzo. Marco original. 0,97 por 0,72 m. Buen estado de conservación.

Guarnecido por un pequeño retablo neoclásico, se encuentra situado en un lateral de la nave de la capilla del Hospital, actualmente muy transformada sobre lo que fue su traza original.

Madoz<sup>65</sup> lo cita como lo más digno de dicho lugar: *María Sma., con el título de Belén: es una pintura hermosísima en lienzo, de 6 palmos de altura y 3 de ancho con marco de cristal: al pie del cuadro se lee "Jacobus Melchiori pinxi Romae 1772". Se dice que no tenía el autor cuando hizo esta obra digna del aprecio de los inteligentes más de 18 años, la cual compró la última condesa y regaló al establecimiento.*

Gómez-Moreno<sup>66</sup>, que debió de visitar La Piedad sin mucho detenimiento, es también la única obra que menciona de todo el ajuar de la institución, con la transcripción correcta de la firma del pintor: *"En la capilla un lienzo de la Virgen con el Niño, de estilo de Maratta, con esta firma: "Jacobus Migliori pinxit Romae 1772".*

Recientemente J. Urrea<sup>67</sup>, al inventariar la pintura italiana del siglo XVIII en España, ha aquilatado su categoría estilística y precisado lo poco que se sabe sobre el autor. Artista totalmente desconocido y sin aparente relación con su homónimo veneciano que pinta la *Scuola di Cristo*, para Urrea Migliori se formaría con algún

<sup>64</sup> Un resumen de su leyenda, en la que nos basamos, puede verse en J. CROISSET; *Año Cristiano, adiciones y considerablemente aumentado por el Pbro. D. Justo Petano*, Madrid 1852, vol. I, p. 341.

<sup>65</sup> P. MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid 1846, T. IV, p. 193.

<sup>66</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*, Madrid 1927, p. 271.

<sup>67</sup> J. URREA, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977, pp. 283-284, Lám. LXXXII.

pintor neoclásico de la órbita de P. Batoni. A ese momento pertenecerían los dos cuadros autógrafos que de él conocemos, el de Benavente y un retrato del Virrey Palafox en la catedral de Burgo de Osma<sup>68</sup>.

Que nuestra obra pudiese ser regalo de la última condesa-duquesa de Benavente, María Josefa Alonso Pimentel<sup>69</sup>, según le comunicó el corresponsal anónimo de la villa a Madoz, es algo más que razonable. Fundación de sus antepasados, el Hospital de la Piedad recibiría continuos presentes de la casa ducal y las reformas del establecimiento en el siglo XIX debieron de correr a su cargo y el de sus sucesores. Hasta la guerra civil de 1936-1939 se conservaban en algunos salones de la casa sendas copias de los retratos de sus nietos, Pedro Alcántara Téllez Girón (F. de Madrazo, 1844) Mariano Téllez Girón (L. Noël, 1849)<sup>70</sup>.

Además, es bien conocida la personalidad de la condesa, “*la más encopetada dama de España y de mayor elegancia y rango de Europa*”<sup>71</sup>, mujer cultísima, protectora de Iriarte, de D. Ramón de la Cruz, del diestro Romero, primera mecenas de Goya en Madrid y rival de la duquesa Cayetana de Alba, creadora de sociedades benéficas (una de ellas en Benavente), viajera por Europa y en continuo contacto con Francia e Italia. Sabemos de su preocupación por las fundaciones de sus antepasados: restauración de la capilla de los Borja en la catedral de Valencia que adornó con cuadros encargados a Goya, correspondencia con Azara para lograr una adecuada sepultura para los papas de su linaje (Calixto III y Alejandro VI), como del no infrecuente envío de cuadros a Benavente, así aquellos pagados a Esteve en 1802, copias de los retratos de sus difuntos padres<sup>72</sup>. No es, pues, de extrañar que dotase igualmente a La Piedad, hospital familiar, con otros avíos. La tela de Migliori, en la más estricta observancia neoclásica, se acomodaría bien a sus gustos cortesanos y a su función oratoria.

#### *Pinturas del retablo mayor de la capilla*

El retablo mayor de la capilla del Hospital es una construcción neoclásica de calle central ocupada por un lienzo de la Piedad. Lo flanquean dos pares de columnas compuestas con fustes imitando mármoles sobre podios de idéntico fingido



LÁM. 16.- Virgen con el niño o de Belén.  
(Foto: J. I. Martín Benito).

<sup>68</sup> J. ARRANZ, *La catedral de Burgo de Osma. Guía turística*, Almazán 1978, p. 74.

<sup>69</sup> CONDESA DE YEBES, *La condesa-duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*, Madrid 1955.

<sup>70</sup> ALMOINA 1935, p. 42.

<sup>71</sup> F. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, *Mis memorias íntimas*, Madrid 1885. Tomado de YEBES 1955, p. 9.

<sup>72</sup> YEBES 1955, pp. 51 y 128 y ss.



LÁM. 17.- Retablo mayor de la Capilla.  
(Foto: J. I. Martín Benito).

arquitectónico que se extiende igualmente al frontal de altar y alcanza friso y esquinas del frontón partido. Sobre las simas de éste dos esculturas de ángeles blancos –hoy muy ennegrecidas– de madera estucada portando instrumentos de la pasión, clavo y corona de espinas respectivamente. En el centro del frontón una estructura trapezoidal de lados curvos, a modo de ático, sostiene un tondo con escena de la Visitación que culmina en una gloria trinitaria de rayos dorados. Por fin una cruz con crismón remata el conjunto.

A pesar de su carácter de retablo principal de la capilla, las obras recientes realizadas en la misma han alterado su función tradicional. Así se explica que sobre el altar se haya colocado una representación escultórica de la Muerte de San José procedente del viejo hospital homónimo de Convalecientes. Dicho grupo ha dificultado la toma de fotografías del lienzo de la Piedad que necesariamente se ha visto afectado por aquel.

La ubicación de la Virgen de Belén (*catálogo* n.º 9) en un retablito contiguo y el carácter clasicista de arquitecturas y pinturas de ambos retablos, permite suponer, aunque no tengamos constancia documental, de que uno y otro conjunto pudieran ser encargo de la última duquesa, Maria Josefa Alonso Pimentel. Por su estilo, en la órbita académica impuesta por Mengs, convendría situar nuestras telas en torno al último decenio del siglo XVIII.

## LA PIEDAD N.º 10

Óleo sobre lienzo. Discreto estado de conservación, aunque muy sucio.

Al fondo, envuelto en luces crepusculares, el Gólgota con las tres cruces de la Pasión; en el plano medio, robustos peñascos a la derecha y un sarcófago “a la romana”, abierto y liso, a la izquierda; por fin, en primer término y fuertemente iluminado la estampa de la Piedad: María con el Hijo muerto sobre su regazo, mientras un querubín, casi pompeyano, se enjuga las lágrimas en el sudario de Jesús. A los pies de la Madre, la corona de espinas.

A pesar del pronunciado escorzo que introduce la diagonal del cuerpo de Cristo y cierto tono murillesco de la Virgen, gamas frías y composición rezuman una fuerte impronta clasicista y académica, en la línea de los artistas seguidores de los dictados de Mengs como Gregorio Ferro, Francisco Javier Ramos o Francisco

Agustín, con cuya Piedad de la Academia de San Fernando guarda nuestro cuadro ciertas concordancias compositivas y formales<sup>73</sup>.

#### LA VISITACIÓN N.º 11

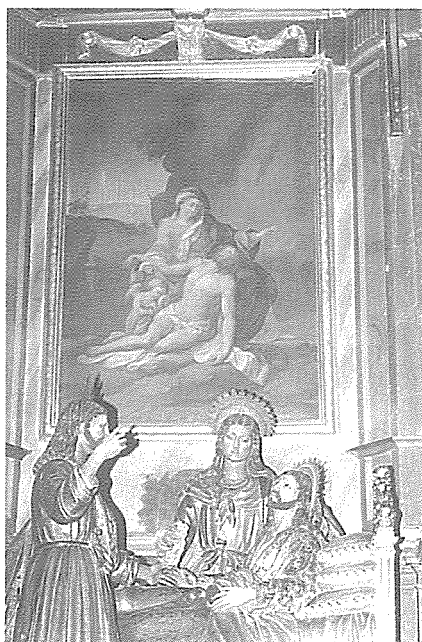
Debido a su localización no se han podido tomar medidas, ni precisar el tipo de soporte. La pintura, no obstante, presenta gran suciedad.

La Visitación<sup>74</sup> es la visita que la Virgen, encinta de Jesús, realizó secretamente en Hebrón a su prima mayor Isabel, encinta de Juan, el Precursor, para asegurarse, comprobando el milagroso embarazo, de la verdad del mensaje angélico.

La fuente es un pasaje de Lucas (1, 39-56) y aunque teológicamente sea un episodio secundario, en comparación con la Anunciación, algunos textos bajomedievales (*Revelationes* de Mechthild de Magdeburgo) popularizaron el tema en el siglo XV, interpretado como primera estación sobre la tierra del Redentor, “fruto de las entrañas de la Virgen”.

Desde el punto de vista iconográfico se asemeja a la estampa de la Anunciación, pues es una escena básicamente con dos personajes y una salutación, pero con ciertas diferencias ya que en la Visitación se trata de dos criaturas humanas que no pertenecen a esferas distintas como el ángel y la Virgen. En lugar de separados, como en aquella, están juntas, se saludan, incluso se abrazan siguiendo un estricto orden simétrico. El ámbito del encuentro es unitario y no comparte, como en la Anunciación, exterior e interior, sino que normalmente, como en nuestro caso, se ubica delante de la casa de Isabel que ha salido al encuentro de María. Frente a la variedad dinámica de la primera, la Visitación es una escena más estática, menos contrastada, a no ser por la diferencia de edad entre las primas.

El escueto tema evangélico se enriqueció después en la imaginería cristiana dando lugar a cinco ciclos narrativos cuyo pintoresquismo popular sobrepasó a veces el decoro propio de una escena sagrada. Nuestro episodio es el más común y narra propiamente el encuentro: María, muy estática, y en la que el pintor trata de subrayar su sobrenatural embarazo, a la que se acerca y saluda su añosa pariente.



LÁM. 18.- La Piedad.  
(Foto: J. I. Martín Benito).

<sup>73</sup> Sobre tales pintores, véase: F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Escultura y pintura del siglo XVIII, Ars Hispaniae XVII* (parte primera), Madrid 1958, pp. 193-1999; y J. L. MORALES MARÍN, *Pintura en España. 1750-1808*. Madrid 1994, pp. 242-243.

<sup>74</sup> Para el tema nos basamos en REAU (1957) 1988, II, 2, pp. 195-202.



LÁM. 19.- La Visitación.  
(Foto: J. I. Martín Benito).

A la derecha, con turbante, viejo –según rancia costumbre medieval– y privado de nimbo de santidad, José, del que nada dicen los evangelios. Personaje accesorio, si bien habitualísimo en la iconografía (desde el siglo VI), a veces le acompaña como *pendant*, al otro lado de Isabel, su marido Zacarías. Tal costumbre, contraria al encuentro “secreto” de las dos mujeres, hay que relacionarla, en opinión de Réau, con los usos orientales por los que era impensable que una mujer pudiera viajar sola.

En el discreto programa de la salvación que trata de mostrarnos el retablo de la capilla del Hospital de la Piedad, desde la Encarnación a la Muerte del Redentor, con el protagonismo

siempre principal de María, acaso la sustitución del tema más concorde de la Anunciación por la Visitación, haya que entenderlo como velado homenaje del pintor a su probable mecenas, Maria Josefa Pimentel.

#### MUERTE DE SAN JOSÉ N.º 12

Oleo sobre lienzo. 1,23 por 1,23. Marco reciente (0,115). Estado de conservación defectuoso: craqueladuras y bastidor que se acusa en los extremos. Parece que la tela estuvo en cierto momento plegado en cuatro, advirtiéndose las huellas sobre el lienzo. Zona transversal entre Cristo y la Virgen con pérdida de pigmentación.

Actualmente en el claustro alto del Hospital de La Piedad, no pertenece, sin embargo, a sus fondos sino a los del Hospital de Convalecientes de San José, lo que explica su iconografía.

José, esposo de María y padre putativo de Jesús, apenas es mencionado por los Evangelios canónicos y el de Marcos ni le cita. Su leyenda procede de los Apócrifos, sobre todo el *Protoevangelio de Santiago* y muy particularmente –por lo que a nuestra escena se refiere– de la *Historia de José el Carpintero*<sup>75</sup>. Este breve texto se remonta a un original griego de los siglos IV o V y se conoce por varias versiones, la principal una árabe de procedencia egipcia, no en vano fueron los coptos los primeros cristianos en celebrar la festividad de S. José. El núcleo central de este Apócrifo gira alrededor de la enfermedad y muerte del santo (cap. XII-XXXII). Un fragmento latino del mismo (cap. XIX. *Dolores de S. José*) fué el único conocido durante siglos sirviendo de base textual al desarrollo de la escena.

La iconografía de S. José es paralela a la evolución de su culto; tardía y marginal en el Medievo, su popularidad creció enormemente después del Concilio de

<sup>75</sup> A. DE SANTOS OTERO, “Historia de José el carpintero”, *Los evangelios apócrifos*, Madrid, 1985, pp. 339-358.



Trento<sup>76</sup>. Modelo perfecto del religioso gracias al altísimo grado de virtudes que practicó –pobreza, castidad y obediencia–, serán sobre todo santos españoles los que propaguen su devoción universal. Santa Teresa le adoptó como patrón consagrándole su primer convento en Ávila, San Ignacio le hizo sitio en la Trinidad jesuítica: J. M. J. (Jesús-María-José) y San Francisco de Sales le consideró el más grande de todos los santos. Tal devoción explica su rango en la iconografía del arte español desde El Greco a Goya.

La ascensión imparabile de su culto alcanzó incluso su apogeo en el siglo XIX cuyos aires de descreimiento religioso promovieron la réplica eclesiástica del triunfo del santo. En 1847 Pio IX instituye el culto del Patronato de S. José<sup>77</sup>, en 1870 el papa eleva el rito de su fiesta (19 de marzo) y le proclama patrono de la Iglesia universal. Si mayo es el mes de María, marzo se convierte en el mes de José. Hasta tal punto creció el josefinismo que el Vaticano se vió obligado a atajar los excesos. La Congregación de Ritos condena en 1873 el culto del corazón de S. José, calcado sobre el Sagrado Corazón (de Jesús), así como la oración del Ave José, calcada del Ave María.

Probablemente dentro de esta oleada josefina un pintor, poco diestro, realizó la pintura. Patrono de la congregación y de la Buena Muerte, José, la Muerte de S. José, decimos, era tema idoneo para una institución benéfica dedicada al cuidado de ancianos menesterosos.

Como su culto, también la iconografía de José es en gran medida hechura de la de María: el tránsito de la Virgen se transforma en el tránsito de S. José, pues según vieja tradición habría sido llevado al cielo, lo que explica la ausencia de sus reliquias corporales. En opinión de Mále, la escena como tal debió crearse a finales del siglo XVI dentro del ambiente boloñés. Lo cierto es que desde el XVII es frecuentísima en Italia, Francia y España.

Viejo y recostado, en lo que más parece sillón de galano respaldo que modesta cama, José es atendido por María, que sujeta el cuerpo agónico, mientras Jesús aprieta su mano derecha. En realidad, la posición de Madre e Hijo –como suele ser bastante habitual– invierte la descrita en el Apócrifo, donde Cristo, entrelazando las manos del padre, se sienta a su cabecera y la Virgen a sus pies.

Faltan en nuestra tela atributos comunes de la escena: coro angélico dispuesto a recoger el alma del moribundo y los útiles de carpintero que subrayan la laboriosidad de José hasta sus últimos días, anticipo simbólico también del madero de la cruz.



LÁM. 20.- Muerte de San José.  
(Foto: J. I. Martín Benito).

<sup>76</sup> MÁLE, 1987, pp. 283-287.

<sup>77</sup> REAU, 1957, II, 2, pp. 752-760.

Cortinajes arriba y a la derecha y una moldurada columna a la izquierda, tratan desaliñadamente de recrear un ambiente doméstico tan inusual como torpes son las figuras y poco emotivos los gestos de los personajes.

#### DOBLE REPRESENTACIÓN DEL CASTILLO-PALACIO DE BENAVENTE N.º 13

Óleo sobre lienzo. 77 por 147 cm. Marco original moldurado de 4 cm. Buen estado de conservación. Firmado por Pedro Sánchez.

La pintura se guarda actualmente en la sala de juntas y archivo de la institución. La realizó un tal Pedro Sánchez, probablemente un pintor local, como homenaje y recuerdo de la primera visita efectuada por la duquesa de Osuna al Hospital de la Piedad el 16 de setiembre de 1902, tal y como reza una cartela sobre el mismo cuadro.

Por las mismas fechas y seguramente sufragadas por la duquesa debieron de colocarse las vidrieras situadas a los pies de la capilla y que representan una imagen de la Piedad y dos vistas del castillo, una de la fachada sur, desde la torre del Caracol a la puerta de Santiago –observándose asimismo la torre del homenaje– y otra de aquella puerta como había de conservarse a fines del siglo XIX y primeros años del XX, pues parece reflejar casi punto por punto la fotografía que de la misma publicó Gómez-Moreno<sup>78</sup>.

El cuadro se divide a su vez en dos representaciones, muy emperifolladas, de la fortaleza-palacio de los Pimentel. A la izquierda en su época de máximo esplendor, imagen idéntica a la de la vidriera, con la siguiente leyenda: *Castillo de Benavente de los duques de Osuna en el año 1574*. Desconozco si en tal fecha se produjo algún acontecimiento notable relacionado con dicho edificio aunque sospecho que se trate de un error por 1554 cuando Felipe II visitó el palacio camino de Inglaterra donde iba a casarse con su tía María Tudor. Antonio Muñoz<sup>79</sup> hizo una relación del viaje en el que describe minuciosamente la fortaleza y jardines y las fiestas que con aquella ocasión se celebraron. En cualquier caso el aspecto del alcázar semeja más una recreación idealizada a partir de ciertas noticias, vistas antiguas y las ruinas entonces existentes (1900) que una fiel descripción de su fachada meridional.

A la derecha una cornucopia de barrocas molduras avolutadas enmarca, entre guirnaldas funerales, los despojos del condal castillo con la inscripción 1900, tal y como se conservaría antes de que fuera parcialmente dinamitado y desmontado en algunas de sus estructuras más señeras. En el centro y a guisa de escudo coronado, cinco veneras con las que los Pimenteles blasonaban su estirpe.

Situado en la mota que al sur de la villa mira hacia la vega del Orbigo y Esla, no hay datos arqueológicos<sup>80</sup> pero si referencias textuales de la primera fortaleza medieval construida por el repoblador de Benavente, el rey Fernando II de León.

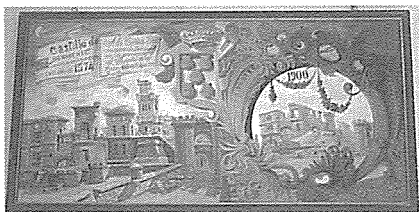
<sup>78</sup> GÓMEZ-MORENO 1927, II, Lám. n.º 295.

<sup>79</sup> A. MUÑOZ, *Viaje de Felipe II a Inglaterra*, Zaragoza 1554. Reedición de P. Gayangos. Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid 1877, cap. II, pp. 31-64.

<sup>80</sup> GÓMEZ-MORENO 1927, p. 258, se refiere al puente que salvaba el foso al lado norte del castillo “*hecho con sillares marcados, despojo de algún edificio románico*”: ¿del alcázar de Fernando II?

Sin embargo, la estampa que refleja nuestra tela fue el resultado de la transformación del viejo alcázar en suntuoso palacio de la familia Pimentel—condes de Benavente desde 1398—entre los siglos XV y XVI.

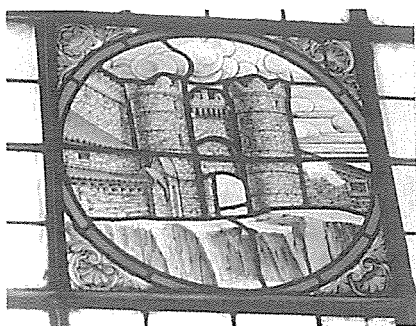
Al decir de Gómez-Moreno<sup>81</sup>, que alcanzó a ver sus ruinas, lo rodeaba una cerca extensísima e irregular con varias puertas y torrecillas cuadradas, que, según Almoína<sup>82</sup>, ocupaba todo lo que es hoy la Mota Nueva y Vieja, comprendiendo un perímetro entre la actual cuesta del río y toda la longitud de la calla de los Carros. El castillo propiamente dicho presentaba tres lienzos, uno en curva de suroeste a noreste y dos rectilíneos por el norte y el oeste conservando todavía a principios de siglo tres torres de ángulo y otra hacia el sureste, todo de tapiería como la cerca de la villa. Hacia el promedio del muro occidental se abría la puerta primitiva en forma de arco apuntado de tres roscas. En el lienzo norte, no muy entrado el siglo XV se hizo otra puerta defendiéndola con una gran torre de mampostería, antemuro y ancho foso que se salvaba con un puente, terraplenado en los años 20 y que ha dado lugar a la Rosaleda de La Mota. Por el oeste no precisaba fosos por la inexpugnable disposición del terreno. Al sur avanzaba su barbacana que debía de ser poderosa y capaz de defender el paso al puente que le unía al castillo. En su centro tenía una plaza de armas que, según Sánchez Lago<sup>83</sup>, bien pudiera medir quinientos pies de larga por cuatrocientos de ancho, y bajo ésta, grandes depósitos para agua y armamentos. Poseía además una torre del homena-



LÁM. 21.- Doble vista del castillo de Benavente.  
(Foto: R. Regueras).



LÁM. 22.- Vidriera con representación idealizada del castillo de Benavente.  
(Foto: J. I. Martín Benito).



LÁM. 23.- Vidriera con vista de la puerta de Santiago del castillo de Benavente.  
(Foto: J. I. Martín Benito).

<sup>81</sup> GÓMEZ-MORENO 1927, pp. 257-259.

<sup>82</sup> ALMOÍNA, 1935, pp. 49-53.

<sup>83</sup> P. SÁNCHEZ LAGO, *Historia completa de Benavente*, Benavente 1902, p. 36. Una imagen convencional, sin fidelidad topográfica del castillo, pero quizá de la amplitud de la plaza, podría ser la que realizó un anónimo pintor flamenco en una de las tablas que muestran *Escenas del viaje*

je que sirvió en sus postrimerías de reservorio de aguas para el abastecimiento de la ciudad.

En torno a la segunda década del XVI<sup>84</sup> se corrieron hacia fuera de las líneas de muros antiguos del sur y oeste grandes cuerpos de edificios de los que sólo permanece en pie la fortísima torre de ángulo, conocida como del Caracol, prisma colosal de 17 m de lado con tres cubos garitones y miradores bajo arcos escarzanos en sus fachadas con balcones apoyados en hileras de ménsulas. De tres pisos, en ella sitúa Ledo<sup>85</sup> la armería, que parece fue una de las más importantes del país. Elemento siempre de prestigio y diferenciación, la armería, como señala Checa, era un componente esencial en la configuración tipológica y decorativa del palacio del Renacimiento<sup>86</sup>.

En su fachada sur campean todavía las armas de los Pimenteles y Velascos (D. Alonso Pimentel y Dña. Ana Velasco), idénticos a los de la portada y capilla del Hospital de la Piedad<sup>87</sup>. Las cornisas se guarnecen ya con bolas, ya con dentellones, ya con veneras heráldicas.

Al este del Caracol se desarrollaban otros cuatro cuerpos de fábrica unidos por grandes pasos de arcos de ladrillo rematando al extremo en una puerta amurallada de dos cubos, conocida como de Santiago, no lejos del antiguo Centro de Higiene.

Pero más allá de cualquier consideración militar, el alcázar de los Benavente fue asombro de propios y extraños por su boato palaciego y su extraordinario parque y jardines que, en opinión de Méndez Silva<sup>88</sup> (1645), competían con los de la Casa de Campo de Madrid. Para el médico alemán J. Münzer<sup>89</sup> que lo visitó a fines de 1494 “*después de los alcázares de Granada y Sevilla no tenía igual en España*”; para el noble flamenco A. de Lalaing<sup>90</sup>, señor de Montigny, que lo hizo en 1502, “*es uno de los más exquisitos castillos de España*”. Ambos, que lo recorrieron antes de las importantes reformas de los años 20 del siglo XVI, se delectan en la suntuosidad y exotismo de sus materiales (mármoles, jaspes, alabastros y marfil: *dos colmillos de elefante sostienen un arco* señala Lalaing), pero sobre todo insisten en los techos *...perfectamente tallados y dorados, decorados con oro*. Curiosamente no hacen mención de la biblioteca que pasaba por ser una de las más notables de aquel tiempo y que tras la remodelación de la fortaleza ocuparía, según Lucio Marineo Sículo, un lugar preferente en ésta<sup>91</sup>; en realidad lo que les sorprende —como en Sevilla y Granada— es el ambiente morisco, el mudejarismo de

*de Felipe el Hermoso a España en 1506*, de la primera mitad del siglo XVI (*Château de la Follie, Ecaussinnes*, Bélgica). La tabla que corresponde a Benavente representa una corrida de toros con el fondo del castillo, festejo que se realizó con posterioridad al acuerdo de Villafáfila entre Fernando el Católico y Felipe el Hermoso. Ver *Reyes y Mecenas*, Catálogo de la Exposición, Toledo 1992, pp. 499-501 (con láminas).

<sup>84</sup> GÓMEZ-MORENO 1927, p. 258.

<sup>85</sup> J. LEDO DEL POZO, *Historia de la nobilísima villa de Benavente*, Zamora 1853, p. 215.

<sup>86</sup> F. CHECA, *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*, Madrid, 1983, p. 211.

<sup>87</sup> E. COOPER, *Castillos señoriales de Castilla de los siglos XV y XVI*, Madrid 1980, vol. I, pp. 438-440.

<sup>88</sup> R. MÉNDEZ SILVA, *Población general de España*, 1645, folio 48, (citado por ALMOINA 1935).

<sup>89</sup> J. MÜNZER, *Viaje por España y Portugal*, Madrid 1991, pp. 209-211.

<sup>90</sup> A. LALAING, *Relación del primer viaje de Felipe el Hermoso a España*, en J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952-53, pp. 452-453.

<sup>91</sup> I. BECEIRO, “Los libros que pertenecieron a los condes de Benavente, entre 1434 y 1530”, *Hispania*, n.º 154, 1983, pp. 237-280, especialmente 253. Con bibliografía anterior.

los ambientes. Dicho gusto se impuso entre la nobleza castellana bajomedieval cuando a mediados del XV transformaron sus fortalezas solariegas en lujosos palacios. El tono de dichas residencias lo daban las labores de carpinteros, yeseros y alicatadores mudéjares<sup>92</sup>, según costumbre que en Castilla remonta a los palacios de Alfonso XI en Tordesillas y de Pedro I en Astudillo y Sevilla. Ya Gómez Moreno<sup>93</sup> observó entre los escombros del castillo gran abundancia de yeserías y azulejos toledanos del XV y valencianos del primer tercio del XVI, riqueza que volvió a aflorar durante la remoción de tierras previa a la construcción del actual Parador de Turismo. Algunos de ellos pueden verse hoy en el vestíbulo de dicha institución.

También les sedujo el exotismo del parque (hoy conocido como El Bosque y El Tamaral) con sus leones y elefantes, aristocrática afición compartida por el cardenal Mendoza en su palacio de Guadalajara donde tenía una pajarera con aves autóctonas y africanas o la Reina Católica, que en el real de Guadalupe poseía muchos papagayos o en el castillo de Fiñana, donde el mismo Münzer vio un avestruz. El gusto por los animales exóticos moviéndose en un estado de semilibertad era un elemento casi imprescindible de esa “bella imagen” que según Huizinga caracterizaba a la sociedad del otoño de la Edad Media<sup>94</sup>. Con el tiempo además, parque y jardines adquirieron un perfil manierista, donde lo raro e insólito disputaba a lo maravilloso, con su laberinto<sup>95</sup>, o aquella “*calle toda de la una parte y de la otra poblada de los más poderosos y altos álamos que se han visto*”<sup>96</sup>, sus antiqüedades<sup>97</sup>, sus fuentes —entre las que destacaba una con niños surtidores levantándose la falda<sup>98</sup>— y ciertos *mirabilia* como una piedra que cita A. de Torquemada<sup>99</sup>, bibliotecario del conde D. Rodrigo Alonso Pimentel, mandada colocar por éste en el jardín “*para que todos la viesan por cosa de maravilla, que con ser harto dura y maciza tiene en medio de sí un hueso grande que parece canilla de algún animal...*”.

Tampoco era ajeno a este lujo y ostentación manierista, el recién remodelado alcázar tal y como nos lo describe Andrés Muñoz<sup>100</sup> en 1554. Junto a pinturas al fresco que narraban las hazañas de Hércules, los comedores bajos exhibían representaciones de “*muchos reyes y grandes señores y otras antiguallas pintadas*”, un aparador tenía fuentes, copas, sobrecopas, cántaros de “*grandes y extrañas maneras de diferentías*” y “*otras mil delicadezas de piezas de oro y plata al brutesco y romano labradas*”. No faltaban, sin embargo, las remembranzas moriscas, tan presentes todavía en la intimidad doméstica, pues el aposento en que se alojó el príncipe Felipe “*estaba aderezado de unos ricos paños de brocado extrañamente hermosos, con una cama de terciopelo carmesí bordada de unos cordones de oro*”, mientras que la cámara donde cenó el infante

<sup>92</sup> YARZA, 1993, p. 228.

<sup>93</sup> GÓMEZ-MORENO, 1927, pp. 259-260.

<sup>94</sup> J. M. MORÁN y F. CHECA, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, p. 27.

<sup>95</sup> SÁNCHEZ LAGO, 1902, pp. 44-56.

<sup>96</sup> MUÑOZ, (1554) 1877, p. 35.

<sup>97</sup> Seguramente del parque si no del castillo procedan algunas esculturas romanas (Marsyas, Hércules, personaje con clámide) localizadas en Benavente. Una de ellas se publicó hace años: A. BALIL y F. REGUERAS, “Cabeza de Marsyas hallada en Benavente (Zamora)”, *BSAA*, XLIV, 1978, pp. 285-289; las restantes confiamos darlas a conocer próximamente.

<sup>98</sup> El espacio que ocupaba la fuente, no obstante escombrado, se conserva, como, al menos, uno de los niños de mármol (colección particular de Benavente).

<sup>99</sup> A. DE TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas*, 1570. Ed. G. Allegra, Madrid 1982, p. 204.

<sup>100</sup> MUÑOZ (1554) 1877, pp. 35-38.

estaba “*colgada de verano, de unos guadameciles dorados con unas agraciadas medallas a los cabos y en la frontera d’esta antecámara un muy rico dosel de brocado*”.

En los siglos XVII y XVIII, a pesar de algunas descripciones entusiastas como las de Ledo<sup>101</sup>, el traslado definitivo de los condes a la corte, debió redundar en una cierta decadencia que culminaría en las lamentables acontecimientos de la Guerra de la Independencia. En efecto, las operaciones militares habidas en Benavente y su comarca entre el ejército inglés (Moore) y el francés de Napoleón que trataba de darles alcance, a fines de 1808 y principios de 1809, acarrearón funestas consecuencias para la villa. Una nota de 31 de diciembre de 1808 del Libro de Bautismos del Archivo Parroquial de Renueva<sup>102</sup> dice: “*Fue un día de luto para la ciudad. Ardieron 100 casas, la fortaleza fue robada y arrasada y lo mismo las iglesias y los seis conventos de la ciudad*”. Otras noticias testimoniales<sup>103</sup> precisan las fechas de los sucesivos incendios: San Francisco, Santa Clara, San Jerónimo... y “*Pocos días después (del 6 de Enero de 1809) otro incendio devoró la fortaleza y palacio de los Condes de Benavente*”.

Fueran británicos o franceses los responsables del entuerto, tanto monta, del impacto que en los ejércitos extranjeros causó el castillo dan cuenta algunas litografías francesas de la época y la que publicó W. Bradford en sus *Sketches of... Portugal and Spain in 1808 and 1809*, Londres (s. a.) (¿1809?). Desde entonces, los muros calcinados pero aun imponentes de la fortaleza, se convirtieron en “ruina romántica”, uno de los frecuentes monumentos nostálgicos que periódicamente salpican las publicaciones periódicas del ochocientos<sup>104</sup>.

Todavía en 1878 Garnacho<sup>105</sup> señalaba que “*aun permanecen en pie venerandas ruinas de lujosos muros y torreones...*”, pero como subrayaría poco después Quadrado<sup>106</sup> (1885): “*reducido casi a esqueleto... Muros, arcos, torres coronadas de almenas y matacanes, redondas unas, cuadradas otras, se hallan en aquel desorden precursor de un hundimiento total...*”

Aun mutilado y profundamente devastado en su interior, no debieron de ser pocas las estructuras conservadas a lo largo del siglo XIX (Gaya Nuño<sup>107</sup>) que permitieron las descripciones de Sánchez Lago y Gómez-Moreno. Sin embargo,

<sup>101</sup> LEDO 1853, pp. 159-160 y 215. Aunque publicado en esta fecha, Ledo escribió su historia en el último cuarto del siglo XVIII y posiblemente se inspire si no copia otras historias y crónicas anteriores de los condes.

<sup>102</sup> Recogido por J. MUÑOZ, *Benavente. Año 70. Camino Ruta de la Plata. N.º 1. Trincheras y castillo de Benavente*, Benavente 1970, p. 13.

<sup>103</sup> *Apuntes históricos de la villa de Benavente y sus contornos*, Valladolid 1881, pp. 22-23. Texto anónimo, probablemente de Fernando Fernández Brime, capellán de las monjas de San Bernardo, recoge información de un tal Vicente García, estudiante de Gramática en Benavente cuando se produjeron tan luctuosos sucesos.

<sup>104</sup> “El castillo de Benavente”, *Seminario Pintoresco Español*, 1848, p. 9. *Semanario El Tiempo*, 1874. *Revista de Propaganda Católica*, n.º 44, 1879. *La Ilustración Española y Americana*, 1896, II, p. 260; J. DE LOS HOYOS, “En el condado de Benavente. El histórico castillo de la Mota”, *La Ilustración Española y Americana*, II, 1915, p. 704.

<sup>105</sup> T. M.ª GARNACHO, *Breves noticias sobre algunas antigüedades de Zamora y provincia*, Zamora 1878, pp. 103-105.

<sup>106</sup> J. M.ª QUADRADO, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Palencia, Valladolid, Zamora*, Madrid 1885. pp. 663-664.

<sup>107</sup> J. A. GAYA NUÑO, *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*, Madrid 1961, pp. 226-228.

a raíz de un decreto del Tribunal Superior de Justicia en 1894 se inician los trámites para subastar la fortaleza<sup>108</sup>. En 1898 se anuncia públicamente la venta<sup>109</sup> “bajo el tipo de 23.000 ptas. a pagar en seis años” y en 1899 se fijan las condiciones de dicha subasta y de la extracción de piedra del castillo convertido oficialmente en cantera. Sus piedras se usaron en otras construcciones, incluso como firme para carreteras.

No fue sólo pura vesania institucional *ad maiorem gloriam saeculi*. Merino de Cáceres<sup>110</sup> ha recordado recientemente la compra y traslado a Estados Unidos de unas 700 piezas arquitectónicas (ventanas, puertas, bóvedas y tracerías góticas) efectuada en 1929 por A. Byne, agente y testaferro del magnate de la prensa y megacoleccionista W. R. Hearst (el ciudadano Kane de O. Wells). La operación de Byne se limitó a adquirir una serie de piezas que habían sido desmontadas previamente, lo que implica que la demolición del castillo no fue simplemente un acto de vandalismo destructor sino que tuvo un indudable trasfondo económico...

Dos años más tarde, cuando apenas quedaba en pie la torre del Caracol, el último muñón del palacio de los Pimenteles fue declarado Monumento Nacional (3 de junio de 1931). Tardías exequias que sólo culminaron en 1969. En tal fecha el Ayuntamiento de la villa cedió los terrenos de la antigua fortaleza para destinarlos a Parador Nacional. Sin excavación arqueológica ni control de obras, se desconocen los hallazgos documentados durante las mismas, a no ser los susodichos restos de azulejos y ciertos fragmentos de tracerías tardogóticas. Amortajada desde entonces la torre del Caracol entre dos anodinos pabellones, por no quedar memoria del viejo alcázar, ni el moderno nombre del parador rememora a sus constructores.

El castillo de los Pimenteles sigue siendo la memoria deshabitada de los benaventanos.

NOTA: Corregidas las pruebas conocemos la “afortunada” noticia de la existencia de los dos retratos de los Osuna dadas en el texto como desaparecidas.

<sup>108</sup> J. I. MARTÍN BENITO y J. C. DE LA MATA GUERRA, “Fernando II de León. Castillo de los Condes de Benavente”, *Revista de Arqueología*, octubre 1990, n.º 114, pp. 52-56.

<sup>109</sup> Según documento existente en el Archivo Municipal de cuya noticia me informa J. C. de la Mata.

<sup>110</sup> J. M. MERINO DE CÁCERES, “Algunos datos sobre el traslado a los Estados Unidos de determinadas piezas arquitectónicas del Castilla de Benavente”, *Brigecio* 3, 1993, pp. 211-225.