

IV. Devoción, arte y sociedad.

El Patrimonio conventual en Toledo

Palma MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA
Universidad de Castilla-La Mancha
Palma.Martinez@uclm.es

Sumario:

- I. La *pietas* conventual.**
- II. Los santos y los modelos de santidad.**
- III. El *gaudium* de las ceremonias.**
- IV. Mecenazgo y refinamiento piadoso. El ejemplo de Toledo.**
- V. Bibliografía.**
- VI. Apéndice gráfico**

El estudio o siquiera el conocimiento del patrimonio que se custodia en clausura es por propia definición, difícil, complejo y muy fragmentado. De hecho, ocurre que se tiene información de determinados monasterios mientras que de otros apenas sabemos nada. Además, la categoría de bienes en clausura hace que, aunque podamos acceder a ellos su visión no sea la más adecuada ya que las condiciones de iluminación, la ubicación o la propia forma de colgarlo -o colocarlo- no es la mejor para una correcta comprensión desde el punto de vista del investigador. Tampoco el estado de esas piezas es el más idóneo ya que la falta de medios y de presupuestos de los últimos años ha paralizado las campañas de restauración. Son factores que condicionan el estudio de un patrimonio todavía ingente -a pesar de los múltiples avatares que ha vivido- pero apenas explorado, por lo que en un brevísimo estado de la cuestión debemos mencionar a los que han sido pioneros abriendo camino a los investigadores del presente y del futuro. Entre ellos cabe citar las publicaciones de Balbina Martínez Caviro sobre conventos y palacios del mudéjar toledano.

También todos los estudios de Diego Angulo, Alfonso E. Pérez Sánchez, Fernando Marías, Paula Revenga, Isabel Mateo Gómez y Amelia López-Yarto Elizalde, sin olvidar las monografías de Juan Nicolau Castro sobre las Capuchinas y Don Pascual de Aragón, de Julio Porres Martín-Cleto sobre el Monasterio de Santo Domingo el Real, o de Pablo Peñas Serrano acerca del convento de Jesús y María. Asimismo, son de gran valor las memorias publicadas desde el Centro de Restauración de Castilla la Mancha iniciadas en 2004 bajo el título *Herencia Recibida*, como también las exposiciones que mostraron parte de ese patrimonio desconocido realizadas en 2006 y 2008, *Celosías* y *Dominicas* respectivamente, así como los repertorios fotográficos de Renata Takembreg.

En general, todos han hecho una inestimable aportación al conocimiento del contenido patrimonial en clausura; temas, géneros, artistas, lenguajes o mecenazgo marcan líneas de investigación cada cual más apasionante. En nuestro caso, trataremos de explicarlo a partir del contexto ideológico y espiritual que se vivió en la España del Barroco enfrentando devociones y modos iconográficos.

I. LA PIETAS CONVENTUAL

Las devociones que conforman lo que denominamos como piedad conventual no difieren de las pautas generalizadas en la España de finales del XVI y del XVII. Sin duda el capítulo devocional más importante es el que se refiere a la pasión de Cristo, desde la Oración en el huerto hasta la Resurrección. Las innumerables imágenes pasionales alentaron la *imitatio Christi*, ya enunciada en la *devotio moderna*, dando lugar a la representación de las *armae Christi*, una de las manifestaciones más genuinas de la espiritualidad posterior al Concilio de Trento. Difundidas desde finales de la Edad Media este tipo de composiciones alcanzó gran auge gracias a las estampas y grabados que inspiraron creaciones bastante tipificadas que alternan los objetos pasionales con escenas más elaboradas como el *Asunto místico de San Bernardo con Sandoval y Rojas* del convento de San Clemente el Real o el retablo de D^a María de Rojas en el mismo recinto. Incluso la infancia de Jesús acusó la fuerza de esta corriente y en los comienzos del siglo XVII se dio paso a un arquetipo pasional muy peculiar, el del Niño portando la cruz o durmiendo con la calavera, conocido como niños pasionarios, cuyo mayor apogeo llegará en los años finales de la centuria de la mano de artistas como Alonso Cano y Murillo. El éxito de esta imagen se extendió especialmente entre los franciscanos y carmelitas y en Toledo, Sanchez Cotán fue el responsable de su difusión en ejemplos como el de Santo Domingo el Real o el de la capilla de San José.

En paralelo a la pasión, la *compassio Mariae* reforzó más, si cabe, el culto a María tanto en su papel de madre como en el de intercesora. De este modo, las artes dieron paso a escenas muy polarizadas en las que, junto a temas menos dramáticos y más cotidianos, surgen otros unidos al relato de la muerte de Cristo. Son piezas que proceden del mundo alemán y flamenco en su mayoría, a veces con una clara impronta medieval pero que mantuvieron su capacidad devocional en los siglos del Barroco y así han llegado a nuestros días. Un bellissimo ejemplo es el grupo escultórico en piedra de la *Piedad* del convento dominico de Santo Domingo el Real vinculada al gusto personal de D^a Catalina de Lancaster protectora del monasterio (Fig. 1)¹. En el polo opuesto hallamos otras imágenes más acordes a la espiritualidad femenina dando pie a una iconografía materno filial de lo más variopinta. Desde la *Virgen con el Niño y ángeles* en el retablo de Alonso Berruguete (Santa Úrsula), la *Virgen de la pera* (Santo Domingo el Real), la *Virgen de la Expectación* o *Virgen de la O* (Jerónimas) o las típicas composiciones de “cajas dulces” en referencia a las guirnaldas de flores de origen flamenco con la Virgen y el Niño que se popularizaron en el siglo XVII. Surgen a partir de modelos de Jan Brueghel el viejo y Juan Van der Hamen lo difundió en Toledo desde el foco cortesano, encontrando una clientela muy *ad hoc* como el ejemplar que contemplamos en las Jerónimas de San Pablo (Fig. 2).

Sin embargo, en la iconografía mariana la representación más habitual fue la de la Inmaculada Concepción. Los años finales del XVI, todo el XVII y la primera mitad del XVIII arrojan una ingente cantidad de imágenes inmaculistas en lo que fue una de las cruzadas más destacadas del compromiso de la Iglesia española frente al ataque que el conjunto de los protestantes habían dirigido contra uno de los pilares angulares de la iglesia católica. Aunque no sería ratificado como dogma hasta el siglo XIX, el culto de la Inmaculada será defendido excepcionalmente por los franciscanos que hicieron de ella su enseña. Nada tiene de extraño que Juan Van der Hamen la represente apareciéndosele a San Francisco en el lienzo de Santa Isabel de los Reyes de Toledo, lo mismo que harán las Agustinas recoletas, conocidas como Gaitanas, al encargar al pintor madrileño Francisco Rizzi el cuadro de altar con la *Inmaculada y San Agustín* que preside su templo. Porque este es otro de los aspectos que marca la devoción mariana entre los conventos, el que conmemora los milagros de cada comunidad. Así, los dominicos suelen representarla con el Niño y con el rosario, casi siempre entregándosele a Santo Domingo e igualmente difundieron el episodio de Santo Domingo in Soriano, creado por Juan Bautista Maino, cuyas versiones de taller se encuentran en Santo Domingo el Real, en San Pedro Mártir y en el convento de Jesús y María. Por su parte, los monasterios cistercienses propagaron

¹ Las figuras aparecen agrupadas al final del texto, en el Apéndice gráfico.

la lactancia de San Bernardo, mientras que los carmelitas relatan todo lo relativo al milagro del monte Carmelo recogido en la visión que tuvo el General de la Orden, Simón Stock hacia 1251².

Igual de combativa es la devoción que se destina a los ángeles, devoción que está tomando cuerpo entre las comunidades de religiosas³. Pero de entre la variedad de jerarquías y nomenclaturas angélicas, el que cobra verdadera entidad es el Ángel de la Guarda como el que pinta Luis Tristán para el convento de Santa Isabel de los Reyes (Fig. 3), o el que se conserva en Santa Clara, ambos en Toledo. Este último se adorna con una jaculatoria que, a modo de oración, guía a las monjas en su contemplación y en su quehacer diario. Tiene un fuerte contenido piadoso que se refuerza con la oración y la encomienda que rodea todo el perímetro del lienzo: “FLAGELU MIRAETUAE SENTIAMUS/ PRAEVENIAMUS DOMINE/ MISERICORDIA TUA PRISQUAM/ PRO PECCATIS NOSTRIS”. El sentido penitencial y misericordioso de la leyenda, se refuerza al contemplar los objetos que porta. Entre ellos la disciplina, propia de la penitencia y mortificación del cuerpo a la que están obligadas las comunidades religiosas y que las normas post conciliares intentaron relajar.

II. LOS SANTOS Y LOS MODELOS DE SANTIDAD

El papel de los santos quedó fortalecido en la pedagogía de la Contrarreforma como intercesores y como *exempla*. También sus reliquias fueron legitimadas en tratados como el de Sancho Dávila publicado en 1611. En él se establecen los tipos de culto que reciben las reliquias, distinguiendo entre *Latria* para las de Cristo, *Dulia* para las de los santos e *Hiperdulia* para las de la Virgen⁴.

El arte de la Contrarreforma y del Barroco aportó un magnífico repertorio de imágenes catequísticas en las que se despliegan dogmas -lo referido a la Virgen y a los santos-, sacramentos -penitencia, bautismo y comunión, fundamentalmente-, en general, todos aquellos temas que consoliden la imagen de una fe combativa y triunfante. De este modo se generalizan los ejemplos en los que aparecen los diversos modos de la santidad y el valor de los sacramentos, como las lágrimas de San Pedro y la penitencia de María Magdalena. De igual manera se reivindicaban los

² SMET, J. *Los carmelitas*, Madrid 1987, vol. I, pp. 23-24; y MARCHETTI, A., “Carmelitas”, en ANCILLI, E. (dir.), *Diccionario de Espiritualidad*, Barcelona 1983, vol. I, 332- 341.

³ AVILA VIVAR. M., “Ángeles apócrifos en los conventos de monjas”, en *Hispania Sacra*, 140 (2017) 647-660.

⁴ DÁVILA, S., *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y sus reliquias*. Madrid, 1611. El culto a las reliquias en el ambiente de la Contrarreforma fue tratado por MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. *Ídolos e imágenes*, Valladolid 1999, 2ª parte, cap.1.

aspectos de la mística, sobre todo visiones y asuntos místicos y, finalmente se contempla la gran lección de la pedagogía contrarreformista en cuanto a la santidad: el valor del martirio. En conjunto, son composiciones que conforman lo que llamamos “imágenes tipo” o “tema de encuadre”, para referirnos a aquellas creaciones iconográficas en las que se concentran unos contenidos cristiano-religiosos o profanos que condensan el pensamiento de una época determinada⁵.

Así, la interpretación visual de los santos se aplicó a los capítulos iconográficos en los que se reiteran los temas de penitentes y visionarios y también los dedicados a los santos fundadores de cada orden. Los primeros se nutren de una nómina variada y rica donde predominan las imágenes de San Jerónimo y de María Magdalena como los grandes protagonistas del retiro espiritual. De este modo surgen una gran cantidad de imágenes en las que el mensaje es la reflexión sobre la vanidad mundana, y al unir penitencia y mortificación también son representaciones impregnadas de la melancolía religiosa conocida como “la pena de Adán”⁶.

En cuanto a los fenómenos místicos, al margen de los abrazos y en la transverberación teresiana, el más habitual es la estigmatización de San Francisco especialmente entre las instituciones de la Orden. En Santa Clara se conserva un ejemplar sin calidad artística, pero de enorme interés iconográfico ya que representa cómo de cada una de las llagas florecen cinco azucenas de largos tallos donde habitan cinco santos de la orden: San Antonio de Padua, San Luis de Francia, San Diego de Alcalá, San Bernardino de Siena y Santa Clara, acompañados de sus atributos. En el centro, la imagen de Cristo crucificado vierte su sangre sobre la fuente eucarística, rememorando la devoción del lagar místico.

También la representación del martirio fue objeto de máxima atención de cara a su difusión, especialmente después de la interpretación tan intelectual que hiciera El Greco en el célebre *San Mauricio y la legión tebana* que le supuso el fracaso escurialense. En cambio, a partir de ahora la iconografía martirial se centra en acentuar el papel modélico y aleccionador, expuesto de forma solemne, legible y directa, sin concesiones a interpretaciones equívocas que pudieran distorsionar el mensaje del sacrificio por la fe. El convento del Espíritu Santo, de Carmelitas descalzos, posee uno de los ejemplos más inequívocos de la pintura toledana. Su autor es Pedro Orrente, activo en la

⁵ BIALOSTOCKI, J., *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona 1977.

⁶ MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P. “La pena de Adán. El rostro de la melancolía religiosa en la España barroca”, en *Tiempos de Melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*, Valladolid 2015, pp. 60-71.

ciudad y con encargos de la Catedral, quien representa cuatro escenas martiriales, entre ellas la *Crucifixión de San Pedro* en la que con un lenguaje cercano al naturalismo alecciona sobre la fe y el sacrificio (Fig. 4). Una modalidad que abunda en la imaginería barroca española es la cabeza de San Juan Bautista sobre la bandeja, como las que se conservan en los conventos de las Concepcionistas y las Úrsulas, siguiendo el modelo creado por Gregorio Fernández.

La misma catequesis se aplicó a las reliquias y su culto, tan característico de los países católicos que nos valió el apodo de “cinerarios”, o “adoradores de cenizas” en palabras de Zwinglio⁷. La teoría post conciliar clasificó su culto con el mismo rango que antes señalábamos en los santos: latría, dulía e hiperdulía⁸ y los artistas, especialmente los orfebres se pusieron al servicio del decoro para con las reliquias, configurando uno los capítulos más ricos del arte católico, muy bien conservado en los conventos toledanos y con gran variedad tipológica como el Relicario de *San Sebastián*, del antiguo convento de las Madres Capuchinas (Fig. 5). Ni que decir tiene que el culto a las reliquias también precisó de espacios arquitectónicos *ad hoc*, llegando a configurar verdaderos teatros sacralizados en los que se disponían escenográficamente los relicarios que adquirirían así una dimensión simbólica de la Gloria celestial. Algunos de estos espacios se conservan bastante bien, tanto si mantienen su uso -el de las carmelitas descalzas de San José- como si ya lo han perdido, en el caso de San Pedro Mártir.

III. EL GAUDIUM DE LAS CEREMONIAS

El capítulo de las ceremonias fue el que hizo más visible y radical la separación entre católicos y protestantes. Abarcaba todo lo referente al aspecto celebrativo y lúdico con el que la Iglesia católica hace llegar su mensaje a los fieles y, frente a la desaparición de las ceremonias o la sobriedad con las que se desarrollan las que mantuvieron los protestantes, el católico reivindicó al *homo ludens*. Es decir, el fiel festivo y gozoso que parece celebrar de forma profética la promesa de una alegría futura y eterna y, de hecho, en las Escrituras todo invita al júbilo “alegraos con Dios, cantad con clamor, alabad a Dios con los sonidos de las liras y las trompas, los tambores y los coros, con los violines y con los órganos, con los timbales y la alegría”⁹. El rechazo de los reformadores hacia el gozo, la celebración y las ceremonias como formas de adoración deriva del concepto de entenderlos como valores externos, como medios para la ascesis. Lógicamente,

⁷ MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P., *op. cit.*

⁸ Nuevamente acudimos a la clasificación dada por DAVILA, S., *op. cit.*

⁹ SCAVIZZI, G., *Arte e Architettura sacra*. Turín, 1981, cap. 1.

la condena de los heterodoxos provocó que las manifestaciones a través de las que se canalizaba este gozo hubieran de ser justificadas de forma simbólica e incluso didáctica. Por eso, todos los predicadores, desde los años centrales del siglo XVI, insisten en el deber que se tiene para con la Iglesia de celebrar debidamente sus fiestas revistiéndolas de un aparato en el que van a la par riqueza y simbolismo afirmando que es el modo correcto de complacer a Dios. Ni que decir tiene que con ello se daba licencia para la creación más rica y variada de los grandes artífices que fueron ganando en refinamiento estético y en calidad técnica, alcanzando unas cotas de virtuosismo que han sido reconocidas a través de los numerosos estudios en los que se abordan las llamadas artes suntuarias, ejemplos de cómo la Iglesia cuidó y mimó al máximo las ceremonias, a pesar de que para muchos sólo fueran supersticiones o falsas creencias.

Por eso, desde un punto de vista más pragmático, entendemos la acusación lanzada por el bando contrario en la que se decía que “no ha habido, hay ni habrá jamás religión tan provechosa y conveniente a los de vuestro oficio, como la nuestra. Porque nuestros templos han de estar llenos de ídolos, y de las otras cosas... y no tenemos por buen cristiano al que no trae un relicario en el seno y no tiene cruces e imágenes en casa”¹⁰. En el discurso de los heterodoxos este tipo de objetos era condenado por doble motivo. El primero y más importante es el que ya he citado, la creencia de que todo esto no eran más que ídolos y por lo tanto, su adoración era un claro acto de idolatría. Pero además, tras esta crítica se esconde toda la argumentación creada en torno a la invalidez de las buenas obras. Para la Iglesia de Roma las buenas obras consistían también en financiar iglesias, altares y monasterios; pagar campanas, joyas, vestiduras, tesoros y demás objetos con los que se desenvuelve la liturgia; cantar y tocar el órgano, hacer peregrinaciones y un sinfín de ejemplos más. Por ello, se alentaba a lo nobles y poderosos para que financiaran capillas, retablos, cruces, cálices, relicarios, y otras muchas donaciones con las que expiar los pecados y asegurarse la gracia eterna. En cambio, la posición de los protestantes es diametralmente opuesta. En el significado luterano heredado de San Pablo, las buenas obras responden al buen obrar en el sentido de la fe. Concebidos como los *elementa mundi*, estos *ceremonialia* eran vistos como una vía rápida para adquirir méritos y acusaban a la Iglesia de incurrir en un pecado de gasto, de promocionar un coste excesivo en detrimento de los menos favorecidos.

Sin duda que fue este el aspecto donde se opusieron las dos formas tan radicalmente contrarias de entender la vida de unos y otros. Ante el racionalismo pragmático y moralmente ético de los protestantes, el mundo católico reivindicaba

¹⁰ CARRASCO, T., *Tratado de las Santas Escrituras...*, Cintruénigo 1633; citado por MARTINEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes...*, p. 35.

el simbolismo, la llamada a los sentidos, la recreación de un arte visual, dirigido a captar la vista con todos los recursos de realismo y sensualidad que le brindaron las artes plásticas. Para desarrollarlo recuperó el concepto de la *honestas voluptas*, término forjado en el humanismo de Pico della Mirándola y de la tradición renacentista inspirada en *De voluptate* de Lorenzo Valla. Lo único que quedaba por hacer era controlar ese excesivo apego de los artistas por la metáfora y por el “simbolismo demasiado abstruso” que denunciaban los visitantes todavía en las décadas centrales del siglo XVII¹¹.

IV. MECENAZGO Y REFINAMIENTO PIADOSO. EL EJEMPLO DE TOLEDO

En consecuencia, los artistas desplegaron un lenguaje en el que refinamiento, técnica y belleza iban de la mano y se especializaron en un amplio repertorio de temas que, a la larga, pueden resultar excesivamente repetitivos, aunque son los que se adaptaron a la piedad de los conventos. Frente al resto de los centros que hoy conforman Castilla-La Mancha, Toledo supone una excepcionalidad en cuanto a la potencia y número de conventos y casas de religión que se instalaron en la ciudad. Luego, y a pesar de los desgraciados avatares que la historia ha propinado al patrimonio conventual, sigue manteniéndolo en gran medida intacto. Salvo casos como el de Santo Domingo el Antiguo, que vendió siete de los diez lienzos del Greco que llegó a poseer y que en su mayoría están en colecciones privadas, a excepción de los que conserva el Museo del Prado. Lo mismo ocurrió con otras instituciones como la del antiguo beaterio que se fundó en la Sinagoga del Tránsito para el que fue encargado el cuadro de Juan Correa de Vivar con la escena homónima de la Virgen. En este sentido, las Comendadoras de Santiago, titulares del convento de Santa Fe, y el convento de Santa Úrsula, de la orden de San Agustín, han sido de las que más han sufrido la dispersión de sus bienes, hoy repartidos por museos estatales o privados. Retablos y especialmente textiles y mobiliario se hallan en el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Nacional de Artes Decorativas, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid o el Museo Lázaro Galdiano, sin excluir el Museo Marés, en Barcelona. Peor suerte ha corrido aquellas que fueron reagrupadas en plena contienda civil y de las que apenas quedó rastro, como ocurrió con las franciscanas de San Juan de la Penitencia, realojadas con sus compañeras del convento de San Antonio. O simplemente los que han desaparecido, como el de las Jerónimas de la Reina de Toledo de donde proceden los lienzos de Luis Tristán que están en el Museo de Bellas Artes de Budapest y en The Fitzwilliam Museum de Cambridge; o el monasterio jerónimo de la Sisle, cuyo retablo íntegro forma parte de las colecciones del Museo del Prado.

¹¹ WIRTH, J., *L'image medievale*, París 1989.

A pesar de estos reagrupamientos, desalojos y traslados, en todos queda la huella de una fuerte aristocracia local que protegió y financió obras de importante calado como lo fueron las capillas, altares o retablos de carácter funerario. Suelen ser familias cuyos escudos y blasones acompañan la arquitectura de muchos conventos a los que quedan unidos a perpetuidad a través de la fundación de capillas familiares. Es el caso de los Niño de Guevara en el convento jerónimo de San Pablo con pinturas de Juan Correa de Vivar; el de los Palma Hurtado en las Gaitanas, los Castilla en Santo Domingo el Antiguo o el del virrey de Nápoles, D. Pascual de Aragón en las antiguas Madres Capuchinas o a un nivel más modesto el altar retablo que Luis de Carvajal pinta para los señores Juan de Valladolid y D^a Francisca de Angulo, en el convento de Santa Clara (Figs. 6a y b). Entre los restos del mecenazgo “desamortizado” quedan los magníficos ejemplos sepulcrales de los Condes de Fuensalida procedentes del convento del Carmen, al igual que el monumento funerario de los Condes de Mélito cuya capilla funeraria estaba en el de los agustinos descalzos en la Puerta del Cambrón, hoy ambos en la iglesia paraninfo de San Pedro Mártir, propiedad de la Universidad de Castilla la Mancha. Sin excluir el papel que jugaron algunas de las abadesas que actuaron impulsadas por un claro interés artístico, como fue el ejemplo de María de Rojas en el convento de San Clemente el Real y Ana Enríquez en el de Santa Clara.

Mención aparte merece la iniciativa de algunas abadesas y fundadoras que dieron pie a auténticas galerías de retratos, siguiendo el ejemplo del creado en las Descalzas Reales, siempre idealizados bajo las pautas de lo que se conoce como la *dolcedo Dei* o dulzura de Dios, impresa en el rostro de estos hombres y mujeres por lo que, salvo el excepcional retrato hecho por un jovencísimo Velázquez, de sor Jerónima de la Fuente monja de Santa Isabel de los Reyes de Toledo, en ninguna podremos detectar rasgos reales, sino auténticos prototipos de santidad.

En general, es un mecenazgo que promueve imágenes de gran delicadeza y refinamiento y que usó del mercado de artistas que estaba vigente y en pleno auge. Una nómina de artífices que recrean un lenguaje artístico en el que nos es posible leer la evolución de la pintura española desde el Renacimiento de Juan de Borgoña y Juan Correa de Vivar al Manierismo del Greco o los síntomas del primer naturalismo barroco. Al margen de los que definieron la primera línea del arte español, entre los pintores activos en la ciudad y que contaron con una amplia clientela se suceden los nombres de Diego de Aguilar, padre e hijo, Juan Correa de Vivar, Francisco Comontes, Hernando de Ávila, Blas Paulín, Luis de Carvajal, Blas de Prado y otros muchos que han sido sistematizados recientemente. En este panorama resulta excepcional la presencia

del Greco -en Santo Domingo el Antiguo- y de Alonso Berruguete, cuyo retablo preside la iglesia de Santa Úrsula¹².

La evolución hacia las modas del Barroco viene representada por los pintores que integran el foco toledano del primer tercio del siglo XVII y que en su mayoría se formaron en el taller del Greco aunque no excusaron el viaje a Italia para conocer las novedades del nuevo arte. Juan Sánchez Cotán, Pedro Orrente, Juan Bautista Maino, Alejandro Loarte y muy especialmente, Luis Tristán conforman un repertorio de buena calidad en el que si bien iconográficamente se ajustan a las pautas generales de la pintura religiosa después del Concilio de Trento, ayudan a definir la entrada del naturalismo barroco y la interpretación de la historia sagrada bajo unos parámetros más emocionales y escenográficos. Sobre todo Luis Tristán que a pesar de su corta vida, dejó una enorme cantidad de obra repartida por los muros conventuales que se ajustaban a una clientela muy conservadora pero que no renunciaba a la corrección formal ni a la belleza artística, como queda patente en el magnífico retablo de Santa Clara.

En su totalidad son imágenes concebidas bajo los mandatos post conciliares, es decir que cumplan su función y que “sean unas placenteras animadoras de la devoción pues nada deleita más ni hace que las cosas se deslicen tan suavemente en el alma, ni las graba tan profundamente como la pintura”¹³.

V. BIBLIOGRAFÍA

- AIZEGA ZUBILLAGA, J., M., *La utilización extrafiscal de los tributos y los principios de justicia tributaria*, Bilbao 2001.
- ÁVILA VIVAR. M., “Ángeles apócrifos en los conventos de monjas”, en *Hispania Sacra*, 140 (2017) 647-660.
- BIALOSTOCKI, J., *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona 1977.
- CARRASCO, T., *Tratado de las Santas Escrituras*. Cintruénigo 1633
- COMANINI, G., *Il Figino. Overo del fine della pittura*, en BAROCCHI, P. (a cura de), *Tratatti d'arte del Cinquecento*, Bari 1960-1962, 3 vols.

¹² MATEO GÓMEZ, I., y LOPEZ-YARTO, A., *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid 2003.

¹³ COMANINI, G., *Il Figino. Overo del fine della pittura*, en BAROCCHI, P. (a cura de), *Tratatti d'arte del Cinquecento*, Bari 1960-1962, vol. III, p. 268.

- DÁVILA, S., *De la veneración que se debe a los cuerpos de los santos y sus reliquias*. Madrid 1611.
- MARCHETTI, A., “Carmelitas”, en ANCILLI, E. (dir.), *Diccionario de Espiritualidad*. Barcelona 1983, vol. I, pp. 332- 341.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes*. Valladolid 1999.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., “La pena de Adán. El rostro de la melancolía religiosa en la España barroca”, en *Tiempos de Melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*. Valladolid 2015, pp. 60-71.
- MATEO GÓMEZ, I., y LÓPEZ-YARTO, A., *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid 2003.
- SCAVIZZI, G., *Arte e Architettura sacra*. Turín 1981.
- SMET, J., *Los carmelitas. Historia d la Orden del Carmen. Vol I: Los orígenes. En busca de la identidad*. Madrid 1988.
- WIRTH, J., *L'immagine medievale*, París 1989.

V. Apéndice gráfico



Fig. 1. ANÓNIMO ALEMÁN. *La Piedad*. Santo Domingo el Real. Toledo.



Fig. 2. ESCUELA DE VAN DER HAMEN. *Virgen con el Niño*.
Jerónimas de San Pablo. Toledo.



Fig. 3. LUIS TRISTÁN. *Ángel de la guarda*.
Santa Isabel de los Reyes. Toledo.

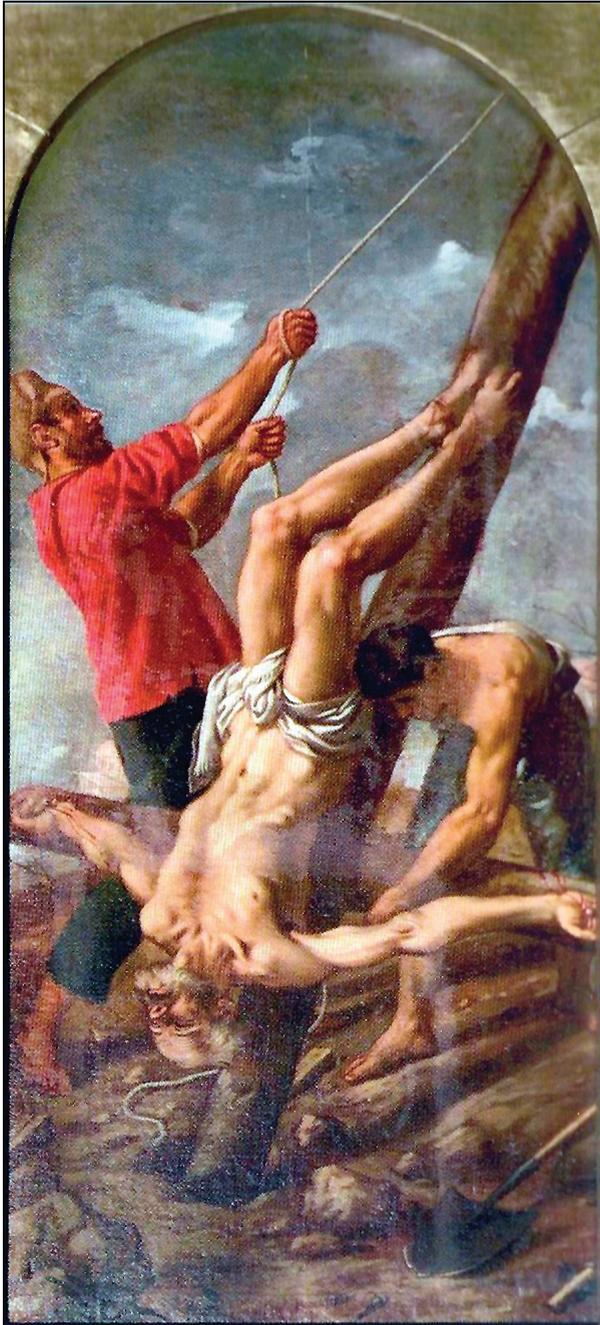


Fig. 4. PEDRO ORRENTE. *Martirio de San Pedro*.
Convento del Espíritu Santo. Toledo.

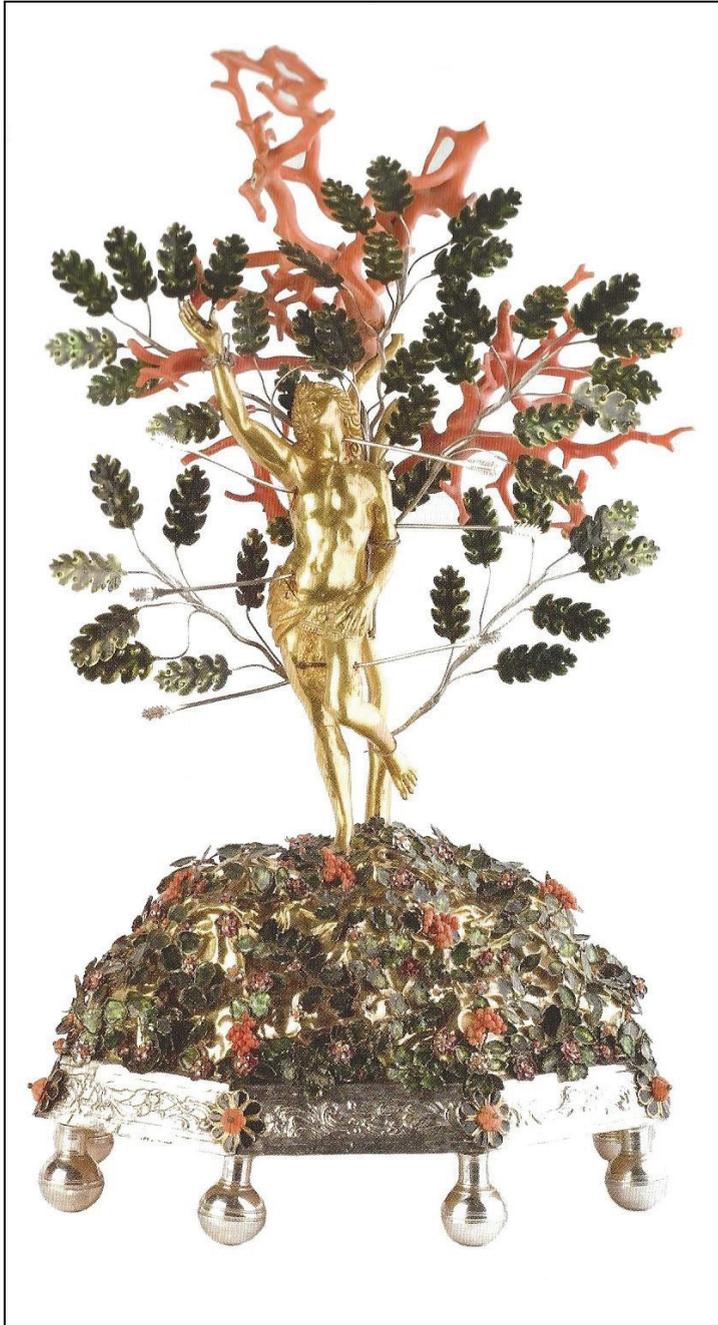


Fig. 5. ANÓNIMO ITALIANO. *Relicario de San Sebastián*. Convento Antiguas Madres Capuchinas. Toledo.



Fig. 6 a). LUIS DE CARVAJAL. *Capilla de Juan Valladolid y Francisca de Angulo*. Santa Clara. Toledo.



Fig. 6 b). LUIS DE CARVAJAL. *Capilla de Juan Valladolid y Francisca de Angulo*. Santa Clara. Toledo.

