

Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFÍA



MADRID, TOMO XV, NÚMERO 30
SEGUNDO SEMESTRE DE 2006

Cubierta: José Ramírez de Arellano: *San Gil entregando su manto a un pobre lisiado*. Zaragoza: iglesia de San Gil Abad. 1747.

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO DE ARTE E ICONOGRAFÍA “MARQUÉS DE LOZOYA”
Alcalá, 93. 28009 MADRID

Teléfono 914 311 193 ☆ Fax: 915 767 352 ☆ E-mail: arte@fuesp.com ☆ w.ficonofue.com

ISSN-0214-2821

Depósito Legal: M-18.993-1988

ÍNDICE

WIFREDO RINCÓN GARCÍA: El programa iconográfico de santos anacoretas y penitentes de la iglesia parroquial de San Gil Abad de Zaragoza	259
ROSA VÁZQUEZ SANTOS: Santiago el Mayor en el barroco romano. Rusconi, Maratti, Romanelli	285
ALMUDENA MARTÍNEZ MARTÍN: <i>Retablo de la Asunción</i> de la Iglesia de San Pedro en Villaescusa de Haro (Cuenca)	299
ANA ARANDA BERNAL: El reflejo del prestigio y la devoción en una pintura de Andrés de Nadales. La promoción artística de Catalina de Ribera en Alcalá del Río (Sevilla)	335
FERNANDO QUILES GARCÍA: Varias imágenes y un pensamiento sobre los retratos de difuntos	355
ILEANA TOZZI: Sant'Agostino e i suoi seguaci: un contributo alla definizione dell'iconografia dei Santi Agostiniani presso la chiesa conventuale di Rieti	397
MONIKA KĚSKA: La reinterpretación de la iconografía cristiana en la obra de Derek Jarman	411
MARÍA JESÚS BLASCO SALES: El cementerio romano de Campo Verano: del neoclasicismo al liberty	427
JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO: Pintura mural y evangelización: el templo doctrinero de Turmequé (Colombia)	449
ANA BELÉN MUÑOZ MARTÍNEZ: La liturgia como fuente iconográfica de la miniatura altomedieval: el ciclo de Resurrección en la <i>Biblia de Ripoll</i> y la celebración de la Semana de Pascua	475

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES	492
FICIONOFUE	493
PUBLICACIONES DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA	495

EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE SANTOS ANACORETAS Y PENITENTES DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN GIL ABAD DE ZARAGOZA

Wifredo Rincón García

Investigador Científico

Instituto de Historia, CSIC, Madrid

El día 10 de septiembre de 1745 se inauguró en la iglesia parroquial de San Gil Abad de Zaragoza el conjunto de esculturas de santos anacoretas y penitentes, obras del escultor aragonés José Ramírez de Arellano, que se disponen en los lados de la nave de la iglesia sobre grandes ménsulas de madera tallada y dorada. Se desconoce quien fue el mecenas que sufragó estas esculturas, habiéndose desarrollado distintas teorías que se recogen en este trabajo. Los santos representados son los siguientes: San Pablo Ermitaño, San Antonio Abad, Santa María Magdalena, Santa María Egipciaca, San Hilarión Abad y San Macario Abad.

Años más tarde, se completaría el conjunto con otra escultura de San Caprasio y el magnífico púlpito con escenas de la vida de San Gil abad. De cada uno de estos santos se hace el estudio iconográfico.

On September 10th 1745 there was inaugurated in the Saint Giles the Abbot's parish of Saragossa the collection of sculptures of anchorite and penitent saints, works by the Aragonese sculptor José Ramírez de Arellano, placed on the sides of the church's nave on large gilt carved consoles. It is not known who was the maecenas that paid for these sculptures, but several theories, all included in this work, were developed. The saints represented are; Saint Paul the Hermit, Saint Anthony the Abbot, Saint Mary Magdalene, Saint Mary Aegyptiaca, Saint Hilarion the Abbot and Saint Macarius the Abbot.

Years later, the collection was completed with another sculpture, that of Saint Caprasius, and the magnificent pulpit with scenes of the life of Saint Giles the Abbot. There is an iconographic study for each of these saints.

La advocación de San Gil¹, abad y anacoreta, como titular de una de las iglesias parroquiales de mayor tradición en la capital aragonesa, determinará que con motivo de la "redecoración" dieciochesca del templo se llevara a cabo un interesante programa iconográfico de santos anacoretas y penitentes, con grandes imágenes de tamaño mayor que el natural, que se colocaron sobre vistosas y ricas ménsulas de madera dorada en los pilares del templo, a ambos lados de las embocaduras de las capillas laterales. Y este programa, compuesto por *San Antonio Abad*, *San Caprasio*, *Santa María Egipciaca*, *San Macario Abad*, *San Hilarión Abad*, *Santa María Magdalena* y *San Pablo*², se completará con los medallones que decoran el púlpito y que narran distintos momentos de la vida de San Gil, cuya magnífica imagen preside el retablo del altar mayor.

Numerosos son los autores que se han ocupado del estudio de estas esculturas, particularmente de sus aspectos históricos y artísticos³, por lo que nos interesa destacar, en esta ocasión, sobre todo, su iconografía, poniendo de manifiesto la singularidad de sus vidas como ejemplo para los fieles cristianos⁴. Sus nombres fueron inscritos en las doradas peanas que los soportan, haciéndose así muy accesible su identificación iconográfica⁵.

Este conjunto escultórico es obra de José de Ramírez de Arellano y seis de estas imágenes ya se encontraban en sus lugares el día de la festividad de San Gil, 1 de septiembre de 1745, por lo que su ejecución debió ser poco anterior. El 10 de septiembre, concluida la novena de San Gil, se celebró en el mismo templo una fiesta votiva en "hacimiento de gracias de las seis estatuas y dos tarjetones dorados que dio y pago un devoto, que son las mismas que estan puestas en los machones de la Iglesia"⁶.

A propósito del donante, "un devoto", se han barajado distintas posibilidades, apuntando Boloqui que se trata del arzobispo de Zaragoza y gran promotor de las artes don Francisco Ignacio de Añoa y Busto (1742-1764)⁷, mientras que García de Paso opina, creemos que con grandes visos de verosimilitud, que se debieron al mecenazgo del matrimonio formado por doña Manuela Forner y el doctor don Pedro Azpuru, abogado de los Reales Consejos y apunta como causa de esta donación el suceso que tuvo lugar el día 17 de julio de 1744 al caer un rayo en la capilla de San Nicolás, propiedad de la familia Forner, cuando se celebraba misa en su altar, sin que afectara a ninguno de los numerosos asistentes a los divinos oficios, lo que fue considerado como un milagro⁸.

Tal como se pone de manifiesto en la documentación existente, la donación del devoto anónimo consistió en "seis estatuas y dos tarjetones", por lo que la séptima de las esculturas y el púlpito actual⁹, fueron obras posteriores,

tal como documentó García de Paso, pues el 22 de septiembre de 1747 se pagaba al maestro de obras Onofre Gracián la cantidad de 16 libras y 4 sueldos por quitar los dos púlpitos que había en la iglesia y colocar en sus lugares el púlpito nuevo y la otra estatua, indudablemente la de San Caprasio. Para esta séptima escultura y para el púlpito, debe mantenerse la misma autoría de Ramírez de Arellano y posiblemente debieron ser sufragados sus costes por la propia parroquia, pues el ya mencionado Gracián, al cobrar sus honorarios, dejó como ayuda para pagar el púlpito la cantidad de 2 libras y 4 sueldos.

De altura aproximada todas ellas, las de los santos varones alcanzan los 2,10 metros de altura, mientras que las imágenes de las dos santas miden 1,80 aproximadamente¹⁰, afirmando Boloqui de estas obras que, “El arrepentimiento, la penitencia, y una vida de anacoretas en el desierto fueron excelentes medios para que Ramírez exhibiese sus habilidades con la gubia, llegando a un gran virtuosismo en el tratamiento anatómico y en la versatilidad de unas poses y ademanes en los que el aragonés no parece encontrar ningún obstáculo”¹¹.

Afortunadamente, una reciente y cuidadosa restauración ha devuelto a este conjunto escultórico la policromía primitiva, por lo que en la actualidad podemos admirar estas imágenes prácticamente igual al estado en el que salieron del taller de José Ramírez de Arellano al mediar el siglo XVIII.

Comenzaremos ahora el estudio artístico e iconográfico de cada una de estas esculturas, iniciándolo por la que se ubica en el presbiterio, en el lado del Evangelio y prosiguiendo por la que se encuentra en el lado de la Epístola, en el mismo presbiterio, y así seguiremos en los distintos tramos de la iglesia, hacia los pies, pues podemos establecer cierta relación entre las imágenes de estos santos que, situadas unas enfrente de otras, se disponen ordenadamente en ese cortejo de santidad y alejamiento del mundo que enriquece artísticamente esta bella iglesia zaragozana.

SAN PABLO ERMITAÑO¹²

Como hemos indicado, la imagen de *San Pablo ermitaño* ocupa el lado del Evangelio, en el presbiterio, comenzándose así este programa iconográfico con uno de los santos más importantes y destacados del eremitismo cristiano (fig. 1).

La *Vita* de San Pablo escrita por San Jerónimo hacia el año 400 y la tradición, nos proporcionan los datos conocidos sobre este santo cuyo nacimiento tuvo lugar en el año 228, en la Tebaida, Egipto, en tiempo de Alejandro Severo, en el seno de una familia de acomodada posición, lo que le permitió dedicarse al estudio y afirma San Jerónimo que, ya de adolescente, dominaba las culturas griega y egipcia. Huérfano a los 14 años, fue denunciado por su cuñado durante la persecución de Decio en el año 250, para apropiarse de su fortuna y entonces huyó al desierto para vivir en soledad absoluta. Encontró una cueva en la Baja



1. *San Pablo ermitaño.*

Tebaida que le serviría de refugio y junto a ella una palmera datilera que le proporcionaba alimento y sus hojas le servían de vestido. Un pequeño riachuelo próximo le permitía saciar su sed y un cuervo le visitaba todos los días, trayéndole en el pico una ración de pan (medio pan).

Y así, a lo largo de noventa años, San Pablo vivió en la soledad del desierto, alterada tan solo su existencia por la visita que recibió, al final de su vida, de San Antonio Abad, también centenario, que en sueños supo de la existencia de San Pablo y que llegó hasta su morada por una serie de intervenciones milagrosas como los encuentros con un hipocentauro, un fauno y una loba que le indicaron el camino. Aquel día el cuervo trajo un pan entero, dos raciones que servirían para alimentar a los dos santos.

Presintiendo su muerte, le pidió San Pablo a San Antonio que fuese a su monasterio para recoger el manto que le había regalado San Atanasio, con el que quería que le amortajasen, comenzando entonces San Antonio el camino. Al regresar, tuvo la visión del alma de San Pablo que subía al cielo, rodeado de Apóstoles y ángeles y cuando llegó a la cueva se encontró el cadáver del santo, arrojado, con los ojos mirando al cielo y los brazos en cruz. Después de amortajarlo, lo enterró con la ayuda de dos leones que cavaron la sepultura. Su muerte, ultracentenario, se sitúa hacia el año 341.

Diego Velázquez llevo a cabo una magnífica pintura, con la “historia” del encuentro de San Pablo y San Antonio, para una de las numerosas ermitas que había en el Jardín del Buen Retiro, probablemente la de San Pablo, por lo que se suele fechar hacia 1633, representando en la misma composición distintos momentos del camino, la visita y el entierro. Se conserva en el Museo Nacional del Prado.

De pie, como el resto de las imágenes que integran la serie, y con una de las piernas adelantada, que apoya en una pequeña roca, llama la atención por su extremado movimiento la diagonal que producen sus extendidos brazos. De modelado rotundo y con cuidadosos detalles, tanto en la anatomía como en la indumentaria, características éstas de toda la colección, destaca la cabeza con corta melena rizada y larga y ensortijada barba. Viste túnica confeccionada con hojas de palmera entretejidas, lo que le confiere ese color amarillento propio de la palma. La túnica, que se ciñe por una faja de tela, tiene solo una manga, la izquierda, lo que permite ver desnudo parte del pecho y el brazo derecho, en el que Ramírez pone de manifiesto sus grandes dotes para el tratamiento de las anatomías.

A propósito de este vestido de palma, que curiosamente Boloqui dice que es de estameña¹³, queremos recordar un texto de San Jerónimo, cuando dice: “Si el Señor me pusiera a escoger, yo preferiría la pobre túnica de hojas de palmera con la cual se cubría Pablo el ermitaño, porque él era un santo, y no el lujoso manto con el cual se visten los reyes tan llenos de orgullo”. También Interián de Ayala indica como más adecuado para San Pablo el vestido de tejido de hojas de palma, frente a otros que lo representan con túnica de tejido de hojas de boj, indicando se lo había tejido el propio santo: “con sus propias manos” “de hojas de palma y con puntas adentro, de suerte, que cubría á un tiempo y punzaba el cuerpo de dicho santo. Todo esto es cosa muy sabida, y que sólo la puede ignorar el vulgo más bajo”¹⁴.

De acuerdo con unos de sus atributos iconográficos que le es habitual, debemos recoger la noticia que proporciona García de Paso que recuerda que esta imagen de San Pablo tuvo un cuervo que se apoyaba sobre su hombro izquierdo, animal que luego estuvo colgado en una cuerda que iba del retablo a la imagen del santo.

SAN ANTONIO ABAD

Frente a la imagen de San Pablo, en el otro lado del presbiterio, encontramos la de *San Antonio Abad*, nacido en el año 251 en Coma (la actual Keman), en el medio Egipto, cerca del Nilo y cuya vida escribió *San Atanasio de Alejandría* (fig. 2).

Hijo de padres cristianos, de posición acomodada, quedó huérfano cuando contaba unos 18 años, dedicándose entonces al cuidado de la fortuna familiar y



2. *San Antonio abad.*

de su hermana, más joven que él. Pocos meses después, escuchando el Evangelio de San Mateo, 19,21 a propósito de la distribución de las riquezas terrenas a los pobres para tener una vida perfecta, tomó la decisión de vender sus posesiones y repartió el dinero entre los necesitados, marchando entonces a las afueras de la población para llevar vida retirada y posteriormente se trasladó a un lugar más alejado, junto a un sepulcro donde, recordando la frase de San Pablo: "El que no trabaja que no coma" (2 Tes, 3,10) aprendió a tejer canastos, y con el trabajo de sus manos conseguía su sustento y aún le quedaba para ayudar a los pobres. Mas tarde, cuando tenía 35 años, marchó a una fortaleza desierta al este del Nilo, hacia el monte Pispir, donde recibiría numerosos visitantes, atraídos hacia él por su fama de santidad. Posteriormente se adentró más en el desierto, quedándose en una región montañosa no lejos del Mar Muerto, donde transcurriría el resto de su vida, considerándose el actual monasterio de Deir-amban-Antonios como su última morada, en la que fallecería, el 17 de enero del año 356, cuando contaba 105 años.

Poco antes de morir, hacia el año 355 hizo un viaje a Alejandría llamado por los obispos para refutar a los arrianos y allí predicó la consustancialidad del Hijo con el Padre, acusándoles de confundirse con los paganos «que adoran y sirven a la criatura más bien que al Creador», ya que hacían del Hijo de Dios una criatura.

Especial importancia tienen en su vida las terribles tentaciones de las que fue objeto, plasmadas por numerosos artistas, escena que es muy habitual en su iconografía, al igual que la visita que hizo a San Pablo ermitaño, de la que ya nos hemos ocupado al tratar de este santo.

A San Antonio se le conoce como Abad —"Abad" significaba «padre»— por haber fundado a lo largo de su centenaria existencia varios eremitorios donde los monjes vivían en la soledad de sus ermitas, dedicados a orar, a trabajar y a hacer sacrificios, pero tenían contacto exterior, pues la vida eremítica no comportaba un aislamiento total de la humanidad.

Tradicionalmente se ha representado a San Antonio Abad como un anciano, barbudo, de acuerdo como indica Interián de Ayala respecto a su imagen: “El que quiera representarla bien, si quiere oírme, la describirá como un anciano ya muy grande, pues que llegó á la última vejez... su barba, no muy espesa, pero larga, por haber sido esta una cosa muy frecuente entre aquellos antiguos y santos monjes, de los cuales, á lo menos de muchos de ellos, fué el patriarca san Antonio: cana la cabeza, y llegándole el pelo por lo menos hasta el colodrillo¹⁵ aunque otros le pintan calvo por cima de la cabeza: señales que indican su venerable dignidad”¹⁶. Viste hábitos monacales, con túnica marrón, escapulario corto y capa también corta con capuchón, todo ello del mismo color, recordando la indumentaria de los Antonianos. En su mano izquierda sostiene un gran libro, abierto, que sin embargo no lee, pues su cabeza, con escaso pelo, pero larga barba grisácea, está girada en sentido contrario y mira hacia el suelo. Con la mano derecha sostiene un bastón de terminación curva.

Suele acompañar a San Antonio, a sus pies, un cerdo -en este caso aparece solo la cabeza-, que se ha convertido en uno de sus más importantes atributos personales. Su presencia junto al santo tiene que ver con la orden de los Antonianos o de San Antón, que se fundó en el siglo XI bajo su advocación como santo sanador. Para mantener sus encomiendas y hospitales los antonianos criaban cerdos que tenían el privilegio de vagar por las calles de los pueblos y por los terrenos comunales, reconociéndoseles por la campanilla que tintineaba en sus cuellos, campanilla que se ha convertido también en otro atributo del santo abad, aunque en esta ocasión no figure¹⁷.

SAN CAPRASIO

La imagen de *San Caprasio*¹⁸, como hemos podido ver anteriormente, no corresponde al primer encargo de “seis estatuas” para decorar el interior de la iglesia parroquial de San Gil Abad, sino que fue colocada en el año 1747, dos años después, ocupando el lugar en el que con anterioridad había estado uno de los pulpitos del templo (fig. 3).



3. *San Caprasio.*

Tampoco se trata de un santo anacoreta, en sentido estricto, aunque vivió durante algún tiempo en una cueva, como luego veremos, con motivo de las persecuciones contra los cristianos.

El encargo a José Ramírez, a quien se atribuye la obra, pudo llevarse a cabo por la propia parroquia o, tal vez, y así lo podemos plantear como hipótesis de trabajo, que lo fuera por la cofradía de Santa Fe, vinculada a la parroquia de San Gil desde su fundación en 1218, con importante capilla bajo su advocación –de la que fue titular hasta 1902– y responsable del hospital de niñas huérfanas fundado en 1543 pero de existencia muy anterior¹⁹. Y planteamos esta posibilidad por tratarse de dos cultos muy vinculados. Ambos fueron mártires en la ciudad de Agen (Francia), a principios del siglo IV y tal vez los cofrades de Santa Fe vieron con ocasión de completar el programa de los anacoretas de la iglesia de San Gil el momento de dedicar una imagen al santo que animara a su santa titular a dar la fe por Cristo. Por otra parte debemos recordar que en el actual retablo de la capilla de Santa Elena, antes dedicado a Santa Fe, se encuentran ambos santos en varias de las pinturas que integran el programa iconográfico del mismo y que la imagen que nos ocupa se sitúa en la embocadura de la que fue capilla de Santa Fe (actual de Santa Elena).

Las noticias sobre San Caprasio, son escasas. Nacido en Agen (Francia), fue ordenado de sacerdote y posteriormente consagrado primer obispo de la misma ciudad. Con motivo de la persecución contra los cristianos a comienzos del siglo IV, hacia el año 303, huyó de su ciudad y se escondió en una cueva. Sin embargo, como hubiera llegado hasta él noticias sobre la fortaleza con la que la virgen Santa Fe padecía por Cristo el martirio en la misma ciudad de Agen, pidió al Señor que si le juzgaba digno de la gloria del martirio hiciese brotar agua clara de la peña de su cueva. Obrado el milagro, regresó a la ciudad donde alcanzo el martirio junto a la santa virgen.

Su culto, al igual que el de Santa Fe, de gran difusión en la Francia medieval, se introdujo en Aragón en la segunda mitad del siglo XI, pues no podemos olvidar que en el *Liber Sancti Jacobi*, al hablar de los cuerpos de los santos que han de ser visitados por los peregrinos que viajan a Compostela, cita juntamente a Santa Fe y a San Caprasio, martirizados en Agen: “Asimismo, por los borgoñones y teutones que van a Santiago por el camino de Puy, se ha de visitar el santísimo cuerpo de Santa Fe, virgen y mártir, cuya santísima alma, tras haber sido degollado su cuerpo por los verdugos sobre el monte de la ciudad de Agen, la llevaron a los cielos como a una paloma unos coros de ángeles y la adornaron con el laurel de la inmortalidad. Cuando San Caprasio, obispo de Agen, que evitando el furor de la persecución se escondió en una cueva, vió esto, animado a sufrir el martirio, marchó al lugar en que la santa virgen y mártir, fué honrosamente sepultado por los cristianos en el valle que vulgarmente se llama Conques y sobre él construyeron una hermosa iglesia, en la que, para gloria del Señor, hasta hoy en día se observa escrupulosamente la regla de San Benito. A sanos y enfermos muchos beneficios se conceden, y ante sus puertas tiene una rica fuente, más admirable que lo que puede ponderarse con palabras”.

Y este culto en Aragón se ha enriquecido con tradiciones locales, como la que recoge que huyendo de la persecución contra los cristianos, llegó a la Sierra de Alcubierre, en una de cuya cuevas se instaló para hacer vida de anacoreta y aquí tuvo lugar el portentoso de brotar el agua milagrosa en su cueva, tras lo cual regresó a Francia, convirtiendo a Primo y a Feliciano y siendo martirizado junto a ellos. Sus cuerpos serían enterrados en la iglesia que los cristianos erigieron en honor de Santa Fe. Según otra versión popular, más simple, San Caprasio cuidaba su ganado en la Sierra de Guara y un día, decidido a hacerse ermitaño, lanzó su cayado tan lejos donde pudo, cayendo en la Sierra de Alcubierre donde se instaló para llevar vida retirada. El santo tuvo culto en distintos lugares de la provincia de Huesca, destacando el templo dedicado en su honor en Santa Cruz de la Serós.

La figura de *San Caprasio*, como hemos manifestado con anterioridad, no se corresponde ni por actitudes ni por indumentaria, con el resto de las grandes

esculturas del templo. Viste lo que parece ser túnica sacerdotal, con cuello blanco con picos, y sobre ella, un manto de anacoreta, forrado de piel y ceñido por una banda de tela de las mismas calidades. De su cintura, por el lado izquierdo, cae un rosario con gruesas cuentas, algunas perdidas, y la cruz que se conserva. En su cabeza destaca su corta cabellera y la cuidada barba, que contrasta con las desmesuradas barbas de sus santos compañeros y lleva un solideo que debe hacer referencia a su dignidad episcopal, y que no encontramos reflejada de ninguna otra manera en la imagen. Lleva la mano derecha hacia el pecho y extiende el brazo y la mano izquierda, en la que le faltan parte de sus dedos, por lo que no podemos saber cuál era el atributo que portaba y que parece mirar con devoción, tal vez un crucifijo o la palma del martirio.

Esta imagen, junto a la de *Santa María Egipciaca*, figuró en la exposición *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, celebrada en la iglesia de San Juan de los Panetes, La Lonja y el Palacio Arzobispal, entre octubre de 1991 y enero de 1992²⁰.

SANTA MARÍA MAGDALENA

La historia de Santa María Magdalena es una de las más enigmáticas, pero también una de las más conmovedoras, que citan los Evangelios. Su nombre, María, significa “preferida de Dios” y era natural de Magdala, ciudad situada en la orilla occidental del Mar de Galilea, y de ahí su sobrenombre de Magdalena.

A propósito de ella se debate si la mujer de la que se ocupan varios pasajes del evangelio puede identificarse con una o con tres mujeres: La pecadora que unge los pies del Señor (Lc., 7, 37-50); la posesa liberada por Jesús, que se integró a las mujeres que le asistían (Lc. 8; Jn 20, 10-18) hasta la crucifixión y resurrección y María de Betania, la hermana de Lázaro y Marta. (Lc., 10, 38-42). Siguiendo la tradición de los Padres de la Iglesia Latina, la liturgia romana identifica a los tres pasajes evangélicos como referentes a la misma mujer, y así el santoral litúrgico actual celebra a una sola: María Magdalena, utilizando las referencias a su encuentro con Jesús resucitado. Sin embargo, la liturgia griega, siguiendo a los Padres de la Iglesia Oriental, las reconoce como tres mujeres distintas.

La tradición oriental afirma que después de Pentecostés María Magdalena se fue a vivir a Éfeso con la Virgen María y San Juan y que murió allí. A mediados del siglo VIII, San Wilibaldo visitó el santuario de María Magdalena en Éfeso y en el año 886 sus reliquias fueron trasladadas a Constantinopla.

Por su lado, una tradición francesa, muy difundida en occidente, sostiene que María Magdalena fue con Lázaro y Marta a evangelizar la Provenza y allí



4. *Santa María Magdalena.*

pasó los últimos treinta años de su vida en los Alpes Marítimos, en la caverna de *La Sainte Baume*. Poco antes de su muerte fue trasladada milagrosamente a la capilla de San Maximino, donde recibió los últimos sacramentos y fue enterrada por el santo. A partir de 1279, empezó a afirmarse que las reliquias de Santa María Magdalena se hallaban en el convento dominico de Vézelay, donde todavía hoy se mantiene la peregrinación popular en su honor, al igual que a *La Sainte Baume*.

La imagen de *Santa María Magdalena* (fig. 4) ocupa el tercer tramo del templo, en el lado del Evangelio y Ramírez la representó de pie, con su pierna izquierda adelantada y los pies colocados en distinta altura. Su cuerpo se cubre con túnica y manto, éste último de color amarillo, vestimentas que dejan desnuda la parte superior de su cuerpo. La cabeza la tiene ligeramente hacia atrás y destaca en ella el cuidadoso tratamiento de los cabellos, que caen, tanto por delante como por detrás, en largos y modelados mechones.

Como atributos personales sostiene con su mano izquierda una calavera, propia de los penitentes y en el lado contrario, a sus pies, se encuentra el pomo de la esencias con las que ungió a Cristo.

SANTA MARÍA EGIPCIACA

Enfrente de Santa María Magdalena encontramos otra santa penitente, *Santa María Egipciaca*, (fig. 5) de la que una antigua y hermosa tradición cuenta que en el siglo V un santo sacerdote llamado Zósimo, después de haber pasado muchos años de vida monacal en un convento de Palestina decidió acabar sus días en soledad en el desierto de Judá, junto al río Jordán, donde tuvo un encuentro con una figura que más parecía un esqueleto que un ser humano. Acercándosele le preguntó si era un monje, respondiéndole que era una mujer que se había retirado al desierto para hacer penitencia de sus pecados.

Según la misma tradición, la mujer le contó que su nombre era María y que era de Egipto y que desde los 12 años, cuando se había fugado de su casa llevada por sus pasiones sensuales, había cometido toda clase de impurezas y había corrompido a otras personas. Unida a un grupo de peregrinos egipcios que iban a Jerusalén para visitar el Santo Sepulcro de Jerusalén, aunque sin ninguna devoción, solamente por viajar y divertirse, al llegar al venerado templo mientras los demás entraban fervorosos a rezar, ella sintió que en la puerta una mano le detenía con fuerza y la echaba a un lado. Y esto le sucedió por tres veces, oyendo una voz que le decía: "Tú no eres digna de entrar en este sitio sagrado, porque vives esclavizada al pecado". Entonces ella se puso a llorar y cuando levantó los ojos, vio una imagen de la Virgen que le miraba con gran cariño y compasión y arrodillándose, llorando, le dijo: "Madre, si me es permitido entrar al templo santo, yo te prometo que dejaré esta vida de pecado y me dedicaré a una vida de oración y penitencia. Nuevamente intentó entrar en el templo, consiguiéndolo, y allí lloró y pidió durante horas el perdón de sus pecados y estando en oración le pareció oír una voz que le dijo: "En el desierto más allá del Jordán encontrarás tu paz». Y en el desierto estuvo María Egipciaca durante cuarenta años rezando, meditando y haciendo penitencia, alimentándose tan sólo de raíces y de dátiles y bajando a veces a tomar agua al río.

La penitente le hizo prometer al anciano sacerdote que no contaría nada de su historia hasta después de su muerte y le pidió que le trajera la Sagrada Comunión, recibéndola el Jueves Santo, quedando en encontrarse el Domingo de Resurrección. Cuando el santo sacerdote volvió la encontró sobre la arena, muerta, y junto a ella un pergamino con la siguiente inscripción: "Padre Zósimo, he pasado a la eternidad el Viernes Santo día de la muerte del Señor, contenta de haber recibido su santo cuerpo en la Eucaristía. Ruegue por esta pobre pecadora, y devuélvale a la tierra este cuerpo que es polvo y en polvo tiene que convertirse".

Ayudado por un león que llegó junto a él y cavó con sus garras un hoyo para que sirviera de sepultura a la santa penitente, pues San Zósimo no tenía herra-



5. *Santa María Egipciaca.*

mientas, al volver el sacerdote a su monasterio contó la historia de Santa María Egipciaca, y muy pronto, comenzaron a obrarse milagros junto a la tumba, extendiéndose la fama de la santa por muchos países. En España, la más antigua hagiografía escrita en castellano que conocemos, del siglo XIII, es la *Vida de Santa María Egipciaca*, poema anónimo que posiblemente sigue como modelo un poema francés.

Ramírez, frente a otras representaciones de Santa María Egipciaca, no la representa en exceso demacrada, conservando todavía bellas facciones, enmarcada la cabeza por una amplia cabellera negra que le cae sobre los hombros y por la espalda. Ligeramente girada la figura hacia los pies del templo, a dónde mira, y con la pierna derecha levemente adelantada, viste la santa una amplia túnica de tono pardo grisáceo, raída, con remiendos –tratados con sorprendente naturalismo cuando fue policromada la talla–, que ciñe con un cinturón y que solamente se enriquece por el pañuelo que lleva sobre el pecho, azul con listas amarillas, algunas ribeteadas de rojo. El brazo izquierdo lo aproxima hacia su pecho y sostiene una tosca cruz de madera, mientras que extiende el derecho, en cuya mano le faltan dos dedos. La forzada ubicación de la cruz nos puede hacer pensar que tal vez, originalmente, ésta fuera sostenida con la mano derecha.

Esta imagen de *Santa María Egipciaca*, junto con la de *San Caprasio*, figuró en la exposición *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, ya mencionada²¹.

SAN HILARIÓN ABAD

Sobre San Hilarión de Gaza, la única fuente fidedigna es su *Vita* escrita por San Jerónimo, poco después del año 386. Santo de la abstinencia y del ayuno perpetuo, nació en Tabatha, próximo a Gaza, hacia el año 291, de padres paganos y muy joven marchó a estudiar a Alejandría, donde se produjo su conversión. Atraído por la fama de San Antonio Abad, decidió visitarlo en el desierto, y vivió con él durante dos meses, admirando su santidad y bondad y los ayunos y mortificaciones que hacía, decidiendo imitarle lejos de allí, pues eran numerosísimas las personas que iban a visitarle para pedirle consejos. Tras regresar a Palestina, su patria, donde tuvo conocimiento de la muerte de sus padres, vendió todas sus posesiones y repartió el dinero entre los pobres, retirándose entonces para vivir en soledad al desierto, a siete millas de Mayuma, el mercado de Gaza.

Tras un largo periodo de soledad, que algunos autores cifran en veinte años, comenzó San Hilarión a realizar sus primeros milagros, pues cuando unos esposos que no habían tenido hijos se trasladaron hasta su morada para pedirle que rezara por ellos para que Dios les concediera descendencia, la tuvieron, alcanzando entonces el santo gran popularidad en los alrededores, atrayendo hasta él a numerosos fieles y también a un gran número de anacoretas que se establecieron junto a él, en cabañas, para meditar y orar, bajo la dirección y guía del santo.

Sin embargo, esta compañía y las constantes visitas de devotos había alterado la soledad deseada y con más de sesenta años, abandonó Gaza y buscó un lugar más alejado y solitario en los desiertos de Egipto, conociendo en el camino a Draconcio y a Filor, dos obispos exiliados por el emperador Constancio. Tras acudir a la tumba de San Antonio Abad, fallecido en el año 356, desde allí se dirigió a Bruchium, Bruccio, cerca de Alejandría y tras conocer que Juliano el Apóstata había ordenado su arresto, se retiró a un oasis en el desierto de Libia, diciendo pasar a Occidente, donde no era conocido como taumaturgo. Comenzó entonces una larga peregrinación por el Mediterráneo, que comenzó por Sicilia, donde se estableció con varios de sus discípulos en un sitio deshabitado en el promontorio de Paccino, ganándose el cariño de los habitantes de lugares aledaños, quienes admiraron su santidad, sus milagros y sencillez y comenzó a ser imitado por numerosos discípulos. Luego se trasladó a Dalmacia, liberando a la ciudad de Epidauro primero de un dragón y después de un maremoto. Finalmente llegaría a Chipre, donde su fama de santidad se extendió pronto por toda la isla, donde paso



6. *San Hilarión abad.*

sus últimos años de vida en soledad, en el interior de la isla, en una altísima roca, sumido en la oración y en meditaciones, y donde falleció a la edad de 80 años alrededor del 371. Fue enterrado cerca del pueblo de Pafos, pero su discípulo Hesiquio trasladó su cuerpo en secreto hasta Mayuma, cercana a Gaza, donde el santo había vivido durante largo tiempo.

A San Hilarión se le honra por ser el fundador de la vida anacorética en Palestina.

Ramírez representó a este santo (fig. 6) con cierta originalidad, con sus piernas, desnudas, y cruzadas, apoyado el brazo derecho sobre un tronco, de notable realismo. Apoya la cabeza, con pelo corto y ensortijado y larga barba, sobre la mano derecha, en actitud de meditación.

Interián de Ayala, a propósito del tipo físico de este santo, apunta que “no sólo se le debe pintar viejo, sino con barba y pelo largo, velloso y sin ningún aseo ni curiosidad, cual eran aquellos antiguos monjes que procuraban en gran manera agradar á los ojos de Dios y no á los hombres y al siglo”²².

Respecto a la indumentaria, viste una túnica de piel y sobre sus hombros y brazo izquierdo cae un tejido con listas de distintos colores, posiblemente la prenda que le dio San Antonio Abad, según cuenta San Jerónimo. Con su mano izquierda sostiene una calavera, como atributo de los

santos penitentes, al igual que lo es el látigo que cuelga de uno de las cortadas ramas del árbol. Se ubica en el último tramo de la iglesia, en el lado del Evangelio.

SAN MACARIO ABAD

Enfrente de San Hilarión Abad encontramos al también abad *San Macario*, (fig. 7) a quien, para distinguirlo de su santo homónimo y coetáneo se le conoce como San Macario de Alejandría el “Grande” o el “Egipcio” y tenemos noticias suyas a través de la *Historia Lausaca*, de Palladio y de la *Historia monachorum*. Su nombre, Macario, significa “hombre feliz”.

Nacido alrededor del año 300, en la región suroccidental del Delta del Nilo, en el poblado de Jijber, desde muy joven trabajó como camellero dedicándose al transporte de sal desde el desierto de Scété (en la actualidad Wadi al-Natrum) y hacia el año 330 comenzó su vida de ascetismo y privaciones, que tuvo lugar primero en las cercanías de su aldea y luego en Scété, en el lugar en el que después se levantaría el monasterio de al-Baramus, dónde habitó una cueva con distintas cavidades. Más tarde se trasladó hacia oriente, al lugar que hoy lleva su nombre, Dayr Anba-Maqar, reuniéndose a su alrededor un grupo de monjes que deseaban vivir siguiendo el ejemplo de este santo al que muchos autores consideran como discípulo de San Antonio Abad, sin lugar a dudas el más destacado de los anacoretas de Egipto, al que se sabe que visitó en dos ocasiones.

Deportado en el año 374 a una isla del Delta del Nilo con motivo de la persecución arriana, junto a su homónimo San Macario de Alejandría y a otros monjes, años más tarde regresó al desierto de Scété donde falleció, muy longevo, hacia el año 390.

Hombre de cuerpo muy resistente, pues entre todos los monjes era él quien más fuertes mortificaciones hacía, el que más ayunaba y más rezaba y bajo los insostenibles calores del sol a 40 grados no protestaba por el bochorno y tampoco bebía agua, al igual que no buscaba refugio durante los fríos de la noche, con varios grados bajo cero. Y así lo concibió José Ramírez de Arellano, corpulento, con pelo corto pero con larga barba, vistiendo hábitos monacales, con túnica y escapulario corto, con capucha, todo ello de tono marrón. Es interesante la preocupación del escultor por el realismo, lo que le lleva a representar un roto en el hábito, por el que aparece la rodilla del santo. Con la mano izquierda sujeta un gran libro, encuadernado en pergamino, que parece leer y que apoya en su rodilla y tal vez en su mano derecha, lo que parece posible por su posición, llevara un racimo de uvas, hoy perdido, pues cuentan sus hagiógrafos que un día, viviendo en aquel desierto tan caluroso le llevaron de regalo un racimo de uvas que, por mortificación no quiso comer y lo regaló al monje que vivía próximo a él.



7. *San Macario abad.*

Pero ni este ni ningún otro de la comunidad lo quiso comer, volviendo nuevamente a San Macario, quién bendijo a Dios por lo caritativos y sacrificados que eran sus discípulos.

PÚLPITO CON ESCENAS DE LA VIDA DE SAN GIL ABAD

No quedaría completo el estudio del programa iconográfico de los santos anacoretas y penitentes de esta iglesia de San Gil Abad de Zaragoza si no nos ocupáramos de los relieves que decoran el púlpito (fig. 8), con escenas de la vida del santo titular que, de acuerdo con la documentación exhumada por García de Paso, debió estrenarse para la festividad de San Gil, 1 de septiembre, del año 1747²³. Este púlpito fue también restaurado recientemente.

De gran belleza, todo él de rica talla dorada, prestaremos nuestra atención a los cinco relieves con escenas de la vida de San Gil, que se encuentra, como afirma Boloqui, “separados por seis pilastras avolutadas de adornados frentes con festones de flores y borlas... y debajo a plomo con las columnas, otras tantas cabecitas de angelotes (curiosamente una de ellas calva se repite a lo largo de toda su obra—de Ramírez—) y cartelas unidas por un festón simulando telas”²⁴. Los relieves se enmarcan dentro de tres molduras diferentes.



8. Púlpito con escenas de la vida de San Gil abad.

Comenzaremos la descripción de las escenas por el lado izquierdo del púlpito, desde el punto de vista del espectador, y lo haremos identificándolas con las noticias proporcionadas por su *Vita*, cuya más antigua recensión corresponde al siglo X y de alguna de cuyas ediciones, o de otra obra hagiográfica, debió valerse Ramírez para su ejecución, recordando aquí que en 1724 publicó Gregorio Mayans y Siscar en Valencia, su *Vida de San Gil*, obra de la que sabemos tuvo

gran difusión, aunque no debió tener en cuenta, para nada, las observaciones que hace Interián de Ayala sobre la manera de representar a este santo²⁵.

La primera de las escenas (fig. 9) representa a este santo ermitaño de origen griego que vivió entre los siglos VI y VII y que impulsó la vida monacal al construir un monasterio cerca de la desembocadura del río Ródano y recuerda el largo camino realizado por el santo desde que salió de su Grecia natal –algunos autores lo hacen natural de Atenas– hasta llegar a la Galia. Tras desprenderse de todos sus bienes, por amor a Cristo, comenzó a peregrinar por todo el Oriente, realizando numerosos milagros y un día se embarcó en un navío que le llevó a las costas de Francia. En Arlés, su obispo San Cesáreo le vistió un hábito religioso y tras convivir con él por espacio de dos años comenzó el santo su vida retirada internándose en el bosque, al otro lado del Ródano, donde permaneció durante muchos años.

Ante un paisaje, con árboles y ruinas clasicistas aparece San Gil vestido con hábito talar negro de amplias mangas y esclavina del mismo color, tocado con sombrero y con un pequeño zurrón o cartera de peregrino sujeta por una bandolera de tono rojizo que cruza el pecho. Lleva en su mano izquierda un bastón de remate curvo y con la derecha sostiene un libro. La figura se dispone sobre un pequeño promontorio

En la segunda escena (fig. 10) aparece *San Gil*, vestido con la misma indumentaria que en la anterior, ante la boca de la gruta en la que habitaba, que aparece pintada como fondo de la composición, semiarrodillado y herido en el pecho por una flecha que iba destinada a la cierva que todos los días iba hasta la cueva para suministrarle leche, disparada por los ballesteros o por el mismo rey franco en una de sus batidas de caza. A San Gil le faltan las dos manos. A sus pies, la cierva cobijada junto al santo y uno de los perros del rey que había encontrado lo que pensaba era su presa de caza.

Tras mandar curarle y como compensación por haberle herido, el rey le ofreció a San Gil riquezas que el santo destinó para la construcción de un monasterio, en el mismo lugar donde habitaba, y que tras ser ordenado sacerdote, regiría como abad durante toda su vida.

La escena central representa a *San Gil diciendo misa ante un rey* (fig. 11), que debe identificarse, según su hagiografía, con Carlos, quien sentía admiración por las virtudes del santo abad, al que llamó a su palacio, pidiéndole perdón por un pecado que no se atrevía a confesar. Por ello, al domingo siguiente, y este es el momento representado en esta escena, cuando San Gil estaba celebrando misa, se le apareció un ángel que llevaba un papel, con el pecado del soberano, que depositó sobre el altar, pecado que conoció San Gil, siéndole perdonado.

Esta escena, que se desarrolla en el interior de un magnífico templo, queriendo representar aquí el artista la capilla del palacio real, es la más compleja de las composiciones que ilustran este púlpito. San Gil delante del altar celebra misa,



9. *Púlpito*. Detalle.

vestido con alba y rica casulla con decoración vegetal y a su lado aparece un monaguillo con sotana roja y roquete blanco. Sobre el altar, una imagen de la Virgen y un dosel del que cuelga una lámpara dorada y la figura del angelito que porta una filacteria, la que indudablemente, y siguiendo con la hagiografía del santo, contiene el pecado del monarca que está arrodillado, ricamente vestido, a los pies del santo en actitud devota.

La cuarta escena representa (fig. 12) a *San Gil*, vestido con túnica talar de tipo eclesiástico que recuerda la que lleva la imagen de San Caprasio, enfrente del púlpito, en el momento de entregar su manto a un pobre lisiado. Sus hagiógrafos narran este caritativo episodio en un momento anterior de su vida, antes de su reclusión en el bosque, concluyendo Mayans que, “al pedirle limosna cierto mendigo enfermo, no teniendo dinero con que poder socorrerle, revistiéndose de nueva i más inflamada caridad, se quitó el vestido, dióle al pobre i le sanó al instante. Qué ingeniosa es la piedad! Siempre halla qué dar. Quando ya no puede más, obra más de lo que parece que puede, empezando a ser liberal con el poder de Dios. Con una limosna remedió Gil dos necesidades: abrigó al desnudo i le dio salud”²⁶.



10. *Púlpito*. Detalle.



11. *Púlpito*. Detalle.



12. *Púlpito*. Detalle.

La última de las escenas (fig. 13) representa a *San Gil*, vestido con indumentaria monacal, sosteniendo una de las puertas de su monasterio, puertas que según unas versiones le regaló el Papa cuando el santo fue a Roma para dirimir un conflicto entre el obispo metropolitano de Arles, su amigo Cesáreo y el obispo aquense y según otras, dos puertas de ciprés con figuras de príncipes de los apóstoles llegaron por las aguas del mar desde la ciudad de Roma al puerto del Ródano, sin que nadie las dirigiese, con sólo su poderoso mandato. En el lado izquierdo se ve este río cruzado por un puente.



13. *Púlpito*. Detalle.

NOTAS

¹ También es conocido como Egidio.

² Hemos comenzado la enumeración por la que se encuentra en el presbiterio, en el lado de la Epístola y hemos seguido hacia los pies hasta llegar nuevamente a la cabecera, en el lado del Evangelio.

³ Entre ellos destacaremos los más recientes: Morales y Marín (1977), pp. 51-54; Boloqui Larraya (1983), vol. I., pp. 326-332 y García de Paso Remón (1985), pp. 42-48. A estos autores remitimos para la bibliografía anterior.

⁴ Para las hagiografías de estos santos hemos usado distinta bibliografía, pero solo reseñamos el *Diccionario de los Santos*, dirigido por C. Leonardi, Riccardi y Zarri (2000), 2 vols., con numerosas referencias biográficas en la entrada correspondiente a cada uno de los santos. El único santo de los aquí estudiados que no se encuentra en esta obra es San Caprasio.

⁵ A pesar de ellos, y curiosamente, hay autores que no coinciden en la identificación de estos santos, como luego veremos, a pesar de que sus nombres figuran escritos en las ménsulas que los sostienen.

⁶ Boloqui Larraya (1983), vol. II, doc. 232, p. 165.

⁷ Boloqui Larraya (1981), pp. 65-81, cit. pp. 72-74.

⁸ García de Paso (1985), pp. 45-46.

⁹ Se entiende que la donación fuera de seis estatuas y dos tarjetas, porque los otros dos machones estaban ocupados en aquel momento por dos púlpitos.

¹⁰ Estas son las medidas aportadas por Boloqui, mientras que para García de Paso (1985), p. 47, todas la esculturas oscilan entre los 1,90 y 1,95 m. para los varones y 1,90 para las mujeres.

¹¹ Boloqui Larraya (1991), pp. 584-585, cit. p. 584.

¹² Boloqui Larraya (1981), p. 73 y (1983), p. 326, cat. 62, identifica a este santo con *San Babilo*, y curiosamente pone de manifiesto que Morales y Marín (1977), p. 107, lo confundía con *San Pablo*, identificación esta última que es absolutamente correcta tal como se pone de manifiesto en la ménsula. Boloqui insiste en identificarlo como San Babilo al mencionarlo en el catálogo de la exposición *El espejo de nuestra historia* (ver nota 11), p. 584.

¹³ Boloqui (1983), pp. 326-327 insiste en varias ocasiones que se trata de este tejido, usado sobre todo por los anacoretas y penitentes, pero no en este caso.

¹⁴ Interian de Ayala (1883), T. II, p. 237. Edición latina de 1730 y primera edición castellana de 1782.

¹⁵ Parte posterior de la cabeza.

¹⁶ Interian de Ayala (1883), T. II, pp. 237-238.

¹⁷ Es interesante las observaciones que hace sobre la indumentaria y atributos de San Antonio que nos transcribimos –limitándonos a hacer la descripción iconográfica de la imagen que nos ocupa–, pero a las que remitimos al lector interesado, Interian de Ayala (1883), T.II, pp. 238-242.

¹⁸ En la ménsula en la que se apoya aparece en la inscripción como “Crapasio”.

¹⁹ Tomamos estas noticias sobre la cofradía de Santa Fe y su culto en la parroquia de San Gil de García de Paso (1985), pp. 16-17.

²⁰ Boloqui Larraya (1991), pp. 585-586.

²¹ Boloqui Larraya (1991), pp. 584-585.

²² Interian de Ayala (1883), T. II, p. 263.

²³ García de Paso (1985), pp. 45-46.

²⁴ Boloqui Larraya (1983), p. 332.

²⁵ Interian de Ayala (1883), T. III, pp. 210-211.

²⁰ Mayans (1724), pp. 40-41.

BIBLIOGRAFÍA

Boloqui Larraya (1981)

BOLOQUI LARRAYA, Belén: "Aportaciones al mecenazgo de D. Francisco I. de Añoa y Busto, arzobispo de Zaragoza (1742-1764), *II Coloquio de Arte Aragonés*, Institución Fernando el Católico, publicado en *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, Zaragoza, 1981, pp. 65-81.

Boloqui Larraya (1983)

- *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*. 2 vols, Granada, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983, vol. I., pp. 326-332.

Boloqui Larraya (1991)

- "Santa María Egipcíaca" y "San Caprasio" en VV. AA.: *El espejo de nuestra historia. La Diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, Catálogo de la exposición en San Juan de los Panetes, Lonja y Palacio Arzobispal, Zaragoza, 5 de octubre de 1991 - 6 de enero de 1992, Zaragoza, 1991, pp. 584-585 y 585-586.

García de Paso Remón (1985)

GARCÍA DE PASO REMÓN, Alfonso: *La iglesia parroquial de San Gil Abad*

de Zaragoza. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial, 1985.

Interian de Ayala (1883)

INTERIÁN DE AYALA, Juan: *El pintor cristiano y erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Edición de Barcelona, 1883, 3 vols. La primera edición en latín fue realizada en Madrid en 1730 y la primera edición en castellano, en Madrid, por Ibarra, en 1782.

Leonardi, Riccardi y Zarri (2000)

LEONARDI, C., RICCARDI, A. y ZARRI, G.: *Diccionario de los Santos*. Madrid, San Pablo, 2000.

Mayans y Siscar (1724)

MAYANS Y SISCAR, Gregorio: *Vida de San Gil. Abad*. Valencia, Bordazar, 1724.

Morales y Marín (1977)

MORALES Y MARÍN, José Luis: "Escultura aragonesa del siglo XVIII". *Colección Aragón*, núm. 18, Zaragoza, Librería General, 1977.

SANTIAGO EL MAYOR EN EL BARROCO ROMANO. RUSCONI, MARATTI, ROMANELLI

Rosa Vázquez Santos

Università degli Studi de Perugia

La sustitución de los tipos iconográficos franceses por otros procedentes del mundo italiano se consolidó en la Europa católica durante la Contrarreforma y el Barroco. El apostolado de San Juan de Letrán es paradigmático, siendo particularmente ejemplar la influencia en el mundo jacobeo de la escultura de San Giacomo Maggiore realizada por Camillo Rusconi. No obstante, el proceso ya se había iniciado antes con las esculturas y frescos que podemos considerar sus precursores, particularmente las obras de los artistas romanos Carlo Maratti y Giovanni Francesco Romanelli.

The original French iconographical models were subsequently replaced by Italian models, above all, during the Counter-Reformation and Baroque period. The statues of the Apostles which adorn Saint John in Lateran are perfect examples of this, particularly the statue of Saint James the More by Camillo Rusconi. However, this process had already begun with the sculptures and frescoes by Roman artist, such as Carlo Maratti and Giovanni Francesco Romanelli, whose work prefigures that of the sculpture by Rusconi.

EL APOSTOLADO DE SAN GIOVANNI IN LATERANO

En 1708 se reeditó, una vez más, la célebre guía de Roma de Filippo Titi¹. Cada nueva edición había incluido algunas correcciones y cambios, pero nunca tan grandes como los de este año en el que se presentaba una importante novedad: el colosal apostolado que se estaba realizando en la iglesia de *San Giovanni in Laterano*².

Desde que Clemente XI llegó al papado en noviembre de 1700, decidió retomar la decoración de la nave central de la Basilica de *San Giovanni*, iniciada por Borromini en 1650 y todavía inacabada. El ímpetu renovador de Clemente XI contaba además con el generoso legado testamentario que su predecesor, Inocencio XII, había dejado a en manos del cardenal Benedetto Pamphili para la fachada del templo, pero lo que en realidad acuciaba al Papa era completar las obras de la nave, es decir: realizar un conjunto escultórico capaz de ocupar los enormes nichos realizados por Borromini.

En 1703 se puso en marcha la obra³. Para ello se creó la *Congregazione*, un comité formado por el propio Clemente XI, el cardenal Panphilj, Giulio Bussi, Curtio Origo y el hermano del Papa, Orazio Albani. El organismo se encargaría de tomar todas las decisiones: elegir los escultores, examinar y aprobar los modelos presentados... En la práctica la mayor parte de las decisiones artísticas fueron tomadas por dos consejeros estéticos nombrados por el propio comité: el pintor Carlo Maratti y el arquitecto Carlo Fontana. El hecho no constituía ninguna novedad, antes bien, era casi norma en el siglo XVII cuando encontramos a Bernini organizando algunos de los ciclos y obras papales, ya sea la parte arquitectónica ya la escultórica, y no hay que olvidar que tras, la muerte del artista. Maratti ocupaba un lugar similar en la ciudad de Roma⁴.

De los dos artistas Maratti fue el más significativo para la obra final, ya que por su carácter de pintor se encargó de realizar numerosos bocetos y dibujos preparatorios que fueron entregados a los escultores⁵. A partir de estos dibujos los escultores realizaban un primer modelo y aquí, nuevamente, era Maratti el que tenía mayor capacidad de elección, pues según la documentación el comité aprobó una y otra vez sus decisiones⁶.

El gusto del pintor Maratti se sumó así a la concepción especial de Borromini, cuyas hornacinas o nichos determinaron la escala monumental de las esculturas. En este punto la *Congregazione* mostró una de sus pocas disensiones, negándose en principio a aceptar las enormes proporciones propuestas por Fontana, aunque una vez más el criterio de los artistas se impuso y la comisión aceptó⁷.

El resultado de todas estas influencias -la *Congregazione*, la concepción espacial del Borromini, el gusto berninesco de Maratti y Fontana, las ideas de los propios escultores...- fue un conjunto citado por Mâle como ejemplo máximo del conservadurismo no crítico que, desde la Contrarreforma, se había instalado en algunos sectores de Roma⁸.

Desde el inicio del siglo XVII Roma miraba a la tradición y una onda de reacción inundaba ciertos aspectos del arte: se reutiliza la Leyenda Dorada, vuelven a un primer plano los primeros mártires y protomártires. Los ejemplos son interminables: San Felipe y Santiago el Menor en la iglesia de los Santos Apóstoles, San Pedro y San Pablo en Santa Maria Traspontina, San Mateo en San Luis de los Franceses... Las representaciones de los apóstoles y sus martirios invadieron la ciudad más dogmática del orbe católico, difundiendo un culto oficial y una iconografía claramente ortodoxa.

En este contexto se sitúa el Apostolado de *San Giovanni in Laterano* que fue todavía más lejos recurriendo a imágenes míticas, clásicas y casi desnudas, que en cierto sentido parecen sacadas del mundo medieval⁹. No obstante, la pureza medieval está habitada por un alma profundamente barroca, sobre todo en la célebre escultura de *Santiago el Mayor*, tal vez la imagen barroca del santo con mayor éxito en Europa.

EL SANTIAGO MAYOR DE CAMILLO RUSCONI

En 1704 estaban terminados los modelos de terracota para los apóstoles, pero todavía en junio de 1707, seguían rehaciéndose. No era más que el comienzo, los siete escultores contratados continuaron trabajando hasta el año 1718, fecha en la que fue entregado el *Santiago Mayor*, última de las esculturas¹⁰ (fig. 1).

Camillo Rusconi¹¹ había sido llamado en 1708 con el encargo de realizar la escultura de *San Andrés*, que finalizó en 1709, posteriormente se encargó de las esculturas de *San Juan Evangelista* (1709-12), *San Matías* (1715) y *Santiago el Mayor* (1715-18)¹².

En su primera escultura queda patente la enorme influencia del *San Andrés*, que poco tiempo antes el escultor Duquesnoy había realizado para la basílica de San Pedro¹³. No obstante, la influencia de Maratti debió ser determinante; Rusconi admiraba al pintor y la oportunidad de trabajar con él no fue desaprovechada¹⁴. Las dos influencias se dejan sentir en las siguientes esculturas, todas ellas hijas del siglo XVII: ya barrocas, ya clásicas, ya hijas del clasicismo barroco.

Cuando finalmente se enfrentó a la escultura de *Santiago el Mayor* todas las influencias se sumaron para crear un titán, una suerte de Tannhäuser, tal y como lo describió Mâle¹⁵, en el que el peso del Barroco más puro se deja sentir especialmente en la composición para la que Rusconi volvió sus ojos al gran modelo del Bernini: el Longinos de la basílica de San Pedro¹⁶.

PRECEDENTES Y CONSECUENCIAS: DE LOS SANTIAGOS DE CARLO MARATTI Y GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI AL CONFÍN DE EUROPA

Tal y como hemos apuntado, desde el punto de vista iconográfico la escultura responde a la visión ortodoxa posterior al Concilio de Trento, cuando se recupera una imagen de Santiago que desde hacía tiempo había abandonado la ciudad de Roma.

Los siglos XIV y XV habían sido generosos con el peregrino, presente con algunos de sus milagros en las iglesias de *San Giacomo al Colosseo* y *Santa Maria Araceli*¹⁷; durante las primeras décadas del XVI la presión del avance turco en el Mediterráneo dio cabida al *miles*, tan presente desde el norte de Italia, hasta la plaza Navona¹⁸. Así sólo en el siglo XVII la reacción de Trento se empieza a notar, encontrándonos con obras como el Santiago Mayor que Anibale Carracci pintó en la Cappella Herrera¹⁹ o el que Giovanni Lanfranco realizó para *Santa Marta in Vaticano*²⁰, aunque el modelo clásico creado por Rafael para las estancias vaticanas siguió siendo teniendo seguidores de la talla de Rubens²¹.

Durante el Renacimiento la escultura se había mantenido más fiel a la iconografía tradicional de Santiago como Apóstol aunque, aún así, había sufrido un



1. Camillo Rusconi: *San Giacomo Maggiore* (1715-18). Roma: San Giovanni in Laterano.

tratamiento similar al descrito en la pintura, del que es paradigmática la célebre escultura de Sansovino para *San Giacomo degli Spagnoli*²². Al igual que había ocurrido con la pintura, en el siglo XVII la escultura volvió nuevamente a la tradición con imágenes mucho más ortodoxas, como el *Santiago el Mayor* de Buzio para *San Giacomo degli Incurabili*, escultura que en su composición sigue el modelo renacentista pero, ideológicamente, claro producto de las directrices de Trento²³.

Si nos referimos a los precedentes del *Santiago* de Camillo Rusconi, es decir, a los santiagos barrocos de la ciudad de Roma, debemos volver nuestra mirada a la pintura de Carlo Maratti, tan decisivo para la obra del escultor, en general, y para el apostolado del *Laterano* en particular²⁴. Como hemos comentado el pintor realizó una serie de dibujos preparatorios, hoy pedidos pero que podemos imaginar a partir de otras obras del pintor.

En primer lugar sabemos de la existencia de un apostolado cronológicamente muy anterior, que fue comisionado por el cardenal Antonio Barberini para la iglesia de San Marco²⁵. La obra es descrita por el Bellori, quien narra como el



2. Carlo Maratti: *San Giacomo Maggiore*. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

artista “Dipinse San Giacomo Maggiore, che mueve il passo al viaggio in abito di pellegrino col bordone in mano”²⁶. Aunque muchos autores la dieron por perdida, siguiendo a Amalia Mezzetti nos inclinamos a pensar que se trata del lienzo conservado en el Palazzo Barberini²⁷ (fig. 2). La excelente pintura muestra al Apóstol en movimiento, con la actitud del caminante que se dirige a su tumba que tantas veces encontraremos en las representaciones barrocas, siendo un auténtico precursor de las representaciones de Rusconi, tanto en el modo de tratar los paños como en el movimiento impreso a la figura y la fisonomía de Santiago, y clave para comprender la enorme importancia que los dibujos de Maratti tuvieron en el apostolado del *Laterano*.

Posteriormente, en 1686-89 Maratti realizó su célebre *Virgen con el Niño* y los santos *Francisco* y *Santiago el Mayor* para la iglesia de Montesanto²⁸ (fig. 3). La obra fue muy popular en su tiempo y tuvo gran repercusión en las guías de la ciudad, consolidando el tipo del Santiago caminante -“San Giacomo Apostolo in atto di muovere il passo alle sue pellegrinazioni, come è solito dipingersi; ma par che si arresti volgendo la faccia indietro al Bambino Gesù...”²⁹-. Nuevamente



3. Carlo Maratti: *Madonna con bambino, San Francesco y San Giacomo* (1686-89). Roma: Santa Maria di Montesanto.

los paños ampulosos, hinchados, pesados y llenos de quebraduras y cortes prefiguran el estilo de las esculturas del *Laterano*

En las dos pinturas la visión de Santiago es claramente reformista, vistiendo túnica y manto al modo de la iconografía más clásica y ortodoxa, siendo el bordón y su actitud de caminante los elementos que llevaron a Bellori a describirlo como un peregrino³⁰.

Junto a las dos pinturas citadas creo interesante señalar la posible atribución al maestro del *Santiago el Mayor* de *Santa Maria di Monserrato*, pintura también atribuida a Baldi³¹ (fig. 4). El aspecto físico y el rostro del Santo es muy similar al de las dos obras descritas, así como el tratamiento de los paños y su actitud de caminante, aunque en este caso la iglesia española debió imponer la esclavina ornada con conchas como emblemas de peregrinación, algo que no debe extrañarnos pues, como hemos señalado en relación a *San Giacomo degli Spagnoli*, en las iglesias nacionales de España regían sus propias leyes iconográficas³².



4. Carlo Maratti: *San Giacomo Maggiore*. Roma: Santa Maria di Monserrato.

En fin, queremos reivindicar otra de las más populares representaciones de Santiago de la Roma del Seicento: el fresco pintado por Giovanni Francesco Romanelli³³ para el altar mayor de la iglesia de San Giacomo in Settignano³⁴ (fig. 5). La pintura es anterior a las obras de Maratti y precedió a Rusconi en el empleo del Longinos de Bernini como modelo para la composición.

Llegados a este punto no podemos obviar el papel fundamental de los mecenas de los siglos XVII y XVIII, pues unas pocas familias impusieron su gusto e influyeron decisivamente en el arte de su tiempo, así no nos debe extrañar que, tras el mecenazgo del cardenal Antonio Barberini sobre el apostolado de Maratti, sea ahora el cardenal Francesco Barberini el quien aparezca protegiendo a Romanelli³⁵. Desde esta perspectiva la estrecha vinculación de la familia con el Bernini nos permite comprender más fácilmente la influencia que su obra ejerció a través de maestros de generaciones tan diversas hasta imponer la expresividad y composición abierta, casi violenta, de la escultura del Longinos en el Santiago del *Laterano*.



5. Giovanni Francesco Romanelli: *San Giacomo Maggiore*. Roma: San Giacomo in Settignano.

Partiendo de tales precedentes y en las condiciones concretas que hemos descrito nació la escultura de Camillo Rusconi, cuyas consecuencias iconográficas alcanzaron los confines de Europa, llegando a la tierra que acoge la tumba de Santiago de la mano de escultores como Gambino y José Ferreiro³⁶. Tal difusión se debe, en gran medida, a la enorme repercusión que todo el apostolado de San Giovanni in *Laterano* y, particularmente, la escultura de Santiago el Mayor tuvieron en el grabado, siendo objeto de obras de los principales grabadores de la ciudad, como Pietro Leoni Bombelli y Vincenzo Franceschini³⁷.

NOTAS

¹ Titi (1674).

² “Di S. Gio : Laterano. Si stanno presentemente facendo in questa insigne Basilica dodici statue di finisimo marmo rappresentati i Dodici Apostoli da porsi nelle Nicchie, le quali sono palmi 19 d’altezza, e si modellano con disegno del Cavalier Carlo Maratti eccellentissimo Dipintore; Gli Scultori, che sono stati impiegati in detta opera sono i seguenti. Monsù Le Gros ne scolpisce due, cioè s. Bartolomeo e s. Taddeo, Angelo Rossi scolpisce s. Giacomo Minore, l’Andreozzi s. Giacomo Maggiore, Cammillo Rusconi s. Andrea, e s. Giovanni, Francesco Maratti s. Simone, Giuseppe Mazzoli s. Filippo, Lorenzo Ottone s. Mattia, Monsù Monot s. Pavolo; ancora devono stabilirsigl’altri due soggetti per l’altre due statue, alle quali sono infiniti concorrenti”. Titi (1987), p. 239.

³ A continuación abordaremos la puesta en marcha de las obras siguiendo especialmente Conforti (1980), pp. 243-260.

⁴ “Nel 1697 Maratta era ormai diventato un artista ammirato e rispettato nell’ambiente artistico di Roma, che non temette rivali dalla morte di Bernini. Maratta e la sua scuola realizzarono numerose pale d’altare, dipinti storici, immagini devozionali, ritratti e decorazioni eseguite con la tecnica dell’affresco che fissarono i parametri per le composizioni figurative di quel tempo. Inoltre Maratta fu un progettista prolifico e noto come disegnatore occasionales di vari oggetti decorativi.” Walker (2001), p. 27.

⁵ Desgraciadamente a pesar del gran número de dibujos atribuidos al pintor no se conservan los bocetos realizados para el apostolado, tal y como consta en los estudios monográficos de Nieto Alcaide (1965) y Westin-Westin (1975).

⁶ El papel determinante de Maratti en la concepción del apostolado es defendido por todos los especialistas, sirva como ejemplo la afirmación de Enggass: “At the time the project was initiated Carlo Maratti provided each sculptor with one or more drawings to serve as models (...) How much Maratti influenced the project is a matter of conjecture, but in same case the influence would appear to be considerable.” Enggass (1976), p. 39.

⁷ Carlo Fontana entregó una serie de dibujos que, en gran medida, determinaron el ciclo de los apóstoles. Hacía patentes las enormes proporciones que debían tener las esculturas y la necesidad de colocarlas sobre altísimos pedestales: “The saint was to be 16 palm high (about 3,56 meters), and it was to stand on a pedestal about 2 ½ palmi (0,56 meters) which was to be elliptical to echo the circularity of the pose and keep the figure fully visible from below. Fontana’s Apostle design was inserting into another, larger drawing with another figure about the same height, but on a pedestal approximately 5 palmi (1,12 meters).” Conforti (1980), p. 248.

⁸ Emile Malê habla de un fenómeno nacido a partir de la revisión crítica del siglo XVII: “Ce travail critique du XVII siècle sur les Actes des martyrs et, en particulier, sur les Actes des martyrs romains, demeura enfermé dans un petit cercle d’érudits ; il n’eut aucune influence sur l’art qui resta fidèle à

touts les anciennes traditions. Le clergé a Rome se montra aussi respectueux du passé que Baronius, il continua à lire les Actes des martyrs romains et à en proposer les épisodes aux artistes. Mâle (1932), p. 134.

⁹ “Les apôtres de Saint-Jean-de-Latran, sculptés par Le Gros, Monot, Rusconi et quelques autres artistes moins connus, perpétuent, au siècle de la critique, les traditions légendaires du moyen âge. A l’exception des deux évangélistes, saint Jean et saint Matthieu, qui ont des livres, les autres apôtres portent les attributs qu’on leur voit dans nos cathédrales : Saint Jacques le Majeur a le bourdon du pèlerin...” Mâle (1932), pp. 366-367.¹⁰ Los esculturas fueron Lorenzo Ottoni, Camillo Rusconi, Giuseppe Mazzuoli, Pierre Legros, Pierre-Étienne Monnot, Angelo De Rossi, Francesco Moratti.

¹¹ La bibliografía sobre Rusconi es muy amplia. Entre las *Vite* que se ocupan del escultor cabe señalar las de Baldinucci (1846), v. III, pp. 88 y ss., y particularmente la de Pascoli (1736), pp. 259-270. Para un acercamiento a la bibliografía moderna nos remitimos a los trabajos recientes de De Cavi (2000), v. I, pp. 97-140; Olsen (1992), pp. 250-260.

¹² Enggass (1976), pp. 39-40 / 99-102; Olsen (1992), p. 256.

¹³ El San Andrés de la basílica de San Pedro y la Santa Susana de Santa María de Loreto de Duquesnoy y los santos de Algardi para el oratorio de San Felipe Neri, constituyen los máximos exponentes del barroco clasicista y tuvieron una gran influencia en toda la escultura del siglo XVIII, Enggass (1976), p. 36.

¹⁴ Olsen se refiere a una verdadera colaboración entre los artistas: “Just about this time we have well documented evidence of collaboration between Maratta and Rusconi in connection with the statue of Sr. Andrew for S. Giovanni in Laterano.” Olsen (1992), p. 255. Enggass añade: “Carlo maratti had provided drawings models for all twelve of the apostle statues, and in the beginning their influence on Rusconi, who admired Marattis’s art and liked him personally, was indeed considerable.” Enggass (1976), p. 102. Asimismo, Stefanie Walker refiriéndose a la relación entre Maratta y Monnot señala: “Eppure, stando alle fonti documentarie, più che essere uniti da un qualsiasi rapporto di amicizia o di stretta collaborazione come fu ad esempio il caso di Maratta e Camillo Rusconi...” Walker (2001), p. 27.

¹⁵ Mâle (1932), p. 134.

¹⁶ El Longinos de Bernini es tradicionalmente visto como ejemplo supremo del estilo barroco, Enggass (1976), p. 33.

¹⁷ Sobre los frescos de San Giacomo al Colosseo y la bibliografía existente véase Iacobone (2004), pp. 421-454. Para el programa iconográfico del altar de Araceli véase Vázquez Santos (2005), pp. 836-840.

¹⁸ Vázquez Santos (2005), pp. 851-859, fig. 13.

¹⁹ Vázquez Santos (2005), pp. 849-852, fig. 5.

²⁰ La obra aparece en la mayor parte de las guías de Roma, siendo citada con particular atención en la de Titi: “Li SS. Giacomo, & Antonio Abate dipinti nel primo Altare à man destra del Maggiore son del Cavalier Lanfranco con gran maestria à oleo condotti, che nel secondo Altare, che segue dipinse S. Orsola.” Titi (1987), p. 17.

²¹ Es imposible introducir aquí una bibliografía sobre Rafael por lo que nos limitaremos a señalar que se trata del fresco perteneciente al apostolado que el pintor ideó para la llamada Stanza dei Chiariscuri del Vaticano. El tipo iconográfico ideado tuvo una enorme fortuna, debida sin duda a la enorme difusión que tuvo a través del grabado, lo que le llevó a influir en obras muy tardías como el Santiago el Mayor de Rubens, cuadro perteneciente a un apostolado del pintor que se conserva en el Museo Corsini de Roma.

²² Vázquez Santos (2005), p. 853 y ss., fig. 6, 7.

²³ Vázquez Santos (2005), p. 854, fig. 9.

²⁴ No es nuestro cometido introducir la bibliografía existente sobre el pintor aunque no podemos dejar de referirnos a Bellori (1689) como su principal biógrafo. De un modo más exhaustivo tratan el sujeto Waterhouse (1976), pp. 89-93 y a las contribuciones que han aparecido recientemente en los cuadernos sobre el Settecento en Roma que dirige Elisa Debenedetti, particularmente Pellegrineschi (2000), vol. I, pp. 63-70 y Walker (2001), pp. 23-40.

²⁵ El encargo fue comisionado primero a su maestro, Andrea Sacchi, quien murió al poco tiempo, pasando entonces a Maratta el compito de pintar: “gli dodici Apostoli sopra altre, e tante tele maggiori del naturale, ed un'altra insieme del Salvatore.” Bellori (1689), p. 20).

²⁶ Ver: Belloni (1689)

²⁷ Mezzetti (1955), pp. 272-273.

²⁸ Descrito ya por Bellori: “Successivamente Carlo duplicò le sue lodi nell'altra tavola fatta al signor Francesco Montón per la Chiesa della Madonna di Monte Santo, e per la Cappella da esso edificata, e dedicata al Santo del suo Nome, alla Vergine, a san Giacomo Apostolo i suoi Avvocati.” Bellori (1689), p. 43. El cuadro ha sido documentado por Waterhouse (1976), p. 92, fig. 51, conservándose numerosos dibujos preparatorios recogidos por Nieto Alcalde (1965), pp. 8-9, fig. 8, 9, 10).

²⁹ Bellori (1689), p. 44.

³⁰ Cfr. n. 23 y 24.

³¹ La pintura aparece atribuida a Maratti en el catálogo del *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione* del *Ministero dei Beni Culturali*, la atribución a Baldi está presente en obras más antiguas como la monografía de la iglesia de *Santa Maria di Monserrato* escrita por Fernández Alonso (1968).

³² Nos referimos al ejemplo del muy jacobeo Santiago el Mayor de Sansovino (Cfr. n. 22).

³³ El pintor originario de Viterbo y formado en el círculo de Pietro da Cortona aparece en las *Vite* de Bili, Passeri, Pascoli, siendo particularmente detallada la biografía Baldinucci (1846), vol. III, pp. 714-716 / vol. V, pp. 416-436. Nuevamente para una bibliografía más exhaustiva nos referimos a Waterhouse (1976), pp. 108-111 y a los recientes trabajos de Bernard Kerber (1973) pp. 133-170, (1979), pp. 1-18 y (1983), pp. 30-137 y Liliana Barroero (1997), pp. 181-202, 390-395 [fichas nº 65-69].

³⁴ La obra aparece citada por el Baldinucci: “Per la chiesa di san Giacomo alle Scalette alla Lungara, fece il quadro del santo Apostolo.” Baldinucci, (1846), p. 430.

³⁵ Según la leyenda el cardinal Francesco Barberini conoció a Romanelli cuando trabajaba como discípulo de Pietro da Cortona en las obras del Palazzo Barberini, Baldinucci (1846), p. 419, según otras fuentes su primer contacto se produjo en San Lorenzo en Damaso, Barroero (1997), p. 181. Por lo que se refiere a San Giacomo in Settignana, sabemos que “Cardenal Francesco Barberini started to rebuild this church in 1635...” Waterhouse, (1976), p. 110, tal y como aparece en algunas de las guías de la ciudad: “S. Giacomo in Settignana, dove è un Monastero per le convertite fabricato con la sua facciata dall’Eminentiss. Card. Barberino”, Titi (1987), p. 21.

³⁶ El Santiago mayor de Rusconi tuvo una larga vida en Galicia, donde es evidente el la utilización de grabados de todo el apostolado de Letrán. El apostolado fue la fuente iconográfica para el Monumento del Jueves Santo del monasterio de San Martín Binario, aunque no ha sido indicado por López Vázquez (1990), pp. 333-334. La representación de Santiago el Mayor perduró en obras de José Ferreiro y Mariño, alcanzando iglesias rurales como la de Santiago de Barbadelo, donde nos encontramos con dos representaciones de Santiago el Mayor y su hermano San Juan Evangelista que siguen a las dos esculturas ejecutadas por Rusconi en el ciclo lateranense; asimismo, la iconografía se repite en las imágenes de Santiago de Estraxiz, obras de buena factura atribuibles al escultor de origen italiano Gambino estudiadas en Vázquez Santos (2003), pp. 225-237.

³⁷ Las obras figuran en el catálogo del Istituto Nazionale della Grafica con las referencias S-FC30209-1200311730 y S-CL2191- 1200278597. Para un acercamiento más profundo al tema espero poder ofrecer un trabajo monográfico sobre la difusión de la iconografía jacobea a través del grabado.

OBRAS CITADAS

Baldinucci (1846)

BALDINUCCI, F.: *Notizie dei professori del disegno da Cimabue un qua*. Firenze, V. Batelli e Compagni, 1846.

Barroero (1997)

BARROERO, L.: “Giovanni Francesco Romanelli”. Anna LO BLANCO (Coord.): *Pietro da Cortona*. Milano, Electa. 1997, pp. 181-202, 390-395 [fichas nº 65-69].

Bellori (1689)

BELLORI, G. P.: *Vita di Carlo Maratti pittore*. Roma. 1689 [Edición facsimil de Francesco de’ Roma, Rossi, 1731].

De Cavi (2000)

CAVI, S. de: “S. Maria dell’Orto in Trastevere (1699-1727). Nuovi documenti, precisazioni e aggiunte al catalogo di Simona e Giovan Battista Giorgini, Michele Maglia, Carlo Porciani, Leonardo Retti, Camillo Rusconi ed alcuni stuccatori romani”. Elisa DEBENEDETTI (Coord.): *L’arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento. Arciconfraternite, chiese, personaggi, artista, devozioni, guide*. Bonsignore Roma. Editore. 2000, v. I, pp. 97-140.

Conforti (1980)

CONFORTI, M.: "Planning the Lateran Apostles". Henry A. MILLON (Ed.): *Studies in Italian Art and Architecture. 15th through 18th centuries*, American Academy in Rome (Memories of the American Academy in Rome, vol. XXX). 1980, pp. 243-260.

Enggass (1976)

ENGGASS, R.: *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*. The Pennsylvania State University Press. University Park and, 1976.

Fernández Alonso (1968)

FERNÁNDEZ ALONSO, J.: *S. Maria di Monserrato*. Le chiese di Roma illustrate. n° 103, Roma, 1968.

Iacobone (2004)

IACOBONE, P.: "Gli affreschi jacopei della distrutta chiesa de San Giacomo in Roma". *Compostellanum*, IL (2004), pp. 421-454.

Kerber (1973)

KERBER, B.: "Kupferstiche nach Gianfrancesco Romanelli". *Giessener Beiträge zur kunstgeschichte*, II, 1973, pp. 133-170.

Kerber (1979)

- "Addenda zu Giovanni Francesco Romanelli". *Giessener Beiträge zur kunstgeschichte*, IV, 1979, pp. 1-18.

Kerber (1983)

- "Ergänzungen zu Romanelli". *Sonderdruck aus Giessener Beiträge zur kunstgeschichte*, Band VI, 1983, pp. 30-137.

López Vázquez (1990)

LÓPEZ VÁZQUEZ, X. M.: "Monumento do Xoves Santo". *Galicia no Tempo* [Catálogo Exposición], Santiago de Compostela, 1990, pp. 333-334.

Mâle (1955)

E. MÂLE, *L'Art Religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle, du XVII, du XVIII siècle. Italie-France-Espagne-Flandres*. Paris. Librairie Armand Colin. 1932.

Mezzetti (1955)

MEZZETTI, A.: "Contributi a Carlo Maratti". *Revista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 4, 1955, pp. 253-354.

Nieto Alcaide (1965)

NIETO ALCAIDE, V. M.: *Carlo Maratti. Cincuenta y tres dibujos de tema religioso*. Madrid, Real Academia de San Fernando-Instituto Diego Velásquez. CSIC. 1965.

Olsen (1992)

OLSEN, H. P.: "A relief by Camillo Rusconi". *Docto Peregrin. Roman Studies in Honour of Torgil Magnuson*. Suecoromania I. Istituto Svedese di studi classici a Roma. 1992, pp. 250-260.

Pascoli (1736)

PASCOLI: *Vite de Pittori, Scultori, ed Architetti moderni scritte da Liote Pascoli*. Roma, 1736 (Ed. Facsimile Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte. Roma. 1933).

Pellegrineschi (2000)

PELLEGRINESCHI, P.: "Carlo Maratti e la direzione dei lavori nella chiesa di Sant'Angelo in Pescheria". Elisa DEBENEDETTI (coord.): *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento*, vol. I, Roma, Bonsignore Editore, 2000, pp. 63-70.

Titi (1674)

TITI, F.: *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura, nelle Chiese di Roma...* Roma, Manzini, 1674.

Titi (1987)

- *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura, nelle Chiese di Roma*. Ed. Critica de Bruno CONTARDI y Serena ROMANO. Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. Roma, 1987.

Vázquez Santos (2003)

VÁZQUEZ SANTOS, R.: *Arte, culto e iconografía del Camino Francés en la provincia de Lugo 1500-1800*. Xunta de Galicia [Colección científica]. Santiago de Compostela, 2003.

Vázquez Santos (2005)

- "Culto e iconografía jacobea en la iglesia de San Giacomo degli Spagnoli". P. CAUCCI VON SAUCKEN (coord.): *San Giacomo e l'Italia* [Atti del Convegno Internazionale di Studi], Edizioni Compostellane, Perugia, 2005, pp. 836-840.

Walker (2001)

WALKER, S.: "Livio Odescalchi, Pietro Stefano Monnot e Carlo Maratta: una rivalutazione alla luce di nuovi documenti". Elisa DEBENEDETTI (coord.): *Sculture Romane del Settecento. La professione dello scultore*, Roma, Bonsignore Editore, 2001, vol. II, pp. 23-40.

Waterhouse (1976)

WATERHOUSE, E.: *Roman Baroque Painting. A list of their works in and around Rome*. Edimburgh, Phaidon, 1976.

Westin – Westin (1975)

WESTIN, J.K. – WESTIN, R. H.: *Carlo Maratti and his contemporaries. Figurative Drawings from the Roman Baroque*. Museum of Art. The Pennsylvania State University. 1975.

RETABLO DE LA ASUNCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO EN VILLAESCUSA DE HARO (CUENCA)

Almudena Martínez Martín

Fundación Universitaria Española

En este artículo intento explicar cómo el estilo de Bigarny y su influencia artística se introdujeron en la escultura castellana del siglo XV. El *Retablo de la Asunción* de la Iglesia de San Pedro en Villaescusa de Haro (Cuenca) es el ejemplo más importante de este hecho. En esta época aparecen los primeros mecenas que asumen la relevante tarea de encargar a los mejores artistas y talleres maravillosos altares e iglesias. También he analizado la iconografía católica para este período de transición del estilo Gótico tardío al Renacimiento centrándome en el mencionado Retablo.

With this article I try to explain how the style of Bigarny and his artistic influence came into the castillian sculpture in the XVth Century. The *Assumption Altarpiece* of the Church of San Pedro at Villaescusa de Haro (Cuenca) is the most important example of this fact. In this time appeared the first patrons that assume the relevant task of asking for marvellous altarpieces and churches to the best artist and workshops. I have analysed too the catholic iconography of this period of transition from the last Gothic style to the Renaissance in this forgiven masterpiece.

LOCALIZACIÓN

Este magnífico *Retablo* de estilo Isabelino (figs. 1 y 2) se encuentra en la Capilla de la Asunción de la Iglesia de San Pedro Apóstol, en la localidad de Villaescusa de Haro, provincia de Cuenca. El legado artístico, fundamentalmente renacentista y gótico tardío que posee, la convierten en obligada visita.

El lugar en el que se encuentra actualmente el *Retablo* era el original para el que se destinó, esa Capilla de la Asunción, cuyo acceso se encuentra en la nave del Evangelio de la Iglesia. La Capilla fue realizada para enterramiento de los padres y familiares del Obispo Don Diego Ramírez de Fuenleal. Es por ello que



1. Vista general. *Retablo*. Villaescusa de Haro.

en el lateral izquierdo se hallan los sepulcros con las estatuas orantes de *Eugenio Carrillo Ramírez de Peralta* y su esposa *Luisa de Muñatones*, primos del Obispo (figs. 3 y 4).

CLIENTE O COMITENTE

El responsable del encargo del *Retablo* fue Don Diego Ramírez de Villaescusa o de Fuenleal, que nació en este pueblo el 7 de diciembre de 1459. Era hijo de Don Pedro Ramírez de Arellano y de Doña María Fernández de Tercero. Familia de alto rango, se cree que descendían del Infante Don Ramiro, hijo de Sancho Ramírez, que a su vez era hermano de Don García (Rey de Navarra).

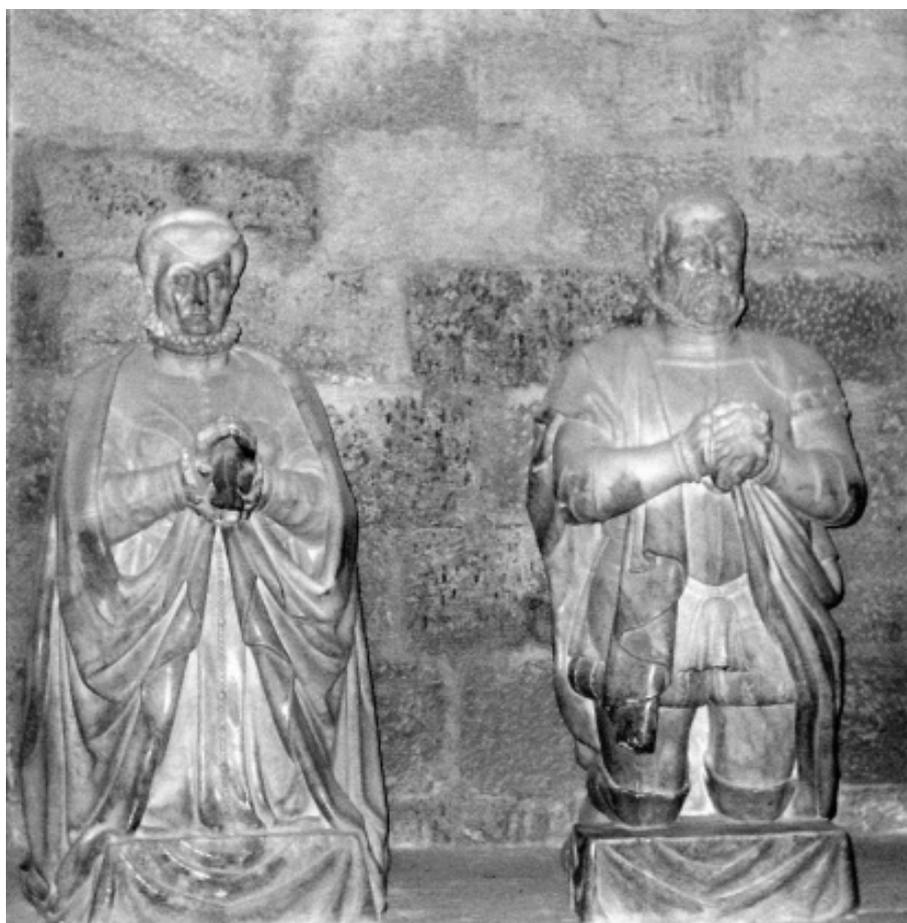
Hombre de incansables inquietudes intelectuales, estudió en la Universidad de Salamanca, graduándose en Teología y Cánones. En el año 1486, los Reyes Católicos visitaron la Universidad y asistieron a un Acto de Artes Liberales y Teología organizado por Don Diego Ramírez. Como dato curioso, en la Univer-

sidad fue compañero de Antonio Nebrija, autor de la Primera Gramática Castellana. Cuando finalizó su formación, partió hacia Jaén como canónigo. En Granada fue nombrado Deán de la Catedral, y fue nombrado por los Reyes Católicos Consejero Espiritual de su hija Doña Juana I de Castilla, así como confesor personal de la Reina Católica. Es por el primero de los cargos que viajó a Flandes acompañando a la Princesa, con motivo de su casamiento con Felipe el Hermoso, por ello sabemos que tuvo contacto con el arte nórdico, y que volvería allí en 1498 como Embajador de los Reyes Católicos para felicitar a los Príncipes por el nacimiento de su hija. Ese año fue nombrado Obispo de Astorga, y al año siguiente Obispo de Málaga¹.

Don Diego Ramírez siempre contó con el favor del Rey Fernando el Católico y de su hija Doña Juana, por ello, en 1510, se le concedió una "ejecutoria de privilegio de hidalguía" para él y toda su descendencia².



2. Vista general. *Retablo*. Villaescusa de Haro.



3. Eugenio Carrillo Ramírez de Peralta y su esposa Luisa de Muñatones.

La relación tan estrecha que mantuvo con la Familia Real se ve reflejada en los *Cuatro Diálogos* que escribió tras la muerte del Príncipe Don Juan, tres de los cuales fueron traducidos del Latín por Félix G. Olmedo. El Primero versa sobre el fallecimiento del Príncipe de las Españas, y hablan en él la reina Doña Isabel y la Muerte. El Segundo consiste en un "diálogo consolatorio entre el serenísimo e invictísimo Fernando, rey de las Españas y de Sicilia, y su dulcísima nuera doña Margarita de Austria sobre la muerte del Príncipe Don Juan"¹³. El Tercero también es un diálogo consolatorio en el que hablan los Reyes Católicos sobre la muerte de su hijo.

Fue nombrado por ellos Obispo de Cuenca, y Adriano VI lo llevó a Roma como Prelado y Obispo asistente y "en Roma fue uno de los nombrados para reconocer los procesos de la santidad y milagros de San Antonino y San Benón, de que resultó la canonización de ambos"¹⁴. Por lo tanto, además de las influen-



4. Epitafio de los Ramírez de Fuenleal.

cias de los Países Bajos, de las que se había empapado en sus viajes a Flandes con la familia real, conocía muy bien el arte italiano del momento.

Las crónicas narran que fue después obispo de Cuenca y presidente de la Chancillería de Valladolid, y que "fundó y dotó en la Universidad de Salamanca el colexio que llaman de Santiago el Zebedeo, que dicen de Cuenca"⁵. Debido a su interés por las artes y la cultura, comenzó el proyecto de construcción, que no llegó a materializarse, de la Universidad de Villaescusa de Haro.

Los últimos años de su vida los pasó en Cuenca. Allí hizo las Casas Episcopales, las Constituciones sinodales, y edificó en su tierra natal la Capilla y el Retablo de la Asunción. Falleció el 11 de agosto de 1537. Sus cenizas reposan en la Capilla Mayor de la Iglesia Catedral de Cuenca.

En el siglo XVII, en 1629, los historiadores de la época reconocieron los valores y virtudes de Diego Ramírez, atribuyéndole el regreso de las lluvias a la provincia de Cuenca, y la distribución de todos sus bienes entre los pobres, como narra Mártir Rizo en su *Historia de la muy noble y leal Ciudad de Cuenca*. Todos estos cargos los ejerció con mucha dignidad, "y con tanta satisfacción de todos en su Iglesia, que pudo merecer, que le llamasen Don Diego Ramírez el Bueno"⁶. Y en Málaga, debido a sus grandes cualidades, añadieron a este nombre el de Don Diego Ramírez el Bueno o "el Obispo de Buena Memoria"⁷. Este es un brevísimo resumen de la extraordinaria y prolífica vida de Don Diego Ramírez de Fuenleal, al que se puede considerar un «humanista» y hombre de su tiempo.

Gran promotor de la cultura, las artes y el pensamiento en una España dominada por las influencias flamencas e italianas de los siglos XV y XVI.

CRONOLOGÍA-FUENTES

Las primeras noticias que se tienen del *Retablo* están ligadas a la Capilla de la Asunción, ya que ambos fueron realizados en las mismas fechas. Aportan estos primeros datos las «Notas de los Visitadores», que están recogidas en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca*⁸. Comienzan en 1569 con el Licenciado Hernández, que describe la Iglesia Parroquial y habla del *Retablo*, describiéndolo "de talla y pincel mediano". En 1580, el Dr. Castañeda hace también referencia a todo lo anterior. En las visitas de 1709, 1711, 1757 y 1773, no encontramos alusiones a nuestro *Retablo*. En el Catálogo también se habla de la Capilla de la Asunción, que fue nombrada Monumento Nacional el 3 de junio de 1931, dice de ella que "fue levantada por Don Diego Ramírez de Fuenleal para enterramiento de sus padres, y realizada en el llamado estilo *Isabelino*". Comenta algunos aspectos de la reja de hierro policromado que se fecha en 1491. El *Retablo* lo define como "gotizante de finísima labra y rica policromía rematado por baldaquino colocado horizontalmente sobre el *Retablo* de la Asunción". Este Catálogo también aporta en su vol. II fotografías del *Retablo*, de conjunto e individuales (Resurrección, Descenso de Cristo al Limbo, etc).

Zarco Cuevas recoge en su obra que la Capilla donde se encuentra el *Retablo* es nombrada por vez primera en esta relación hecha por el Licenciado Juan Ramírez Ballesteros, Alonso Tercero, Agustín de Tebar, Francisco Lodaes y Pero Díaz Campaya en el año 1575. Da fe en ella de que la Capilla estaba dedicada a la Virgen de la Asunción, y dice que «está dotada de préstamos que este año de 75 están arrendados en mil ducados». Añade también que «está muy adornada de plata y de ornamentos ricos», entre los que se encontraría, sin duda, nuestro *Retablo*. Concluye afirmando que en dicha Capilla se dan "todos los días las horas canónicas cantadas en tono, y cada día se hace sacrificio y se celebra una misa particular por la serenísima doña Isabel, por estatuto del fundador"⁹.

La siguiente aportación que se relaciona viene de la mano de Juan Pablo Mártir Rizo, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* de 1629. En ella apunta los mismos datos de las relaciones que se hicieron en el siglo XVI, ya mencionadas anteriormente. Añade que la Capilla se hizo para enterramiento de padres y hermanos, y que "la dotó de ricos adornos, Santas Leyes y nuevos estatutos"¹⁰, así que se puede suponer que uno de estos «ricos adornos», como se comenta en la página anterior, fue el *Retablo* de la Capilla de la Asunción. Entre 1787 y 1788 aparecen dos testimonios que recogen la existencia de la Capilla donde se encuentra el *Retablo* y que presentan documentación de obras anteriores como la monografía de Mártir Rizo. Son las *Memorias his-*

tóricas de Cuenca y su obispado, de Mateo López, publicada en 1787; y el *Viage de España* de Antonio Ponz¹¹, de 1788, que aunque no hablan del *Retablo* aportan referencias sobre su promotor.

Hasta el siglo XX no volvemos a encontrar datos del *Retablo* ni de la Capilla. Las primeras pistas se localizan en la biografía de Félix Olmedo dedicada a Don Diego Ramírez en 1944, donde da a conocer la vida y obra del obispo, enumerando sus contribuciones a la Iglesia, entre las que se halla la Capilla de la Asunción, a la que tacha de «insigne», aunque no contribuye al aporte de información sobre el Retablo.

Beatrice Gilman Proske en 1951 comenta aspectos del *Retablo* de Villaescusa de Haro, poniendo fecha y comitente a la obra: en 1507 fue mandada hacer por Don Diego Ramírez de Fuenleal. Éste, tras haber acompañado a Juana la Loca a su casamiento con Felipe el Hermoso a los Países Bajos, quedó embebido del arte de este lugar, pero, como afirma Proske, para este Retablo "eligió a un escultor de la escuela de Bigarny". De este aspecto se hablará más adelante en los apartados de Autoría y Análisis Estilístico.

Durán Sempere y Ainaud citan una serie de retablos del Gótico terminal, en los que "puede observarse la transición del estilo gótico al renaciente. La estructura y los elementos ornamentales son góticos, pero el sentido formal que anima las figuras va pasando del naturalismo espiritual adelgazado a una modalidad más blanda, redondeada y amable". Y entre ellos, es nombrado el de Villaescusa.

En la Guía Artística de Anselmo Sanz Serrano, se recopilan las aportaciones de este autor sobre el *Retablo* y la Capilla, a la que califica de hermosa y la fecha en 1507. También el Retablo es definido como "interesante obra de transición, entre el Gótico y el Renacimiento"¹².

Azcárate Ristori cita la Capilla de Villaescusa de Haro, fundada por el Obispo Don Diego Ramírez de Fuenleal, que "toma como ejemplo la bóveda estrellada y la flamígera tracería, así como la minuciosidad en la decoración de la capilla funeraria de Don Álvaro de Luna de 1449, debido a la llegada de Bruselas del Maestro Hanequin"¹³. Del *Retablo* no aporta nada.

Fernando Checa sólo comenta algunos aspectos de la rejería de la Capilla, situándola en un estilo más cercano al Gótico que la de otra obra coetánea, la de Juan Francés en el Convento de San Juan de la Penitencia en Toledo. Pero sí nos aporta con toda seguridad una novedad: el nombre del artista que creó la reja de la Capilla, Fray Francisco de Salamanca.

M^a Luz Rokiski Lázaro y Nicolás Mateo Sauquillo redactan el capítulo de Arte del libro de divulgación *Castilla-La Mancha. Cuenca*, de 1991. En él apenas hay huellas del *Retablo*. Simplemente lo mencionan como ejemplo del arte de los maestros flamencos en España, que contribuyeron a la introducción de este arte en Cuenca. Además nos dan la fecha de realización del retablo, datándolo ya del siglo XVI.

M^a Ángeles Monedero Bermejo desarrolla un epígrafe en su obra dedicado a Villaescusa de Haro, donde habla de la Capilla de la Asunción, y la define como «la obra maestra del gótico hispanoflamenco de la provincia de Cuenca». A su vez, comenta quién fue el promotor de la Capilla, Don Diego Ramírez de Villaescusa. Y contribuye a la historiografía del *Retablo* con la fecha exacta de su construcción, que sitúa poco antes de 1506. El *Retablo* apenas es mencionado. Afirma que "es un magnífico retablo gótico con escenas en madera policromada de la vida de la Virgen".

La última aportación la realiza Isabel del Río de la Hoz en 2001, y concede la autoría del *retablo* a Felipe Bigarny, cuyo taller tuvo gran influencia en toda Castilla debido "al carácter empresarial que dio a su taller, en el que se formaron innumerables entalladores y escultores», de los que añade que «jamás mostraron rasgos de creatividad artística"¹⁴. Apunta que el Obispo Diego Ramírez conoció la obra de Bigarny, debido a que maestros como Diego de Tiedra, «que practica un arte semejante al de Bigarny y Siloé estén trabajando en la catedral de Cuenca»¹⁵ en esas fechas. Es más, atribuye el tratamiento de "hacer los relieves a base de figuras casi exentas a un estilo que el maestro Felipe muestra en los retablos parecidos que hizo en Burgos"¹⁶. Incluso apunta que "este retablo por su riqueza nos parece que puede ser un eco cercano a los de Alcalá de Henares y Torrelaguna"¹⁷.

AUTORÍA

El contrato del encargo no se ha conservado, pero todos los autores datan la obra entre 1506 y 1509. Según M^a Ángeles Monedero Bermejo en su capítulo para la *España Gótica* dedicado a Cuenca, las Capillas de estilo gótico "debieron ser realizadas por los mismos artistas"¹⁸ que los del *Retablo*. M^a Luz Rokiski y Nicolás Mateo en el apartado de Cuenca de la obra de divulgación *Castilla-La Mancha. Cuenca*, citan el *Retablo* como ejemplo "del arte de los maestros flamencos en España, que contribuyeron a la introducción del arte flamenco en Cuenca"¹⁹.

Esta teoría de la atribución del *Retablo* a maestros flamencos parece muy acertada si se tiene en cuenta que el Obispo Diego Ramírez acababa de llegar de su segundo viaje a Flandes cuando ordenó la construcción del *Retablo*, y que podía haber bebido de las fuentes flamencas para después plasmar sus influencias en este *Retablo de Villaescusa*. Haciendo caso a esta suposición, conviene destacar la llegada a España del Maestro Hanequin de Bruselas, en el año 1448, junto con un gran grupo de maestros, oficiales, aprendices y familiares a Toledo. Esta comitiva realiza la Capilla funeraria de Don Álvaro en Toledo, bajo una estricta asimilación de los preceptos, técnicas y formas flamígeras flamencas. La Capilla, con su gran bóveda estrellada servirá de ejemplo para la realización de la

Capilla de la Asunción de Villaescusa, como aporta Azcárate Ristori en *Castilla la Nueva*²⁰. Si estos Maestros fueron los mismos que los que realizaron el *Retablo*, se puede considerar que la influencia flamenca se plasmará en el *Retablo* castellano de una manera muy clara. Esto se constata en las filigranas góticas y en la microarquitectura insertada dentro del Retablo.

Por otro lado, y volviendo a la hipótesis sobre la autoría, Beatrice Gilman Proske, de modo más acertado, descarta la participación de mano flamenca en la realización de la obra. Sin embargo, propone como posible maestro a un discípulo de la escuela de Felipe Bigarny, escultor francés que llegó a España en 1498, al que se le encargaron los relieves para el Trascoro de la Catedral de Burgos. Proske explica su influencia en el *Retablo de la Asunción* debido a que utiliza elementos que se asemejan a los utilizados por este escultor: el marco con bustos, las guirnaldas de pesados racimos de frutas, los pergaminos en forma de S, que denomina "s-scrolls"²¹, y que considera típicamente burgaleses. Añade además, que el diseño de las calles laterales y de la sección central superior ofrece paralelismos con la Puerta de la Pellejería de Francisco de Colonia, y con el posterior Retablo de Bigarny de la Capilla Real de Granada.

Isabel del Río de la Hoz atribuye la autoría del *retablo* a Felipe Bigarny, que comenzó a trabajar en España en 1499, y llevó a cabo la Capilla de Granada en 1521. Debido a la gran difusión de su taller y la magnífica proyección de sus obras, su influencia llegaría hasta el ámbito artístico castellano, incluso parangona escenas como las escenas del Nacimiento "que son casi iguales a las de Toledo y otras, como los bustos entre veneras, semejantes a las de la sillería del coro de Burgos"²².

Según un documento publicado en las *Relaciones de pueblos del Obispado de Cuenca hechas por orden de Felipe II*, en el año 1475 se dotó a esta Iglesia de San Pedro Apóstol de préstamos "arrendados en mil ducados. Repártense entre seis capellanes y cuatro diáconos, y cuatro acólitos, y en la fábrica de ella"²³. Por lo tanto, ya en el año 1475 se comenzó a financiar la construcción de lo que sería la Capilla que cobijaría el *Retablo*, y el *Retablo* propiamente dicho, cuyo fin tendría lugar entre 1506 y 1509. También comenzaría la contratación de los maestros, que con gran probabilidad serían del taller de Bigarny, a la luz de los documentos y las investigaciones llevadas a cabo hasta ahora. El *Retablo* se define dentro de la transición del estilo Gótico al Renacimiento. El primero, a grandes rasgos, se manifiesta en toda la decoración arquitectónica y en el estilo general del *Retablo*; el segundo quedaría plasmado en el tratamiento que se ha dado a las figuras. Todo esto se explicará con detalle en el Análisis Estilístico de la obra.

MATERIALES Y TIPOLOGÍA

El *Retablo* está realizado en madera de pino, material habitual en las construcciones escultóricas de los siglos XV y XVI en el ámbito castellano. Como apunta Gómez Bárcena en *Retablos flamencos en España*, "la personalidad de la madera ha sido eclipsada por la policromía que se le añadió al Retablo posteriormente"²⁴. Esta policromía fue añadida en el siglo XVIII y ha borrado gran parte de la expresividad de las figuras, añadiendo el gusto por lo excesivo característico del período Rococó. Así, se pueden observar túnicas con estampados tremendamente realistas, como la de San Julián; y colores llamativos que no corresponden a la época medieval.

Originalmente, el *Retablo* no estaba policromado, la policromía puede ser de la época en la que se doró la rejería²⁵, es decir, de 1791 (fecha que está inscrita en la parte superior de la reja de entrada a la Capilla de la Asunción) debido al estilo de la misma.

El *Retablo* no ha sufrido ningún tipo de restauración a lo largo de su historia. Se ha conservado de esta manera gracias a las limpiezas periódicas que fueron llevadas a cabo por el que ha sido el párroco de esta Iglesia de San Pedro Apóstol hasta el año 2003, Don Ángel Sevilla (D.E.P.) y siempre se ha cuidado el mantenimiento de la sujeción de los anclajes que sostienen el Retablo al muro de la Capilla²⁶, pero no por ello se encuentra en un estado lastimoso o necesita reparaciones urgentes.

Nunca ha participado en ninguna exposición en conjunto ni tampoco ninguna de sus piezas, aunque serían fácilmente transportables debido a que son figuras exentas, no forman bloques compactos. Por ejemplo, en la escena del *Nacimiento de la Virgen*, las dos esculturas de la derecha son un bloque, San Joaquín es una figura exenta, y la cama donde se encuentran Santa Ana y la partera junto con la mujer y la niña son otra distinta. Pero todo conforma un conjunto perfecto. Tampoco ha salido nunca de la Iglesia de Villaescusa, y continúa en el lugar para el que fue destinado originalmente.

El *Retablo* consta de cinco cuerpos, cinco calles y un banco o predela. Las entrecalles centrales están separadas por dieciséis repisas y dos heletas que encierran figuras que conforman la ascendencia davídica de Cristo.

En cuanto a los paralelismos que se pueden establecer con otros Retablos, hay que decir que su tipología es similar a la que posee el *Retablo Mayor de la Iglesia de Gumiel de Hizán*, en Burgos. También posee similitudes en cuanto a tipología con el *Retablo Mayor* de la Catedral de Orense. Ambos de origen flamenco y de transición al Renacimiento. El estilo gótico se aprecia claramente en la microarquitectura de la que está compuesta el *Retablo*: doseletes, ventanas con arcos flamígeros, etc. Y enlazando con el arte flamenco hallamos en todas las escenas un notable abigarramiento en la composición, es decir, hay infinidad de figuras en cada una de ellas.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO

El tema principal que engloba el *Retablo* es el de la *Asunción de la Virgen*, que se sitúa en la calle central del mismo. Presenta a María como primera cristiana y Redentora de la humanidad, a la vez que se encarga de señalar el linaje sagrado del que procede el Salvador. Para ello, el Obispo Diego Ramírez diseña un programa iconográfico (porque sin duda, fue un encargo muy personal del religioso) que trata los episodios más importantes de la Madre de Cristo en los Evangelios y en los Apócrifos.

En el banco o predela, y de izquierda a derecha, presenta en primer lugar a *San Jerónimo y el León* (fig. 5), que es una de las devociones particulares del Obispo, debido muy probablemente a su carácter penitente y asceta, o como indican Duchet-Suchaux y Pastoureau, "anacoreta y erudito"²⁷, ya que llegó a ser Doctor de la Iglesia Latina, junto con San Ambrosio, San Agustín y San Gregorio Magno (estos dos últimos representados también en el *Retablo*). Con más seguridad es debida su colocación en este *Retablo*, según apunta Émile Mâle en *El arte religioso del siglo XIII*, por ser "el sabio cuyos ojos se han debilitado sobre los libros"²⁸. En efecto, San Jerónimo sería un Santo preferido de Don Diego por su sapiencia y dedicación a la cultura y el saber. Cualidades en las cuales se vería reflejado él mismo, ya que San Jerónimo fue el traductor de la Biblia del griego al latín²⁹. Pero esta escena en la que se le representa al lado de un león proviene de una leyenda en la que el Santo, durante su estancia en el desierto, traba amistad con esta fiera a la que extrae una espina de una pata. Es por ello que se le asocia a menudo con este animal y con el sombrero de cardenal, algo que nunca llegó a ser³⁰.

La escena siguiente representa *La Misa de San Gregorio* (fig. 6), en la cual, este otro Padre de la Iglesia Latina, está celebrando la Eucaristía y uno de los fieles duda de la presencia real de Cristo en ella. Debido a las plegarias del Papa Gregorio, "Cristo desciende del cielo sobre el altar y se aparece a los fieles, mostrando sus estigmas y rodeado de los instrumentos de la Pasión"³¹. Este tema será muy representado y tendrá gran tradición a partir de finales del siglo XV, y sobre todo, a lo largo de todo el siglo XVI.

El motivo por el que el Obispo decidió que su *Retablo* llevara este episodio milagroso, fue sin duda por los tintes eucarísticos y dogmáticos que conlleva, así como funerarios, y a los que hace alusión. Además, este tema está ligado profundamente al carácter funerario de la Capilla, y es representado en numerosas ocasiones en otros *retablos* como en el de *San Nicolás* de la Iglesia de San Nicolás en Burgos; el *Retablo de los Reyes Magos* de la Parroquia de San Gil; o el *Retablo de la Natividad* en la misma Iglesia, ambas también en Burgos.



5. *San Jerónimo y el león.*

A continuación, le sucede el primero de los cuatro Evangelistas de la predela, *San Mateo* (fig. 8). Cada uno de ellos es representado con su símbolo, en el caso de *San Mateo con el niño a los pies*. *San Marcos* (fig. 7), *San Lucas* (fig. 10) y *San Juan* (fig. 9), por este orden y saltados, van acompañados del león, el toro y el águila. La primera representación de los Evangelistas en un Retablo se debe a Gil Siloé en el *Retablo del Obispo Luis de Acuña* en la Catedral de Burgos³². Este Retablo burgalés dejará una estela en la iconografía de los Retablos del siglo XV y XVI y será frecuente ver a los cuatro Evangelistas en las predelas de los Retablos de esta época.

La escena contigua a *San Mateo* es el *Cristo descendiendo al Limbo* (fig. 11). Procede de los Evangelios Apócrifos³³, que narran el momento en el que Cristo bajó al Limbo después de su Resurrección para sacar de allí a Adán, Eva y los patriarcas, y llevarlos al Edén. Esta historia tiene un sentido claramente



6. *La misa de San Gregorio.*

redentor para los fieles cristianos: Cristo baja al Limbo a rescatar a la humanidad después de su promesa de Resurrección, como lo hará en la Segunda Venida.

Es un pasaje muy representado a lo largo de los siglos XV y XVI, tanto en escultura como en pintura. Se encuentra también en la Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo de Starnina; o en el *Retablo de Don Sancho de Rojas* de Rodríguez de Toledo, que actualmente se ubica en el Museo del Prado de Madrid. En los tres casos, el modelo estilístico de representación es el mismo: el Limbo se muestra como Leviatán (dragón gigante) de cuya boca son vomitados los patriarcas, Adán y Eva³⁴. Estos dos últimos salen en primer lugar y en actitud orante. Aunque en el caso del *Retablo de Villaescusa*, Adán besa la mano derecha de Cristo, y porta en la otra la Cruz de la Resurrección. Junto a la figura del siguiente Evangelista, San Marcos, surge con fuerza el *Entierro de Cristo* (fig. 12),

7. *San Marcos.*8. *San Mateo.*

tema que procede de los Evangelios Canónicos, y que adquirirá gran importancia a lo largo de los siglos XVI y XVII en España. En el *Retablo*, el cuerpo inerte de Jesús está rodeado por las figuras (de izquierda a derecha) de Nicodemo, San Juan, la Virgen (en el centro), María Magdalena (con un frasco de perfumes) y José de Arimatea completando el semicírculo.

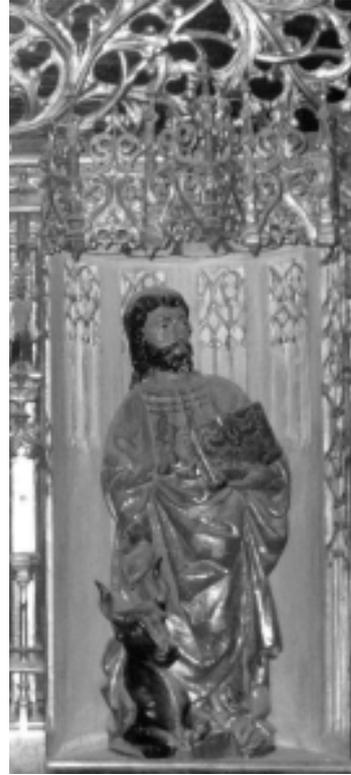
La Resurrección de Cristo (fig. 13), contigua a la imagen de San Lucas, presenta caracteres estilísticos novedosos que se analizarán con posterioridad. La escena también se narra en los Evangelios Canónicos, y representa el momento en el que Cristo emerge de la oscuridad de su tumba con la Cruz de la Resurrección en una mano, mientras los soldados romanos encargados de vigilarle duermen.

Esta última escena concluye el pequeño ciclo Muerte-Resurrección que está presente en la predela.

Cierran la iconografía de este banco Don Diego Ramírez de Villaescusa protegido por *San Julián* (Patrón de Cuenca) (fig. 14) y *San Agustín*. En la primera de las representaciones, el obispo promotor del *Retablo* ora arrodillado ante la *Biblia* mirando hacia el Cielo. Seguramente, los artistas que trabajaron en el *Retablo* conocieron al Obispo, y este puede ser un retrato fiel del mismo, aunque por la línea general del *Retablo*, los rostros son bastante impersonales y se observa una cierta uniformidad en los parecidos de todos ellos.



9. San Juan.



10. San Lucas.



11. Descenso de Cristo al Limbo.

San Julián es su Santo de devoción, por ello aparece en pie, detrás de la figura de Don Diego. Ambos van vestidos como obispos que fueron (mitra y hábito). Este San Julián que se ha representado es San Julián de Le Mans, que fue el primer obispo de dicha región francesa, y que ocupó durante cuarenta y siete años el trono episcopal³⁵. Jacobo de la Vorágine, en la *Leyenda Dorada* distingue aún cuatro Santos Julianes más. De los cinco, sólo uno de ellos fue obispo, San Julián de Le Mans. También narra que hizo numerosos milagros y que "llevó una vida muy virtuosa"³⁶. Su devoción por este Santo, la recoge Mártir Rizo en su *Historia de Cuenca*³⁷, destacando las virtudes caritativas de Don Diego Ramírez y comparándolas con las del patrón de Cuenca.

La última de las representaciones es la de *San Agustín* (fig. 15), pensador, filósofo, obispo y Doctor de la Iglesia Católica. Viste atributos obispaes y el hábito negro con el cinturón de cuero de los monjes agustinos. Esta teoría es planteada así por Duchet-Suchaux y Pastoureau en su descripción de San Agustín de su *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos*. Pero los restantes elementos que le acompañan hacen dudar de esta atribución. La maqueta de iglesia que porta en su mano derecha, así como su indumentaria obispal, lo asemejan más a San Wolfango, cuyos atributos principales son estos. San Wolfango fue Obispo de Ratisbona, y se dedicó a favorecer la reforma de la vida monástica en su diócesis³⁸.



12. *Santo Entierro.*

San Agustín, junto a *San Jerónimo* y *San Gregorio* conformarían en la predela de este *Retablo* una trilogía de Doctores de la Iglesia en la que faltaría San Ambrosio. Todos ellos son representados aquí debido a la enorme afinidad que siente con ellos el Obispo de Villaescusa. Esta afinidad se traduce en su condición religiosa y en sus aspiraciones culturales, intelectuales y teológicas.

El primer cuerpo del *Retablo* está compuesto, de izquierda a derecha, por las escenas del *Nacimiento de la Virgen*, la *Presentación de la Virgen en el Templo*, la *Boda de José y María*, y la *Anunciación*. Las tres primeras son de origen apócrifo, narradas en el *Libro sobre la Natividad de María*.

El *Nacimiento de la Virgen* (fig. 16) muestra a una Santa Ana en cama con las manos en posición de rezo tras dar a luz, mientras que su esposo José y las parteras se disponen a lo largo del lecho. En primer plano se sitúa la figura de la Virgen recién nacida que es bañada por una doncella.

La *Presentación de la Virgen en el Templo* (fig. 17) es descrita también en el mismo apócrifo. Según éste, la Niña contaba tres años en el momento de ser presentada, pero en la escena parece mayor. Como detalla el apócrifo, San Joaquín y Santa Ana colocaron a la niña en una grada del templo, "y cuando ellos estaban entretenidos en cambiar sus vestidos de viaje por otros más limpios y curiosos, la Virgen del Señor se fue subiendo una a una todas las gradas, sin que



13. *Resurrección.*



14. *Diego Ramírez protegido por San Julián.*

nadie le diera la mano para levantarla y guiarla". Este preciso momento es el que se recoge en el *Retablo*, y va ligado a la escena siguiente de la *Boda de María y José* (fig. 18), ya que en los Apócrifos también se relatan los desposorios de la Virgen³⁹, un tema que no ha sido representado con mucha frecuencia en el mundo del arte, y del que se encuentra un ejemplo magnífico en el *Retablo de la Natividad* de la Iglesia de San Gil en Burgos o en el *Retablo* de la Iglesia de San Juan Bautista de Telde, en Canarias.

La *Anunciación* (fig. 19) culmina este primer cuerpo, dedicado íntegramente a la exaltación mariana. Este culto a la Virgen, como indica Gómez Bárcena, "se vio incrementado a finales de la Edad Media", sobre todo "los aspectos referentes al culto de la Inmaculada Concepción"⁴⁰.

El tratamiento iconográfico del tema es completamente occidental. La Virgen es sorprendida por el Ángel mientras estaba sentada leyendo un libro. Según Réau, esto no es habitual en el arte oriental hasta el siglo XVI, cuando lo toman prestado de Occidente⁴¹. La actitud del Ángel anunciador es activa, se le ha querido representar en pie, con una filacteria entre sus manos que reproduce las dos primeras palabras del Saludo Angélico: *Ave María*⁴², y es un detalle que sólo se observa a partir de la Edad Media, y muy especialmente en ésta.



15. San Agustín.

En el segundo cuerpo del *Retablo*, y siempre de izquierda a derecha, continúa el ciclo mariano comenzado con la *Visitación de la Virgen* (fig. 20) a su prima Isabel. Las dos mujeres avanzan la una hacia la otra en un gesto sereno, entrelazándose las manos. Sigue la forma de representación helenística, "guardan la misma nobleza en la actitud y la misma reserva en los sentimientos que caracterizaron siempre al arte griego"⁴³, a diferencia del asirio, que las representa echadas una encima de la otra.

El *Nacimiento de Cristo* (fig. 21) muestra a la Virgen y a San José orando ante el recién nacido. A su alrededor se disponen los pastores. La escena presenta la herencia de los Quattrocentistas italianos, la madre se arrodilla delante del niño, "contemplándole con las manos juntas, envolviéndole en un amor infinito"⁴⁴.

En este segundo cuerpo, en las calles cuarta y quinta, se disponen los pasajes de la *Circuncisión* y la *Epifanía* o *Adoración de los Magos*. La *Circuncisión* (fig. 22) tiene lugar en una iglesia de la época, y no en un templo judío, ya



16. Nacimiento de la Virgen.



17. *Presentación de la Virgen en el Templo.*

que el altar donde se desarrolla la acción denota el estilo bajomedieval. El único Evangelista que habla de la Circuncisión de Cristo es Lucas (Lc 2, 21-40). Simeón toma en sus brazos al Niño, y volviéndose hacia la Madre le espeta: "Mira, este está destinado para ruina y resurrección de muchos en Israel, y como signo de contradicción. Y una espada traspasará tu alma a fin de que sean descubiertos los pensamientos íntimos de muchos". En estos versículos, la *Biblia* alude a uno de los siete dolores de la Virgen.

La *Epifanía* (fig. 23) simboliza la universalidad de la religión cristiana, ya que en la Edad Media se consideró que los Magos llegaron de los tres continentes entonces conocidos: Asia, África y Europa⁴⁵. Por ello, uno de los Magos se representa negro, para simbolizar su procedencia africana. También se palpa esta universalidad en las edades de los Reyes (Cristo viene para todas las razas y para todas las edades), ya que cada uno de ellos hace referencia a una de las edades humanas: la juventud, la edad adulta y la vejez⁴⁶.

Únicamente el Evangelista Mateo menciona el hecho de que los Magos de Oriente marcharan a Belén a adorar a Cristo. Este pasaje de la Adoración de los Magos fue asociado durante la Edad Media a los del Bautismo de Cristo y las Bodas de Caná, porque las tres festividades se celebraban el mismo día, y la fiesta recibía el nombre de Teofanía. Se hizo así debido a que fueron las tres primeras manifestaciones de Dios⁴⁷. Entre el primer y el segundo cuerpo se halla el tema de la *Dormición de la Virgen* (figs. 24 y 25). Tomada de los Apócrifos⁴⁸, la escena



18. Boda de María y José.



19. Anunciación.

de arriba se representa el momento en el es asumpta a los Cielos: la *Asunción*, tema principal del *Retablo*. María, según los gnósticos, tenía sesenta años cuando un Ángel se le apareció y le avisó de que en tres días iba a reunirse con su hijo. Los Apóstoles, que se hallaban predicando por todos los confines de la Tierra fueron llamados por una fuerza misteriosa que les llevó donde se encontraba María. Por la noche, llegó Cristo acompañado de coros y multitudes de ángeles, mártires, confesores y vírgenes. Y de este modo, la Virgen subió a los Cielos con Cristo. Ambos temas, *Dormición y Asunción* (fig. 26), están profundamente unidos en la fuente apócrifa y en el *Retablo*. Según Mále, la muerte de la Virgen aparece por primera vez en el arte a finales del siglo XII⁴⁹, y en este *Retablo*, ambos episodios están íntimamente ligados. En la parte central del *retablo*, la *Asunción de la Virgen* se eleva por encima de la *Dormición*, de una forma majestuosa y celestial, rodeada de ángeles.

El tercer cuerpo del *Retablo*, muestra a *Cristo entre los doctores y las Bodas de Caná* (fig. 28). Ambos hechos son narrados en los Evangelios Canónicos, y los dos dan fe de la importancia de la Virgen en la vida de Cristo, ya que son dos episodios en los que la actuación de María es fundamental. Al igual que los temas que se introducen en el cuarto cuerpo, *Cristo Resucitado apareciéndose a su Madre y Pentecostés* (fig. 27) o la *Venida del Espíritu Santo sobre*



20. *Visitación.*



21. *Natividad.*



22. *Circuncisión.*



23. *Epifanía.*

la Virgen y los Apóstoles. En ambas escenas, el protagonismo recae sobre María, como en todo el *Retablo*. Es por ello, que lleva la invocación a la *Asunción de la Virgen*. Es una iconografía que se presenta de forma muy aislada en el arte de la época. Hay algunos ejemplos de exaltación mariana en el mundo del *Retablo*, como el ya citado *Retablo de la Natividad*, y el del Monasterio de El Paular de Madrid, que también tratan este ciclo iconográfico.

En la parte superior se impone la presencia de *Cristo bendiciendo* (fig. 27), flanqueado por dos ángeles como remate del *Retablo*. Es un remate poco característico, ya que lo habitual es encontrar remates de Calvarios o Crucifixiones. Los *ángeles* (fig. 27) que se encuentran a su lado, portan los escudos de armas de la Casa de los Ramírez de Villaescusa. El escudo está partido por la mitad, y en la parte derecha presenta "un pino con sus piñas y un león rapante que aparece querer subir a él. A la otra parte tiene seis bandas rojas, todo en campo dorado; y por orla tiene unas veneras y unas aspás"⁵⁰. La presencia de la *heráldica* en los retablos es la manera que tenían las casas nobles de perpetuarse en la posteridad (fig. 29). La idea de la fama y el prestigio, que se afianzará en el Renacimiento, ya comienza a plasmarse a finales de la Edad Media.

En las entrecalles del *Retablo* se han representado las figuras de los *Reyes del Antiguo Testamento* (figs. 33 y 34), que hacen referencia a la ascendencia davídica de Cristo, y que se encuentra habitualmente en otros *retablos* de la época medieval, como el del *Obispo Luis de Acuña* en la Catedral de Burgos.



24. *Dormición de la Virgen.*



25. *Dormición de la Virgen.*



26. *Asunción de la Virgen.*

Para concluir, a ambos lados de primera y la quinta calle, y en un lugar privilegiado, se han colocado los bustos de *San Pedro* (fig. 30) y *San Pablo* (fig. 31), primeros pilares fundamentales en los que se basó la Iglesia, y que también se ponen en relación con el *San Pedro* y *San Pablo* del ya citado *Retablo del Obispo Acuña*.

ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El *Retablo* corresponde al estilo gótico hispanoflamenco de transición al Renacimiento. Ello se deja ver en el complicado entramaje que conforma la microarquitectura que rodea toda la estructura. Los pináculos, doseletes, los entramajes que envuelven las escenas, son típicamente medievales (fig. 32). Como medieval es también la decoración del interior de cada escena, que se desarrolla en ambientes en cuyas paredes hay ventanas de tracería gótico-flamígera. Todo ello de finísima labra. Los detalles renacentistas se observan, sin embargo, en el tratamiento de los cuerpos de cada una de las figuras, son cuerpos que poseen un estudio anatómico tosco, pero ya algo avanzado en contraposición al tratamiento medieval estilizado y espiritual. Este estudio anatómico se aprecia de un modo



27. Parte superior del Retablo: *Cristo se aparece a su Madre y Pentecostes.*



28. Parte central del Retablo: *Jesús entre los doctores y Bodas de Caná.*



29. *Emblema de los Ramírez de Fuenleal.*



30. *San Pedro.*

especial en los cuerpos de los soldados que duermen ante el sepulcro de Cristo en la escena de la *Resurrección*. El *soldado* que se sitúa en primer plano se halla en una postura de violento escorzo para estar durmiendo (fig. 35). Y los que rodean a Cristo se disponen en distintas poses. En ellos se observan expresiones y detallismo propios de la tradición castellana.

También encontramos este estudio anatómico en el cuerpo muerto de Cristo del Llanto sobre Cristo muerto, que parece caer hacia el espectador y casi salirse del marco de la hornacina.

La ambientación de todas las escenas se realiza en lugares plenamente bajomedievales, como iglesias (Presentación en el Templo de la Virgen); y los personajes van vestidos a la manera del Medievo (las parteras de Santa Ana llevan indumentaria de doncellas de la época y María Magdalena en el Entierro de Cristo también va vestida como una princesa del siglo XV).

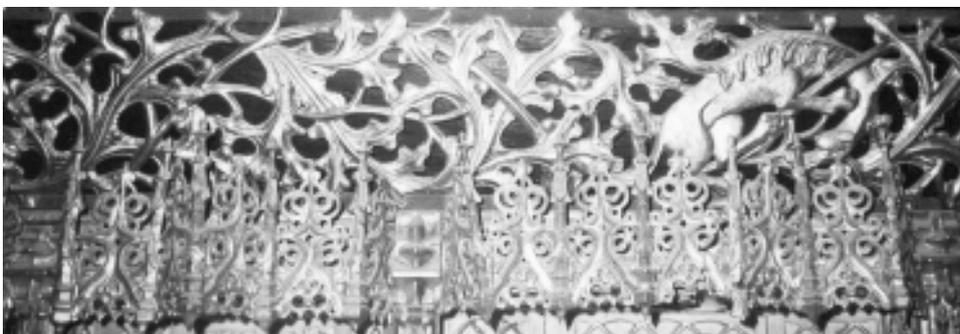
La clasificación gótico-isabelina la apoyan todos los autores que han tratado el Retablo, por ejemplo Alonso Fernández en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Cuenca*, o M^a Ángeles Monedero Bermejo en el vol. 12 de la serie *La España Gótica*, donde califica al *Retablo* de magnífico. También es apoyada por Durán Sempere y Ainaud en el vol. VIII del *Ars Hispaniae*, donde se apunta que el *Retablo* posee un carácter que "acusa más honda penetración en el estilo del siglo XVI, unido a un pintoresquismo de imaginería. La estructura del conjunto no puede ser más híbrida"⁵¹. El carácter híbrido también es mencionado por Sanz Serrano en la *Guía Artística de Cuenca y su provincia*, donde pone especial énfasis en las esculturas laterales de los Santos Pedro y Pablo⁵². Añade que "todo ello es obra de escultura, aunque más pictórica en el concepto que propiamente plástica"⁵³.

Las aportaciones que realiza Proske en su obra *Castilian Sculpture. Gothic to Reinassance*, son determinantes a la hora de establecer un estudio sobre este *Retablo de Villaescusa*, ya que es la única autora que se extiende detenidamente en el análisis del mismo. Dichas aportaciones se comentan en el capítulo de Tipología, pero añade además que "la dulzura de los rostros de las figuras de algunas escenas están muy cercanas a las calidades flamencas de los dos retablos de San Gil"⁵⁴, refiriéndose a San Gil de Burgos. Asimismo he clasificado los *Retablos* de la Iglesia de San Gil como similares en tipología a este, junto con el *Retablo Mayor* de la Catedral de Orense. Aunque las figuras estarían cercanas a las del *Retablo del Obispo Acuña*, y en la predela se observaría un programa iconográfico muy parecido.

Por último, se aprecia una uniformidad de manos en todo el *Retablo*. Son figuras toscas, populares, no tienen la categoría de las figuras talladas por Gil Siloé diez años antes en el *Retablo* de la Cartuja de Miraflores de Burgos. Puede que no hubiera sido sólo un maestro, sino el taller de Felipe Bigarny que, siguiendo las pautas de su maestro, no consigue llegar a su altura y esculpe figuras de menor categoría (como apunté en el capítulo sobre la Autoría).



31. *San Pablo.*



32. *Decoración de filigrana.*



33. Rey del Antiguo Testamento.



34. Rey del Antiguo Testamento.



35. Soldado romano.

NOTAS

- ¹ Mateo López (1949), p. 235.
- ² Olmedo (1944), p. 88.
- ³ Olmedo (1944), p. 334.
- ⁴ López (1949), p. 236.
- ⁵ Zarco Cuevas (1927), p. 282.
- ⁶ Mártir Rizo (1979), p. 179.
- ⁷ Olmedo (1944), p. 164.
- ⁸ Alonso Fernández (1987), p. 352.
- ⁹ Zarco Cuevas (1927), p. 288.
- ¹⁰ Mártir Rizo (1979), p. 179.
- ¹¹ Ponz nombra la Capilla y a su fundador en el Tomo III, Carta IV.
- ¹² Sanz Serrano (1960), p. 172.
- ¹³ Azcárate Ristori (1982), p. 168.
- ¹⁴ Río de la Hoz (2001), p. 355.
- ¹⁵ Río de la Hoz (2001), p. 356.
- ¹⁶ Río de la Hoz (2001), p. 356.
- ¹⁷ Río de la Hoz (2001), p. 357.
- ¹⁸ Monedero Bermejo (1977), p. 139.
- ¹⁹ VV.AA. (1991), p. 130.
- ²⁰ Azcárate Ristori (1982), p. 168.
- ²¹ Proske (1951), p. 279.
- ²² Río de la Hoz (2001), p. 357.
- ²³ Zarco Cuevas (1927), p. 288.
- ²⁴ Gómez Bárcena (1992), p. 14.
- ²⁵ Juan Castilforte dixit.
- ²⁶ Juan Castilforte dixit.
- ²⁷ Duchet-Suchaux y Pastoureau (1999), p. 214.

²⁸ Mâle (1982), p. 72.

²⁹ Duchet-Suchaux y Pastoureau (1999), p. 214.

³⁰ Duchet-Suchaux y Pastoureau (1999), p. 215.

³¹ Duchet-Suchaux y Pastoureau (1999), p. 185.

³² Gómez Bárcena dixit.

³³ Este episodio se narra en el *Evangelio de Bartolomé*, que es un diálogo entre Cristo y Bartolomé, en el que Jesús le describe el momento de su bajada al Limbo y la lucha que mantuvo con el Demonio.

³⁴ Según Réau en su *Iconografía del Arte Cristiano*, llama la atención "la incapacidad de los artistas para diferenciar el Limbo del Infierno". Es por ello que se representa como un monstruo.

³⁵ Duchet-Suchaux y Pastoureau (1999), pp. 238-239.

³⁶ Vorágine (2004), pp. 141-142.

³⁷ Mártir Rizo (1979), pp. 179-180.

³⁸ Giorgi (2002), p. 363.

³⁹ El *Libro sobre la Natividad de María* narra la manera en que fue escogido José como esposo de María, la paloma que se posa en su vara y la celebración de los esponsales, así como el episodio de la Anunciación y el desarrollo de la posterior boda, por este orden.

⁴⁰ Gómez Bárcena (1992), p. 18.

⁴¹ Réau (1996), p. 188.

⁴² Réau (1996), pp. 192-193.

⁴³ Mâle (1982), p. 17.

⁴⁴ Mâle (1986), p. 199.

⁴⁵ Réau (1996), p. 249.

⁴⁶ Réau los define de este modo: "Gaspar está representado con los rasgos de un hombre joven e imberbe, Baltasar es un hombre maduro y Melchor un anciano calvo y de larga barba blanca". El Retablo responde a estas características.

⁴⁷ Mâle (1986), p. 197.

⁴⁸ Del *Libro de San Juan Bautista el Teólogo. Tratado de San Juan el Teólogo sobre la dormición de la Santa Madre de Dios*.

⁴⁹ Mâle (1986), p. 122.

⁵⁰ Zarco Cuevas (1927), p. 285.

⁵¹ Durán Sempere y Ainaud (1956), p. 383.

⁵² Sanz Serrano (1960), p. 172.

⁵³ Sanz Serrano (1960), p. 172.

⁵⁴ Proske (1951), p. 280.

BIBLIOGRAFÍA

Azcárate Ristori (1982)

AZCÁRATE RISTORI, J.M.: *Castilla la Nueva*. Fundación Juan March, Madrid, Editorial Moguer, 1982.

Checa (1988)

CHECA, F.: *Pintura y Escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*. Madrid, Editorial Cátedra, 1988.

Duchet-Suchaux y Pastoureau (1999)

DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M.: *Guía iconográfica de la Biblia y los Santos*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Durán y Ainaud (1956)

DURÁN SEMPERE y J. AINAUD: «Escultura Gótica». *Ars Hispaniae*, T. VIII, Madrid, Plus-Ultra, 1956.

Estella (1991)

ESTELLA, M.: «La escultura castellana del siglo XVI». *Historia 16*, nº 8, 1991.

Giorgi (2002)

GIORGI, R.: *Santos*. Barcelona, Editorial Electa, 2002.

Gómez Bárcena (1991)

GÓMEZ BÁRCENA, M.J.: «Retablos flamencos en España». *Historia 16*, nº 47, 1991.

López (1949)

LÓPEZ, M.: *Memorias históricas de Cuenca y su Obispado*. Vol. I. Madrid, Edición de A. González Palencia, 1949.

Mâle (1982)

MÂLE, Emile: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Mâle (1986)

- *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1986.

Mártir Rizo (1979)

MÁRTIR RIZO, J.P.: *Historia de la muy noble y leal Ciudad de Cuenca*. Barcelona, Ediciones El Albir, 1979.

Monedero Bermejo (1977)

MONEDERO BERMEJO, M.A.: *La España Gótica. Castilla-La Mancha. Cuenca, Ciudad Real y Albacete*. Vol. 12. Madrid, Editorial Encuentro, 1977.

Olmedo (1944)

OLMEDO, F.G.: *Diego Ramírez Villaescusa. 1459-1537. Fundador del Colegio de Cuenca y Autor de los Cuatro Diálogos sobre la muerte del Príncipe Don Juan*. Madrid, Editorial Nacional, 1944.

Ponz (1972)

PONZ, A.: *Viage de España*. Madrid, Ediciones Atlas, 1972.

Proske (1951)

PROSKE, B.G.: *Castilian Sculpture. Gothic to Reinassance*. Nueva York, 1951.

Réau (1996)

RÉAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

Río de la Hoz (2001)

RÍO DE LA HOZ, I. DEL: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*. Consejería de Educación y Cultura de Castilla y León, 2001.

Santos Otero (1993)

SANTOS OTERO, A. (Edición de): *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

Santos Otero (2004)

- *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

Sanz Serrano (1960)

SANZ SERRANO, A.: *Cuenca y su provincia*. Barcelona, Editorial Aries, 1960.

VV.AA. (1991)

VV.AA.: *Castilla-La Mancha. Cuenca*. Madrid, Editorial Mediterráneo, 1991.

VV.AA. (1987)

VV.AA.: *Catálogo Monumental de la diócesis de Cuenca*. Vols 1 y 2, Cuenca, 1987.

VoráGINE (2004)

VORÁGINE, S.: *La Leyenda Dorada*. Vols I y II. Madrid, Alianza Forma, 2004.

Zarco Cuevas (1927)

ZARCO CUEVAS, J.: *Relaciones de pueblos de la diócesis de Cuenca hechas por orden de Felipe II*. Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca, 1927.

EL REFLEJO DEL PRESTIGIO Y LA DEVOCIÓN EN UNA PINTURA DE ANDRÉS DE NADALES. LA PRO- MOCIÓN ARTÍSTICA DE CATALINA DE RIBERA EN ALCALÁ DEL RÍO (SEVILLA)

Ana Aranda Bernal

Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

En este artículo se analiza la ejecución de una pintura mural realizada en 1500, en la capilla de San Gregorio en Alcalá del Río (Sevilla). Su autor es Andrés de Nadales, pintor de la corriente gótica internacional, activo durante la primera década del siglo XVI en Sevilla y que se encuentra en Zafra en 1515. La pintura informa sobre el papel simbólico, representativo del prestigio y el poder, que ejerce la visualización de la familia orante protagonista, la de doña Catalina Ribera, viuda de don Pedro Enríquez. Esta dama pertenece por línea materna a la influyente familia de los Mendoza, que sabe bien cómo el poder se manifiesta con gran eficacia a través de las obras de arte y arquitectura, aunque sus numerosas actuaciones en el terreno de la promoción artística se han acomodado al papel de una mujer en la sociedad de la baja edad media.

In this article an analysis is provided of a wall painting (fresco) realized in 1500, in San Gregorio's chapel in Alcalá del Río (Sevilla). His author is Andrés de Nadales, painter of the international Gothic style, active during the first decade of the XVIth century in Sevilla and who happened to work in Zafra in 1515. The painting tells about the symbolic, representative role of the prestige and the power, visualized in the the praying of Mrs. Catalina Ribera, widow of Mr. Pedro Enríquez. This lady descends, on her mother line, from the influential Mendoza family, that knows how the power demonstrates with great efficiency across the works of art and architecture, though her numerous performances in the area of the artistic promotion have got accommodated to the role of a woman in the society of the low middle ages.

La escena es amplia y concebida con una marcada simetría, un grupo de mujeres y otro de hombres rezan arrodillados a ambos costados de la figura monumental de *San Gregorio Magno*, que bendice desde un trono gótico. Es una pintura sencilla realizada en el año 1500 y que durante varios siglos permaneció oculta tras un retablo barroco¹.

El valor estético de la obra se asienta en la belleza y elegancia que corresponden al estilo internacional y a la habilidad del maestro. Aunque repintes posteriores la desvirtuaran considerablemente, en especial los retratos, y se hayan perdido las finas molduras de madera y tracería gótica que, fijadas en el muro, dividirían de forma armoniosa el espacio pictórico bajo tres arcos (fig. 1).

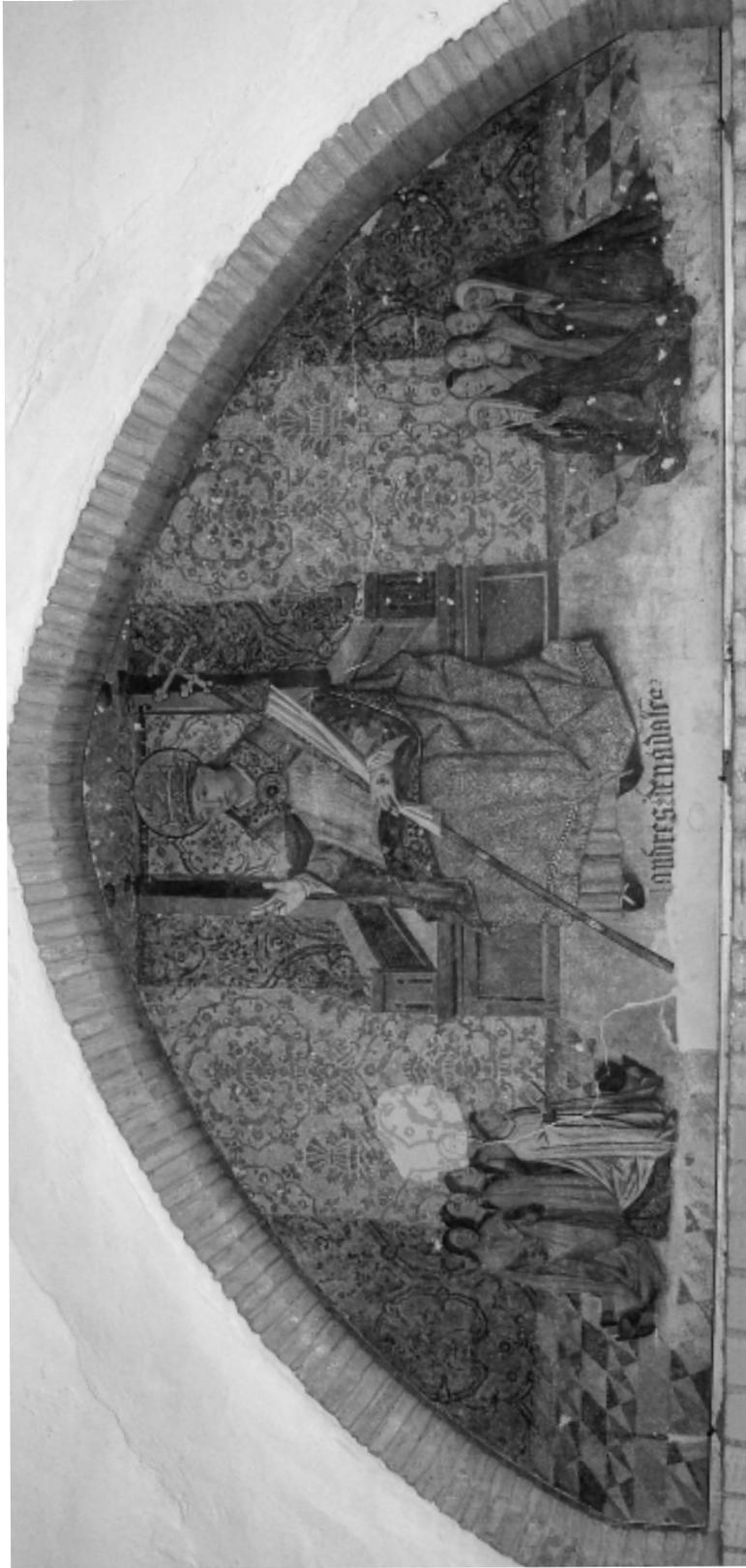
Es igualmente elevado su mérito histórico-artístico, porque son escasas las pinturas de la baja edad media conservadas en Sevilla. Pero no son éstas las únicas cualidades que posee, lo cierto es que si se observan detenidamente sus elementos expresivos y se hila fino para relacionarlos con determinados documentos de la época, la pintura nos va a informar, además, sobre el papel simbólico, representativo del prestigio y el poder, que ejerce la visualización de la familia protagonista, que se hace retratar junto a una imagen sagrada y en el lugar más venerado de la villa.

Desde luego esta utilización de la obra de arte no es nueva, resulta frecuente que los promotores de piezas artísticas durante la edad media desearan que sus retratos o la inscripción de sus nombres formaran parte de la obra patrocinada. Y se podría considerar este hecho como una sencilla concesión narcisista si no tuviera conexiones de orden social y espiritual que justifican razones más complejas.

Por un lado conviene tener en cuenta la estructura de poder establecida en los territorios del arzobispado de Sevilla. A fines del siglo XV los Reyes Católicos acababan de apaciguar las luchas por el dominio en la ciudad, su territorio e instituciones, que habían alineado durante toda la centuria a la nobleza sevillana en los bandos de los Guzmán y los Ponce de León respectivamente. Pero incluso en las villas realengas, como es el caso de Alcalá del Río, el mantenimiento de determinados patronazgos de capellanías implicaba una sutil y muy simbólica apropiación.

Hay que contar además con la aspiración a la fama, ese esquivo concepto con diferentes pretensiones y en pleno auge durante estos años. Se busca mostrar el prestigio terrenal, aquél que provoca admiración, temor y, en todo caso, fundamenta la autoridad del protagonista. Pero a la vez pretende divulgar las obras realizadas en vida que facilitan el viaje del alma hacia la gloria tras la muerte, no en vano fama y gloria acercan sus significados en este contexto.

Estas razones, expuestas de manera sintética, no son simples pero facilitan la comprensión de nuestra pintura. O mejor dicho, la harían posible plenamente si no hubiera fallado algo en el código de información establecido y la correcta transmisión del mensaje. El prestigio, poder y fama de los protagonistas, tan



1. Andrés de Nadales: *San Gregorio Magno bendiciendo con personajes arrodillados*. Alcalá del Río: Ermita de San Gregorio Osetano.

evidentes en el siglo XV que no precisaban de aclaraciones escritas, se difundió durante un plazo muy corto. Cuando el efecto del tiempo consumió la memoria de las primeras generaciones de habitantes de la villa que rezaron ante la imagen de San Gregorio, como lo hacen los orantes pintados, resultó ya imposible identificar a los personajes que componen la escena. Así, durante los siglos posteriores sólo se salvó del anonimato el pintor, Andrés de Nadales, que orgulloso de la obra realizada y sabiendo que la calidad exhibida podría facilitarle otros encargos, escribió su nombre con una bella caligrafía gótica.

Pero mejor ubicar la obra antes de seguir analizándola. Esta pintura mural fue realizada en la ermita de San Gregorio de Osset, erigida en la villa sevillana de Alcalá del Río (fig. 2). Formó parte del proceso de reformas arquitectónicas y decorativas que se realizaron en torno al sepulcro de este santo visigodo durante los últimos años del siglo XV, y que culminaron el 17 de diciembre de 1500².

Hay que imaginar la edificación original como un sencillo edículo que albergaba los restos del muy venerado santo. La sepultura se cubría con una losa de mármol blanco encabezada por el crismón y una inscripción que fecha su muerte en el año 582 de la era³. Este pequeño edificio permaneció durante la época



2. Alcalá del Río: Ermita de San Gregorio Osetano.

musulmana situado extramuros, pero la expansión del caserío tras la conquista cristiana de la villa, a mediados del siglo XIII, lo absorbió hasta ocupar un lugar céntrico, aunque no preeminente, en la sencilla estructura urbana de Alcalá. En esta situación se llega hasta los años setenta del siglo XV, probablemente con reconstrucciones obligadas por el mantenimiento de la fábrica.

En 1473 tiene lugar un hecho relacionado con las luchas por el control territorial entre el duque de Medina Sidonia y el marqués de Cádiz que se han mencionado anteriormente. Uno de los episodios de armas se desarrolló en Alcalá del Río, estando implicados en la refriega varios personajes relevantes de Sevilla⁴. De entre ellos vamos a quedarnos con un nombre, el del adelantado mayor de Andalucía, don Pedro Enríquez. Y la razón es que, como noticias posteriores nos informan, ese mismo año el adelantado y sus dos hermanos, don Enrique y don Francisco Enríquez, hijos todos del almirante mayor de Castilla, fundaron en la ermita de San Gregorio tres capellanías de misas⁵. Los datos no alcanzan para saber si lo hicieron en el antiguo edificio visigodo o si se había levantado ya el mudéjar actual, pero desde luego indica una reactivación del culto a San Gregorio que se extiende ahora entre la élite y justifica, en parte, una tradición recogida por numerosos historiadores durante los últimos siglos. Suele admitirse que la ermita fue visitada en los años sesenta por los Reyes Católicos, aunque en realidad su primer viaje a Andalucía no se produjo hasta 1477, y que consideraron inadecuada la construcción hasta el punto de reedificarla, para lo que el rey Fernando hizo venir un *moro* de Ronda que habría levantado el nuevo templo. El resultado fue la actual fábrica mudéjar de una sola nave, con el presbiterio diferenciado y dos portadas, una a los pies y otra en el lado de la epístola⁶. Si tenemos en cuenta que la conquista de Ronda no se produjo hasta 1485, esa fecha podría servir de referencia para la obra arquitectónica. Y aunque estos últimos datos no puedan ser confirmados documentalmente, ni aparezcan en las crónicas sobre el reinado de los Reyes Católicos, no son descabellados. La tradición cuenta que los monarcas se alojaron en las casas que en Alcalá del Río poseía una familia entroncada con el ducado de Medina Sidonia, lo cual es verosímil⁷. Y efectivamente consta que Isabel y Fernando realizaron durante los años siguientes algunas donaciones para el mantenimiento de la ermita⁸ (fig. 3).

Parece que la reina contaba entre sus devociones predilectas la de San Gregorio Magno, el papa homónimo y mucho más conocido que el santo venerado en la ermita alcalaña, y es cierto que la villa se encuentra en el camino que los monarcas siguieron en más de una ocasión para entrar en Sevilla, lo que favorecería las visitas a la sepultura milagrosa. Pero se debe recurrir de nuevo a la figura del adelantado mayor de Andalucía para justificar por completo el interés de los reyes por el sepulcro de San Gregorio Osset. Don Pedro Enríquez era uno de los más importantes capitanes de la guerra de Granada y pertenecía al consejo del rey. Su hermano don Enrique era además el mayordomo mayor de los reyes, pero por encima de estos cargos y ocupaciones que confirman su



3. Andrés de Nadales: *San Gregorio*, detalle.

crédito ante los monarcas hay que destacar que tenía otra hermana, llamada Juana Enríquez, madre del rey don Fernando.

Así parece evidente que los reyes estuvieron implicados en la reconstrucción del templo y los Enríquez también, que cronológicamente don Pedro mostró el primer interés y que, como se verá más adelante, fue su familia la que se preocupó del mantenimiento de su capellanía, mientras que las fundadas por sus hermanos languidecieron a causa de su limitada financiación.

Sin embargo, la pintura que es objeto o pretexto de este análisis es algo posterior y considero que culmina una segunda fase del proceso comenzada en 1493. A partir de la muerte de don Pedro Enríquez, en febrero de 1492, la cabeza de la familia es doña Catalina de Ribera. Numerosos datos de su biografía hasta ese momento indican que no fue una mujer convencional, aunque es cierto que había tenido ejemplos muy determinantes para ello en las mujeres de su linaje⁹. Pero desde entonces trabajó concienzudamente y con mucho éxito en ordenar los asuntos que su marido había dejado medio organizados en el testamento. Don Pedro, que era el viudo de su hermana mayor, se había casado con ella diecinueve años atrás. Habían compartido el gobierno de la casa ante las

frecuentes ausencias del marido, muy comprometido en la guerra de Granada, y económicamente prosperaron, porque a los beneficios conseguidos en los negocios había que sumar aquellos que el adelantado obtenía tras cada campaña militar y que siempre fueron sabiamente invertidos. La compra de las casas de San Esteban, conocida años después como Casa de Pilatos, fue la primera de aquellas operaciones y tuvo como consecuencia la promoción de importantes reformas constructivas y decorativas, algunas en vida del caballero y la mayoría tras su muerte. Al quedar sola, doña Catalina se hizo cargo nominalmente de los asuntos económicos y de representatividad de la familia, incluida la tutoría de sus dos hijos menores don Fadrique y don Fernando Enríquez de Ribera. Pero también desplegó una extraordinaria labor de compra de propiedades, construcciones e inversiones empresariales que en una década multiplicaron el patrimonio y prestigio de los suyos. Las casas de San Juan de la Palma (Palacio de las Dueñas) o la Huerta del Rey, entre otras, constituyeron iniciativas de este tipo, llevadas a cabo por doña Catalina cuando su pretensión declarada era que los dos hijos heredasen mayorazgos de cuantía semejante, lo que equivalía a que el prestigio que emanaba la arquitectura de sus futuras residencias y cuantos objetos contenían también lo fueran¹⁰.

En definitiva, estaba poniendo en práctica una lección aprendida especialmente de los miembros de su muy influyente familia materna, los Mendoza. Sabe que el poder se manifiesta con gran eficacia a través de las obras de arte y arquitectura¹¹.

Pero doña Catalina, o su señoría, como es aludida habitualmente, es una mujer. Eso implica que sus actuaciones en el terreno de la promoción artística han debido acomodarse a su papel en la sociedad. Sin embargo, al contrario de lo que suele ocurrir con las mujeres artistas, cuyo trabajo ha quedado soslayado por la historia del arte oficial, el proceso de invisibilidad no ha sido tan eficaz con las mujeres que han promocionado las obras. Y las pinturas de San Gregorio son un ejemplo de las razones que justifican este hecho. Porque, a diferencia de las artistas, las promotoras pertenecieron a las clases dominantes, lo que permite en la actualidad obtener información sobre sus acciones en una variada documentación, así como en anales, crónicas y otras publicaciones. Y además eran conscientes de que debían facilitar que se conocieran las labores de patrocinio que estaban realizando, ya que uno de sus principales objetivos era aumentar con ellas el prestigio de sus linajes.

Estas razones y la promoción de obras mayoritariamente religiosas, justificaban sus actuaciones ante la sociedad, pues no se abandonan los roles que tenían asignados como mujeres¹². Y en este sentido, no se debe pasar por alto el valor religioso de la pintura que estudiamos. Por un lado la contradicción que lleva a representar sobre el sepulcro de un santo la iconografía de otro. Pues llevaban siglos en Alcalá del Río venerando al de Osset, pero se impone la imagen del papa Gregorio Magno, una devoción más conocida por quienes no son

de la villa, es decir, los monarcas o la familia Enríquez de Ribera¹³. Y por otro lado, el hecho de que hacerse retratar junto a la imagen de culto, además del ascendiente social que muestra, contenía un sincero valor espiritual en la piedad de la época.

Pues bien, la atención de doña Catalina se centró pronto en solucionar un pequeño problema relacionado con las capellanías que su marido y cuñados habían instituido veinte años antes en la ermita de San Gregorio, poniendo de manifiesto su influencia y el interés que mantendrá hasta el final de sus días por esta iglesia¹⁴. Escribió a su primo hermano, don Diego Hurtado de Mendoza, que era arzobispo de Sevilla aunque se encontraba entonces en Barcelona acompañando a los reyes¹⁵. En la carta se quejaba de los impedimentos planteados por el provisor y canónigo de la catedral, Antón de Rojas, para que ella nombrara según le correspondía a los capellanes en Alcalá del Río¹⁶. El trasfondo de las objeciones del canónigo debía ser de carácter económico, porque cuando el arzobispo le ordena, bajo pena de excomuniación, que deje actuar libremente a doña Catalina, aclara que los capellanes a modo de compensación no se entrometerán en las limosnas ni otros asuntos de la iglesia. En realidad, ella estaba dispuesta a encargarse de la financiación de las capellanías y, además del dinero que ya se había depositado para pagar a los capellanes, iniciará una serie de compras de propiedades para que rentasen lo necesario. Llegó a tener presentes los gastos de San Gregorio en su testamento y, como en tantos otros asuntos, tras su muerte sería su hijo don Fadrique el responsable de velar por el cumplimiento de sus deseos y resolver posibles conflictos¹⁷. Una mirada detenida a la situación de las capellanías durante el siglo XVI nos permite apreciar el valor espiritual que tuvieron para sus protagonistas y la relación directa establecida entre la cantidad de dinero pagado y las ventajas religiosas que reportaban¹⁸. Pero también se vislumbran las dificultades para mantener su funcionamiento a largo plazo. Treinta años después, don Fadrique es consciente de que los capellanes faltaban con frecuencia a su obligación de decir setenta y cinco misas cada mes. Por eso insiste en que, cuando se dé el caso, deben ser sustituidos e incluso establece que sean vigilados por el sacristán de la parroquia de Alcalá del Río, desde la que se abastecía previo pago todo lo necesario para las celebraciones¹⁹. Sin embargo, tampoco esta situación resultó satisfactoria y las capellanías de la ermita terminaron trasladándose a mediados de siglo al hospital de las Cinco Llagas, institución fundada por doña Catalina de Ribera en 1500 y para la que se construyó un nuevo edificio a partir de 1546²⁰.

Lo cierto es que doña Catalina se salió con la suya y pudo elegir al capellán sin interferencias del arzobispado, nombrando para el cargo a Alonso de la Barrera, que se convertiría además en su apoderado y representante en todos los asuntos relacionados con la ermita²¹.

Y en estos últimos años del siglo, con la obra de arquitectura terminada, había que ocuparse del punto focal en el antiquísimo culto a San Gregorio, es decir, la tumba del santo. Aquella lápida de mármol visigoda debía parecer poca cosa para promover la devoción, aunque alguien debió reconocerle suficiente valor como para no destruirla, siendo colocada de manera muy discreta en uno de los laterales de la nueva obra.

La tarea de dar mayor relevancia al sepulcro sería encomendada por doña Catalina a su capellán y probablemente abarcaría, además de la pintura conservada, la realización de otras para el altar mayor que se han perdido. Según la inscripción que constaba en una tabla desaparecida en la que se había representado a San Marcos, "acabóse de facer postrero día de noviembre de 1500 años, siendo mayordomo Alonso de la Barrera, clérigo"²².

Esta fecha se puede aplicar también a la pintura mural realizada sobre el altar que cubría el sepulcro original de San Gregorio, situado en el lado del evangelio del presbiterio, porque dos semanas después tuvo lugar una ceremonia que daba el toque final al proceso iniciado al menos una década antes, el de construcción, ornato y ensalzamiento del culto en la capilla. Para promover la devoción a San Gregorio, sin que aparezca en la documentación ninguna distinción entre el papa o el de Osset, el capellán abrió la tumba y extrajo unos cuantos huesos pequeños. Después los guardó en un arquita dorada con la intención de exponerla sobre el altar e introdujo en ella un pergamino con la descripción del acto. Es muy probable que, al mismo tiempo, reservara uno de los huesecillos para rendirle culto en un pequeño relicario de plata encargado para la ocasión. Tiene forma de templete hexagonal decorado con tracería gótica y se ha convertido en uno de los tesoros de la ermita²³. Con esta visión cercana de las reliquias se pretendía, en palabras del propio Alonso de la Barrera, *ponerlos en veneración*²⁴ (fig.4).

Una vez analizadas las circunstancias en que se promovió la obra, hay que recordar cómo para incentivar el culto, tan importante como visualizar los restos físicos de San Gregorio era reproducir su imagen. Por eso el arquita fue situada ante una pared decorada con motivos vegetales, imitación de los paños tejidos que vestían las estancias de la época y, en cuyo centro, se pintó a *San Gregorio Magno*. De esa manera, los dos grupos de orantes situados a ambos lados dirigen su atención hacia el icono y las reliquias.

El rostro del pontífice se ha modelado con delicadeza y mira hacia los fieles mientras bendice con la mano derecha a la manera bizantina. Con la otra mano sostiene la cruz pontificia, caracterizada por sus tres travesaños y el velum, creando un eje diagonal sobre la figura. El pintor ha cuidado la composición del personaje principal, que se presenta en perspectiva y rehúsa la simetría en el giro de la cabeza, la posición de las enguantadas manos y la envoltura de la capa pluvial. Precisamente en esta prenda dorada, el plegado de la tela y la exquisita decoración vegetal alcanzan una notable calidad.



4. Maestro Nicolás: Relicario de plata. Fines del siglo XV.

El grupo de los hombres se muestra ricamente vestido y encabezado por un clérigo, el capellán Alonso de la Barrera, que sostiene un libro abierto entre las manos en el que se lee la frase *DEUS QUI ANIMAN FAMULI TUI GREGORII CONFESORI*, estableciendo un paralelismo con la inscripción de la lápida sepulcral y, de alguna manera, aumentando su papel protagonista. Incluso se mantiene la incongruencia de citar en la leyenda a San Gregorio Confesor, que es el de Osset, mientras el personaje se arrodilla ante el papa.

Pero, ¿quién encabeza el grupo de las mujeres? Parece lógico pensar que Catalina de Ribera, la persona que, debido al interés por las capellanías de su familia, mayor aportación económica documentada realizó en beneficio de la ermita, tras defender ante el arzobispo su derecho a nombrar al responsable de la misma (fig. 5).

Capellán y señora ocupan posiciones destacadas con respecto a las demás personas representadas, manifestando que al esfuerzo de ambos se debe el mantenimiento de la ermita y las capellanías. El valor simbólico de las imágenes debió ser efectivo para dejar constancia del liderazgo que desempeñaron. Sin embargo, la dimensión social de Catalina de Ribera jugó en su contra, no parecería



5. Andrés de Nadas: *Catalina de Ribera*, detalle. 1500.

necesario identificar por escrito a las personas, pero el tiempo borró la memoria de su protagonismo.

Ambos rezan acompañados de otros personajes y para identificarlos se pueden aventurar algunas hipótesis bastante fiables, aunque es necesario advertir que, si alguna vez los retratos mostraron un parecido fiel con las personas representadas, lo han perdido con el deterioro y los repintes. Muestran rasgos faciales que permiten distinguir la edad en algunos casos pero que, en general, aparecen poco caracterizados.

Los caballeros son cuatro, uno de los cuales ha perdido la cabeza. El aspecto de los otros tres es de juventud y se muestran ricamente vestidos, llamando la atención el calzado de influencia morisca del que se sitúa en primer término²⁵.

Las hipótesis más fundadas sobre sus identidades serían dos, ambas encabezadas por don Pedro Enríquez, el marido difunto de doña Catalina. En la más fiable el capellán y don Pedro se presentarían con los tres hijos de éste, Francisco, Fadrique y Fernando Enríquez de Ribera, el primero de los cuales había nacido de su primer matrimonio con Beatriz de Ribera, la hermana de doña Ca-

talina²⁶. En cambio, los acompañantes de una segunda opción habrían sido seleccionados más cuidadosamente, atendiendo a la significación de sus personas para Catalina de Ribera y la ermita. Se trataría de don Enrique Enríquez, que al fin y al cabo había fundado con su hermano Pedro las capellanías de referencia y podría decirse que se había ganado un lugar en el cortejo. Mientras que los dos jóvenes restantes serían los hijos de Pedro y Catalina, es decir, Fadrique y Fernando Enríquez de Ribera²⁷.

Las señoras también son cinco y forman una composición más simétrica y de volumen algo mayor. Aparecen ordenadas con perfecto decoro pues las tres jóvenes quedan en el centro del grupo custodiadas por las dos figuras que se hallan en primer término. Como en el caso de los varones más cercanos al espectador, éstas se muestran de cuerpo entero y, aunque muy perdida la pintura en este lugar, en los pliegues de los mantos sobre el suelo se vislumbra una esmerada plasticidad. Los mantos y túnicas de estos dos personajes son negros, contrastando con las cofias y cubrecuellos blancos que enmarcan ambos rostros, de fina piel sonrosada el de doña Catalina, mientras que el de la segunda mujer aparece surcado de arrugas y es moreno aunque de ojos claros. Las manos con postura de orantes son muy esquemáticas y sostienen rosarios repintados. En cambio, las jóvenes muestran el cabello, adornándolo con cintas trenzadas o velos transparentes. Sus expresiones son sonrientes y, aunque las ropas quedan casi ocultas, advirtiéndose sólo el manto y la túnica de la situada en el centro, merece destacar que, como corresponde al lugar y al acto religioso, ninguna luce joyas.

También para identificar el cortejo de doña Catalina se pueden establecer distintas hipótesis en las que intervendrían sus hermanas e incluso su madre, doña María de Mendoza. Pero la que parece más acertada guarda relación con la establecida en primer lugar para los hombres. Si los tres personajes que acompañan al capellán y a don Pedro fueron sus tres hijos, los que aparecen con doña Catalina podrían ser, además de una anciana dueña, la hija que aquél tuvo con su primera mujer, María Enríquez, y las esposas de Francisco y Fernando, Leonor Ponce de León e Inés Portocarrero respectivamente²⁸.

Pues bien, todo lo anterior fue pintado por un artista casi desconocido, al que ni siquiera se puede relacionar, hasta el momento, con otras obras patrocinadas por doña Catalina de Ribera, para quien sí trabajó por ejemplo Gonzalo Díaz, un pintor contemporáneo actualmente más documentado²⁹.

La pintura de Alcalá del Río es la primera referencia cronológica que se conoce de Andrés de Nadales y, hasta ahora, su única obra firmada conocida³⁰. Años después, en 1511, había terminado de pintar en la catedral de Sevilla el desaparecido zaquizamí o especie de desván del sagrario, su púlpito y rejas. Este tipo de labor es propia de los pintores de fábrica de la Santa Iglesia, cargo que desde 1509 desempeñó en la hispalense el maestro Pedro Fernández de

Guadalupe, pero dada la cantidad y variedad de tareas pictóricas que debía atender, necesariamente debía contar con colaboradores o recurrir al contrato de otros pintores para obras concretas, como pudo ser el caso de Nadales³¹.

En 1512 parece que aún reside en Sevilla, pues un pintor apellidado Nadal reconocía una deuda con un traperero en la misma ciudad. Y sin embargo, el siguiente y último dato biográfico que hasta ahora se le conoce, lo sitúa en Zafra en el año 1515, cuando dos plateros sevillanos se dan poder para cobrarle una deuda de tres mil maravedís³². Esta población, situada al suroeste de la provincia de Badajoz, vivía desde fines del siglo XV un período de desarrollo socioeconómico bajo el dominio de los condes de Feria, que se veía reflejado en la fundación de instituciones religiosas y hospitalarias, con la consiguiente demanda arquitectónica y artística.

Si nos ceñimos a las posibles obras de pintura que pudieran estar realizándose en Zafra hacia 1515 y que quizá retuvieran a Andrés de Nadales en esta localidad, hay que citar la ornamentación de los conventos de Santa Catalina de Siena y de la Encarnación, fundados en 1500 y 1511 respectivamente. Pero también del Hospital de San Miguel que, a pesar de haber sido refundado por Constanza Osorio, segunda condesa de Feria, unos años antes, en 1480, merece la pena destacarse por haberse promovido para el retablo de su capilla una pintura de gran valor, la *tabla de San Miguel* que se exhibe en el Museo del Prado. Su autor anónimo está relacionado con el círculo estilístico del sevillano Juan Sánchez de Castro, y se le ha llamado el maestro de Zafra, autorretratado en el pulido escudo con el que se defiende el arcángel.

Aunque la mayoría de las pinturas realizadas para estos edificios se han perdido, es evidente que propiciaron una importante actividad, siendo habitual que la ejecución de los encargos se realizara de manera colectiva. Por lo que no es descabellado pensar que Andrés de Nadales se encontrara en Zafra participando en estos trabajos y quizá explica la ausencia de noticias documentales sobre su vida y obra en Sevilla a partir de esta fecha.

A estos pocos datos se pueden añadir algunas consideraciones extraídas del estilo de su pintura, que no presenta grandes alardes técnicos pero que, especialmente en la imagen del santo, muestra un dibujo armonioso y refinado, como corresponde a la influencia del gótico internacional. Que el tamaño de las figuras no dependa del lugar que ocupan en el espacio sino de su importancia, es propio de la sociedad estamental que refleja y una de las características del estilo, pero en este caso el efecto se intensifica al tratarse de donantes introducidos en un ámbito sagrado y que habitualmente eran representados a escala menor. Dichos personajes ocupan un espacio poco realista, sobre un plano de base fuertemente inclinado y sin ningún elemento interpuesto que atenúe el efecto artificioso del suelo y la pared de fondo. Y es que en el gótico internacional la exactitud en la representación se ciñe a los detalles, en este caso las calidades de los objetos y diferentes tejidos, especialmente el brocado,

que adornan la figura de *San Gregorio*. Sin embargo, el realismo no abarca el conjunto de la composición, en donde no se busca o no se logra un efecto de profundidad, más fácil de percibir si las baldosas siguieran la línea de fuga. En realidad la visión de la escena es muy frontal y el pintor no utiliza la luz para construir el espacio, ni acentúa la plasticidad con contrastes de clarooscuro.

Se puede concluir que las actuaciones artísticas finalizadas en el año 1500 en la ermita de San Gregorio de Alcalá del Río, ejemplifican la labor de promoción realizada por doña Catalina de Ribera. Pudo comenzar como una obligación asumida, como tantas otras de las que se hizo cargo al enviudar, inducida por el interés de su marido y sus cuñados por las capellanías en la ermita relacionada con la devoción de los reyes. Pero ella no deja cabos sueltos, ha recibido el encargo testamentario de conservarlas y trabajará a fondo para quedar a la altura de su posición. Va a procurar recursos económicos suficientes para mantener la capellanía y probablemente la ermita, conseguirá el nombramiento personal de los capellanes a pesar de los impedimentos, para lo que no duda en recurrir al arzobispo y, quizá para dejar constancia de su victoria, utiliza el valor de las imágenes. La escena pintada no puede aparentar más piedad, muy pocos podrían leer en ella la resolución de un desafío, posiblemente ni la propia Catalina se permitiría tan arriesgada expresión, pero contiene claves narrativas que no parecen casuales. La inclusión del clérigo entre la representación de la familia indica su valor como guía espiritual, pero al fin y al cabo su ascendiente era limitado, se trataba de un capellán más entre los tres o cuatro que tenían a su servicio, y además en un linaje que contaba con varios arzobispos y cardenales. Sin embargo, Alonso de la Barrera muestra algo más con su presencia, es alguien perfectamente identificable a quien Catalina de Ribera ha logrado nombrar y en quien ha delegado no sólo la gestión devocional sino también la económica de la capellanía.

NOTAS

¹ Los profesores Hernández Díaz y Sancho Corbacho realizaron un pormenorizado análisis iconográfico de esta figura, destacando que el papa viste según su rango, pero el color carmín mostrado en la tiara y sus ínfulas, así como en la tunicela debe ser una aplicación de temple sobre el blanco original. Mientras realizaban el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, en los años treinta del siglo XX, descubrieron la obra y promovieron su restauración. Hernández Díaz y Sancho Corbacho (1939). Posteriormente la pintura se extrajo del arcosolio original (420 x 210 cms.) situado en el muro del presbiterio y fue colocada en el lado de la epístola de la nave. Durante la restauración que tuvo lugar al hilo de esta operación se realizaron repintes muy libres que afectaron negativamente a la plasticidad de rostros, manos y vestiduras de los orantes, el fondo del suelo fue ampliado en una hilera de baldosas y la decoración vegetal de la pared cambió por completo, tomándose como modelo el tejido que cuelga en el respaldo del trono papal.

² Alcalá del Río está situada a 15 kms. de Sevilla. Parece que San Gregorio de Osset fue un obispo elegido por San Laureano, mientras que en otros textos aparece como confesor. Vivió y fue canóni-

zado durante el siglo VI, siendo autor de un tratado titulado *De Trinitate*. Aunque debió nacer en Osset, situado en la actual población de San Juan de Aznalfarache, murió y fue enterrado en Alcalá del Río. García-Baquero (1995).

³ La inscripción se traduce de la siguiente manera: EN ESTE TÚMULO YACE EL SIERVO DE DIOS GREGORIO, QUE VIVIÓ MÁS O MENOS L AÑOS. DESCANSÓ EN PAZ. EL DÍA II DE LAS NONAS DE FEBRERO ERA 582.

⁴ "Padeciendo mucho la tierra de Sevilla por la pérdida de Alanís (a manos de d. Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz) referida el año pasado, con acuerdo de la ciudad se resolvió que saliese su pendón con el duque de Medina Sidonia a recuperarla con buen ejército, y fue combatida por tres partes, que una gobernaba el duque mismo, otra don Pedro de Zúñiga, y otra Fernando de Ribadeneyra, veinticuatro, con la gente del Adelantado Don Pedro Henríquez, sin poder ser socorrida por el Marqués (de Cádiz), aunque lo procuró, campeando bien cerca de Sevilla con sus tropas, con que ocupó a Alcalá del Río, y destruyó las torres del Vado de las Estacas y de la Alcantarilla, y tuvo algunos tratos para entrar en Sevilla". Oortiz de Zúñiga (Reedición de 1988), T. III, p. 60.

⁵ Desde hace siglos se aprecia el interés por relacionar la ermita y sus capellanías con los Reyes Católicos, ya en 1630 el Abad Gordillo dice que "el Rey d. Fernando instituyó aquí tres capellanías que con el tiempo se han transferido a Sevilla y se cantan de presente en el Hospital de las Cinco plagas (sic)". Sin embargo, diferentes documentos las relacionan con los hermanos Enríquez y lo confirma el que fueran transferidas años después al Hospital de las Cinco Llagas, precisamente fundación de Catalina de Ribera, quien se había responsabilizado del mantenimiento de las mismas.

⁶ El templo conserva parte de la construcción mudéjar original, especialmente la portada del lado de la epístola, el arco toral y la cornisa exterior formada por ladrillos colocados a pico. Sin embargo, ha sufrido importantes reformas tras los derrumbes ocasionados por varios terremotos. En un manuscrito conservado en la Institución Colombina se recoge información sobre el santo y su ermita. Precisamente el autor y sus hermanos donaron, entre otras obras, el *retablo* que fue colocado sobre el sepulcro de San Gregorio ocultando la pintura que nos ocupa. García Merchante (1755).

⁷ El mismo Abad Gordillo explica en su versión sobre la ermita que la "fundó el Católico Rey d. Fernando que pasando por aquella visitó las reliquias de este glorioso Santo, que estaban en un lugar muy humilde y le cobró devoción muy grande y hallándose enfermo en Sevilla de un achaque de dolor de cabeza que le apretaba mucho se encomendó a este Santo y le prometió de hacerle una iglesia decente y así le fundó ésta la cual es de una nave sola, y muy grande y bien proporcionada con su capilla mayor y arco toral, y todo de bóveda, con una muy buena reja pintada y los escudos de los Reyes Católicos". García Merchante cita un manuscrito sobre las antigüedades de Alcalá que dice poseer y se podría haber escrito entre 1599 y 1600, de donde recoge que "las estancias de los Reyes en Alcalá eran en casa de Fernando de Medina Sidonia y Nuncibay que eran casas principales" (este personaje fue veinticuatro de Sevilla y alcaide del Alcázar de Triana con Enrique IV). También que "el rey le edificó una honrada ermita al glorioso Santo labrada por un maestro moro que traxo de Granada y después que la ganó que fue la obra de la ermita que el Rey Católico Fernando mandó hacer al moro el año de 1495".

⁸ Un privilegio de 1485 dota de 14 arrobas de aceite a la ermita «para que perpetuamente ardiese una lámpara en donde está el propio cuerpo del santo». Además, para el mantenimiento del prior de la ermita, en 1486 los reyes dotaron de cuatro cahíces de trigo de renta y censo de un año, «para que haga memoria de rogar a Ntro. Sr. por el estado Real y Príncipe d. Juan nuestro muy caro y amado hijo». García-Baquero (1995).

⁹ Aranda Bernal (2005), “Una Mendoza en...”

¹⁰ Al escribir su testamento en 1503, el orgullo se intuye entre frases que con falsa modestia justifican su trabajo en la intención de que sus hijos heredasen fortunas equiparadas. Archivo Ducal de Medinaceli, Sección Alcalá, 6, 7.

¹¹ Aranda Bernal (2005), “Una Mendoza en...”

¹² Aranda Bernal (2005), “La participación...”

¹³ “Una de las razones que mueve a García Merchante a escribir su manuscrito es la divulgación de la devoción a San Gregorio Osset, pero es consciente de la incongruencia del culto a un santo representado por la iconografía de otro, escribiendo: “a nombre de este santo papa se ha celebrado y celebra San Gregorio Osetano, y por la misma causa se venera en el altar del sepulcro del santo la imagen del dicho San Gregorio papa...” García Merchante (1755).

¹⁴ Enrique Enríquez era el mayordomo mayor de los Reyes Católicos y fue uno de los firmes apoyos de Catalina tras la muerte de Pedro, medió en la concordia por el testamento de éste que hubo entre Catalina y su sobrino e hijastro Francisco Enríquez de Ribera, y años después actuó ante los reyes representándola a ella y a su sobrino Fadrique en sus fallidas capitulaciones matrimoniales.

¹⁵ Puede que el interés de doña Catalina por la ermita provocara en su primo el arzobispo la donación de una obra de platería hoy desaparecida, pero que en un inventario de la capilla realizado en 1550 consta como «una cruz de plata dorada que era del cardenal D. Diego Hurtado de Mendoza, con un crucifijo de plata y su pie de lo mismo, alto y bajo, y otra manzana de latón morisco en la mano». García-Baquero (1995).

¹⁶ La carta del arzobispo está fechada en 1493-8-1. Archivo Ducal de Medinaceli (A.D.M.), Secc. Alcalá, 107.

¹⁷ En 1503 doña Catalina escribe en su testamento que “debo quatro mill e quinientos mrs. a las capellanías de sant gregorio que se compraron de los cient mill que me dieron del señor don francisco que aya gloria y cincuenta al señor don Enrique y destos quatro mill e quinientos di al capellan que recabda el dinero tres cruzados para dar en señal de un casa que se auía de comprar». A.D.M., Secc. Alcalá, 6, 7. Dos meses antes de su fallecimiento, el 27 de diciembre de 1504, los vecinos de Alcalá del Río, Alonso de Alvarega y Catalina Rodríguez, venden a Doña Catalina de Ribera, ausente, 1.500 mr. de tributo en unas casas que tienen en Alcalá del Río, lindantes por una parte con casas de Pedro de Carajona, de la otra con casas de Juan de Oviedo e la calle del rey. También cuatro aranzadas de viñas en el pago de la Arboleda, lindantes con viñas de Juan Martín, escribano público y la isla de Rodrigo de Guzmán y viña de Diego Rodríguez, labrador, por 15.000

mr. que reciben de Alonso de la Barrera, clérigo capellán de la ermita de San Gregorio". Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (A.D.P.S.) Hptal. de las Cinco Llagas, leg.51. En 1517-2-19 Juan Colín, tendero y vecino de Alcalá del Río reconoce a don Fadrique, como heredero de ña Catalina de Ribera, que tiene unas casas en Alcalá, lindantes con las de Catalina Pérez y las de Luis García, pescador, con cargo de 400 mrs de tributo al año. Ídem., leg. 51. perg. 78. En 1525-7-8 doña Mayor Esquivel declara que su marido, el veinticuatro Juan Sánchez de Zumeta, hizo constar en su testamento que don Fadrique le había dejado depositados 45.060 mrs. "que se an sobrado de deudas viejas que se debían de las capellanías de San Gregorio de Alcalá del Río". Ídem., leg. 44.

¹⁸ "Ytem digo que el adelantado don Pedro Enríquez mi señor padre, teniendo devoción a San Gregorio de Alcalá del Río, dejo en la iglesia del una capellanía perpetua y así mismo mis tíos don Enrique y don Francisco dejaron ciento y cincuenta mill mrs. para otras capellanías en dicha iglesia aunque no fue tanto quanto bastaba para comprar rentas para dos capellanías, mi misión fue complillas todas tres y complidose todas las dichas tres capellanías (...) de las cuales dichas misas gocen las ánimas de mi señor padre e mis tíos don Enrique e don Francisco según la cantidad que para ello cada uno dio porque lo que mi señora madre y yo por ello dimos se entiende e entienda que lo goce el ánima de mi señor padre en su cantidad, y cuando el no lo oviere menester, gócenlo las ánimas de sus parientes que más menester lo ayan". A.D.P.S. leg. 3.

¹⁹ "... el dicho mi heredero dé a la iglesia parroquial de Alcalá del Río perpetuamente en cada un año lo que se necesitare en ella, porque sea obligada a dar los ornamentos y hostias y vino y cera y las otras cosas necesarias para decir las dichas misas, e así mismo el dicho mi heredero dé al sacristán de la dicha iglesia perpetuamente lo que se concertare con él porque tenga cargo de apuntar las dichas misas." Ídem.

²⁰ En 1541 se concedió a los padres priores que de las misas que en tres capellanías se dicen en el hospital (sic) de San Gregorio de Alcalá del Río, que fueron fundadas por el adelantado don Pº Enríquez, padre de don Fadrique marqués de Tarifa y asimismo fundadas por don Enrique y don Fco, hermanos del dicho adelantado y tíos del dho marqués de Tarifa, se puedan pasar las 50 misas y dos capellanías a la iglesia del hospital, y son las que sirven el cura y el secretario y por tener poca renta por decir el dho nº de misas el Sr marqués de Tarifa en su testamento mandó que su heredero lo cumpliera. Ídem., leg. 1A. Bula de Paulo III para que se apliquen a la iglesia del Hospital de las Cinco Llagas cincuenta misas de dotación de la Capilla de San Gregorio de Alcalá del Río. 1541-1-25. Ídem., leg. 1C, nº 26. Julio III confirma la bula de León X acerca de las indulgencias del día de San Gregorio. Ídem., leg. 3. 1551-4-27. Breve del nuncio para que las misas que se cumplen en la ermita de San Gregorio de Alcalá del Río lo fueran en el Hospital. 1757-3-3. Ídem., leg. 3. El mantenimiento del culto a San Gregorio en el Hospital queda confirmado por el inventario de su altar realizado en 1603: dos doseles de seda tafetán carmesí y amarilla, y una palia de terciopelo carmesí con una cruz en el medio bordada de oro, y dos candeleros, y una cruz todo de palo. Ídem. Leg. 1A.

²¹ "Otorga la señora doña Catalina de Ribera, mujer del magnífico señor Adelantado mayor del Andalucía don Pedro Enríquez difunto que Santa Gloria haya, que da su poder (ilegible) capellán y mayordomo de las capellanías de San Gregorio que son en Alcalá del Río... para que por ellas e en su nombre pueda demandar..." distintos cobros a Gómez de León, Luis de Mimblera y Juan de

Sandoval. 1503. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.) Secc. Protocolos Notariales. Leg. 3.221. f. 206v-207r.

²² García Merchante (1755).

²³ Las características de la pieza, probablemente realizada por el maestro Nicolás, permiten fecharla a fines del siglo XV: decoración de tracería y arcos conopiales, cubierta piramidal y estructura de hexagono. Lleva la marca de la ciudad de Sevilla en su primera variante, que fue usada desde fines del siglo XV hasta el primer decenio del XVI. Cruz Valdovinos (1992).

²⁴ En 1621, el visitador d. Alonso Caballero de los Olivos, abrió la caja que contenía los huesos del santo, describiendo que «era mediana, tiene tres cajoncitos en contorno (...) en uno está un pergamino pequeño poco menos que medio pliego de papel escrito en él; y en los demás cajoncitos estaban unos pedazos de lienzo casi nuevos, en uno de ellos tierra y pedazos de huesos y en el suelo de la caja otros huesos mayores (...). En el pergamino, que quedó en poder del visitador, podía leerse: Alonso de la Varrera clérigo, por ponerlos en mayor veneración saqué algunos de ellos e púselos en esta caja en que agora están puestos en presencia de Jerónimo de Ávila, clérigo cura de la Rinconada, y en presencia de Joan de Filares, cura de esta villa de Alcalá del Río, y en presencia de Joan Sandoval, clérigo, y en presencia de Antón González, albañil vecino de la Rinconada, y en presencia de mí, Luis de Vargas, Notario Apostólico». García Merchante (1755).

²⁵ Este tipo de zapatos en los que el pie sólo se introduce por delante estaban de moda en la época y aparecen con frecuencia en la pintura, por ejemplo en las obras del pintor salmantino Fernando

Gallego. Por otro lado la influencia del atuendo morisco en los últimos años del siglo XV fue muy intensa, en los inventarios se suelen encontrar prendas como camisas moriscas, telas de zarzahán de seda y oro, almalfas o alpargatas de suelas de esparto. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales. Leg. 3.220. f.159v, 1501.

²⁶ Del matrimonio nació también una niña llamada María. Años después, al morir Francisco sin descendientes, al Adelantamiento de Andalucía y otros muchos bienes fueron heredados por su hermano Fadrique.

²⁷ Podría contemplarse una tercera posibilidad, que don Pedro estuviera acompañado por sus tres hermanos varones, el almirante de Castilla don Fadrique Enríquez, el mayordomo mayor de los reyes y fundador de una de las capellanías don Enrique Enríquez –ambos protectores de los intereses de doña Catalina durante su viudez-, y don Francisco Enríquez, que como se ha visto también había dejado una cantidad para la ermita.

²⁸ María Enríquez tampoco era hija de Catalina sino de su hermana Beatriz, y Fadrique nunca llegó a casarse.

Beatriz de Ribera	°° (1°)	Pedro Enríquez	°° (2°)	Catalina de Ribera
		Francisco Enríquez de Ribera		Fadrique Enríquez de Ribera
		María Enríquez de Ribera		Fernando Enríquez de Ribera

²⁹ Este pintor trabajó en obras de pintura y dorado *en las casas que la dicha señora doña Catalina manda hacer para don Fernando Enríquez su hijo segundo*, actualmente conocido como Palacio de las Dueñas. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales. Leg. 3.220. f.131r-v. 1501-8-16.

³⁰ Por similitud estilística, Post (1930-1958) atribuyó a este autor una representación de *La curación de un hombre herido en el Monte Gargano*, de la colección de los herederos de D. Carlos Pickman. Valdivieso (1986), p. 66.

³¹ Serrera Contreras (1986) p. 357.

³² Gestoso (1899-1908), T. II, pp. 66 y 67; T. III, p. 368, publica dos noticias referentes al pintor. La constancia del pago de las obras en el sagrario y su reconocimiento de una deuda en 1512 con Juan de las Casas, trapero, como importe de la compra de cierto paño. Durante los últimos años del siglo XV trabajaron en la comarca de Niza y en el Levante español varios artistas de apellido Nadal. Hernández Díaz y Sancho Corbacho (1939) p. 5. Los mismos autores informan sobre el poder de los plateros Diego de Villalón y Diego López, para cobrar al pintor Andrés de Nadales, «estante en la villa de Zafra». A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales. Of. 3, 1515, libro 1º, fol 820v.

OBRAS CITADAS

Abad Gordillo (c. 1630)

ABAD GORDILLO (Sánchez Gordillo), Alonso: *Memorial de historia eclesiástica de la ciudad de Sevilla*. Sevilla, c. 1630.

Aranda Bernal (2005 a)

ARANDA BERNAL, Ana: "La participación de las mujeres en la promoción artística durante la edad moderna". *Goya*, 301-302, 2005, pp.229-240.

Aranda Bernal (2005 b)

-"Una Mendoza en la Sevilla del siglo XV. El patrocinio artístico de Catalina de Ribera". *Atrio*, 10-11, Sevilla, 2005, pp. 5-15.

Cruz Valdovinos (1992)

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 7 y 8.

García-Baquero López (1995)

GARCÍA-BAQUERO LÓPEZ, Gregorio: "La real capilla del señor San Gregorio de Alcalá del Río". *Guía histórico-artística*. Parte I y Parte II. *Cuadernos de temas ilipenses*, nº 6 y 7, 1995.

García Merchante (1755)

GARCÍA MERCHANTTE, Marcos: *Noticias historiales de la antigüedad, grandeza y algunas de las familias de la antiquísima villa de Alcalá del Río del arzobispado de Sevilla y de la sanctidad, milagros y escritos de Sr. Sn. Gregorio Ossetano, natural y patrono de dicha villa de Alcalá: Por el Dr. Marcos García Merchante y Zúñiga, presbítero natural*

de dicha villa, cura de Sr. Sn. Vicente de Sevilla y devotísimo del Santo. Año de 1755. Manuscrito en la Institución Colombina, Sevilla.

Gestoso Pérez (1899-1908)

GESTOSO PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario de Artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899-1908. T. II, p. 66 y 67; T. III, p. 368.

Hernández Díaz y Sancho Corbacho (1939)

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A.: *Los Reyes Católicos y la capilla de San Gregorio en Alcalá del Río*. Sevilla, 1939.

Ortiz de Zúñiga (1988)

ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. T. III, Sevilla, reedición de 1988, p. 60.

Post (1930-1958)

POST, R. CH.: *A history of Spanish Painting*. Cambridge, Massachusets 1930-1958.

Serrera Contreras (1986)

SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel: "Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla", *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1986, p. 357.

Valdivieso (1986)

VALDIVIESO, E.: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1986, p. 66.

VARIAS IMÁGENES Y UN PENSAMIENTO SOBRE LOS RETRATOS DE DIFUNTOS

Fernando Quiles García

Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

La muerte está presente en la cultura barroca. Está representada en numerosas obras de arte como una amenaza. El esqueleto anuncia el inexorable final de la vida. Pero también existe otra imagen de la muerte, que podría considerarse como una negación de esa evidencia: el retrato funerario. En este trabajo hacemos un repaso a las distintas manifestaciones de este subgénero.

The death is present in the baroque culture. It was represented in many works of art as a threat. The skeleton announces the inexorable end of life. But also there exists another image of the death, which might be considered to be a denial of this evidence: the funeral portrait. In this work we do a revision of the different manifestations of this subgenre.

“Corremos, y llevamos la muerte revuelta entre los pies, y aun en todo el cuerpo”. Erasmo

La muerte ronda al hombre y se hace presente en su imaginario como el fin de una incertidumbre. En los siglos del barroco fue más acuciante, hasta el punto de acabar asomándose a muchas de las obras de arte creadas entonces, devolviéndonos, como en un espejo, la imagen reflejada de una permanente preocupación. Algunos artistas mostraron esa presencia de un modo descarnado con una intención moralizante, otros, en cambio, prefirieron dejar constancia de un destino inevitable que se abordaba con naturalidad. Esta aceptación del “fin de trayecto” dio lugar a un importante capítulo dentro del género del retrato, el de los difuntos. De ello trato en las páginas que siguen, organizadas en dos capítulos, en el primero se repasan algunas modalida-

des que ha tenido el subgénero, variantes del que se ha dado en llamar *el último retrato*, tal y como lo presenta el arte barroco sevillano¹; en la segunda parte queda glosado un interesante documento de época, escrito por un canónigo de la Catedral de Sevilla, en el que expresa su sentir –tal vez la opinión generalizada– sobre los retratos de los patronos de fundaciones religiosas.

LAS IMÁGENES

SÓLO HUESOS Y CENIZAS

Si hay un lugar en Sevilla, donde los ecos sepulcrales resuenan con fuerza, es el hospital de la Caridad, donde está enterrado Miguel de Mañara y Vicentelo de Leca (1627-1679), bajo una losa en la que reza:

“Aquí yazen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo. Rueguen a Dios por él.”

Son las palabras de contrición del rico comerciante de Indias que alivió su conciencia vaciado su bolsillo y aireando ese sentimiento que arrastró hasta el final de sus días. A las puertas de la muerte confesaba:

“Yo, don Miguel Mañara, ceniza y polvo, pecador infeliz, ya que en los días de mi juventud ofendí la Majestad Altísima de Dios, mi Padre, del cual criatura y esclavo vil me confieso.”²

Mañara se confesó con una profunda convicción, la misma que le llevó a verter en su *Discurso de la Verdad* estas terribles imágenes:

“Si tuviéramos delante la verdad, ésta es, no hay otra, la mortaja que hemos de llevar, viéndola todos los días, por lo menos con la consideración de que has de ser cubierto de tierra y pisado de todos, con facilidad olvidarías las honras y estados de este siglo; y si consideraras los viles gusanos que han de comer ese cuerpo, y cuán feo y abominable ha de estar en la sepultura, y cómo esos ojos que están leyendo estas letras han de ser comidos de la tierra, y esas manos han de ser comidas y secas, y las sedas y galas que hoy tuviste, se convertirán en una mortaja podrida...”

Mira una bóveda: entra en ella con la consideración, y ponte a mirar a tus padres o a tu mujer (si la has perdido) o los amigos que conocías: mira



1. Juan de Valdés Leal: *Finis Gloriarum Mundi*. Sevilla: Hospital de la Caridad. 1671- 1672.

qué silencio. No se oye ruido; sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe. Y el estruendo de pajes y lacayos ¿dónde están? Acá se queda todo: repara las alhajas del palacio de los muertos, algunas telarañas son. ¿Y la mitra y la corona? También acá la dejaron.”³

A tan lúgubre pensamiento le dio forma Valdés Leal en el lienzo que lleva por título *Finis Gloriarum Mundi*, que aún se encuentra en el lugar para el que fue encargado, flanqueando la entrada, junto con otra *Postrimería*, de la iglesia hospitalaria de la Caridad (fig.1). Este trasunto del libro de Mañara muestra a tres cadáveres, uno en la penumbra, sólo huesos, y dos en primer plano, en sendos ataúdes y con sus respectivas mortajas. En lugar destacado, el cuerpo de un obispo en claro proceso de descomposición, recorrido por los insectos que testimonian el deterioro. En cambio, podría reconocerse la identidad del caballero de la Orden de Calatrava cuyo rostro aún se mantiene indemne. Sus coetáneos identificaron en él los rasgos del propio Miguel de Mañara, que tendría entonces 45 años (está pintado en 1672). En ese caso sería una prueba más de su humilde proceder, uno de los numerosos “atributos de santidad” reconocidos en el benemérito personaje. Los retratos no permiten confirmar esa identidad. Ni siquiera en el que se encuentra en una colección particular valenciana, donde aparece vestido con el hábito blanco de la Orden (fig. 2). Lleva una inscripción apócrifa en italiano que recuerda la fecha de defunción⁴. No guarda parecido con el retrato realizado por Valdés en 1679, evocando los rasgos de Mañara al final de su vida, utilizado, en efecto, como *vera efigie* en el proceso de beatificación⁵ (fig.3). Fue la impronta utilizada en las versiones que el mismo pintor realizó en 1681 y 1683 por encargo de la Hermandad⁶. En la realización del retrato Valdés empleó la máscara funeraria, que todavía conserva la caritativa institución y que sobrevive para testimonio de una práctica que también hubo de ser muy común en Sevilla.



2. Anónimo: *Don Miguel de Mañara*. Col. particular. D. 1679.

La horrible visión del cuerpo en descomposición, recorrido por los insectos que lo están devorando, tal como lo pintó Valdés, tiene continuidad en otras obras, como la del *canónigo Alejandro Pavía y Pedecina*, en el Hospital de Mujeres de Cádiz⁷ (fig. 4). Es una obra anónima, pintada en 1759, con el sacerdote vestido con la ropa talar, exánime pero sin apariencia cadavérica. Más parece dormido, aunque la presencia de los animalillos necrófagos son indicativos del comienzo de la consunción. La sincera descripción valdesiana deriva del pensamiento de Mañara, pero no tiene correspondencia con lo que ocurre a mediados del siglo siguiente, cuando la calma reina en los espíritus cristianos. Frente a la conmovedora visión de Valdés, la del anónimo gaditano es ingenua, porque mitiga los efectos de la muerte sobre la carne. Al fin y al cabo ya no interesa tanto presentar los síntomas de la extinción de la vida, como el tránsito pacífico a la otra.



3. Juan de Valdés Leal: *Miguel de Mañara con las reglas de la Caridad*. Sevilla: Hospital de la Caridad. 1681.



4. Anónimo: *Don Alejandro Pavía y Pedecina*. Cádiz: Hospital de Mujeres. 1759.

LA DORMICIÓN

Este cambio de orientación coincide con una corriente que acaba imponiéndose en el siglo XVIII, que muestra el lado apacible de la muerte. Como corresponde a una época en la que se aprende a “bien morir” a través de numerosos textos, siendo de especial relevancia el del padre Arbiol⁸. Es el sentimiento que recorre los conventos y que se plasma en los retratos de las monjas difuntas⁹. Ella se muestran gozosas de ese tránsito a la nueva vida en la que se produce el encuentro con el Esposo. Apareciendo, por lo general, plácidamente recostadas sobre almohadones y adornadas con flores. Valga como ejemplo el *retrato de sor María de la Asunción*, franciscana descalza de Santa Clara de Estepa, fallecida en 1689 (fig. 5). La serenidad en el gesto y el buen color de rostro contrasta con la palidez y el rictus mortuario de *sor María de Santa Clara* (1644), fundadora y primera abadesa de la misma congregación (fig. 6). Tan divergentes muestras del retrato funerario conventual tiene que ver posiblemente con la fecha de ejecución, el momento elegido para la representación y quizás con el carácter del personaje efigiado. Sor María era una mujer de fuerte carácter y notablemente comprometida con la comunidad. Poco antes de morir tuvo tiempo de escribir una carta a sus hijas, de las que se despedía en estos términos:

“A Dios Hijas, yo voy confiada en su Sangre, de verle, y para las hijas fieles pedir muchísimas cosas, para las que no lo fueren, que su Majestad las reduzca, a que todas se Salven, cuantas aquí entraren. El silencio les encargo, la paciencia, la humildad, y sobre todo el amor de Dios, y de sus hermanas, sin excepción de personas: Todo lo de Ntr. Señor, y las enseñe a mirarse en el espejo de sus Santos Padres, y de Cristo nuestro bien, cuyas pisadas ellos siguieron. A Dios, a Dios, a Dios, amadas Hijas en su Majestad.”

La dureza del retrato tiene que ver también con el momento en que fue captada la imagen, puesto que no tuvo lugar en la capilla ardiente, sino once años después de muerta¹⁰. Es, por tanto, un documento gráfico que muestra el grado de conservación del cuerpo difunto, en el presumible intento de mover la causa de beatificación.

La profesión era tenida como el paso del “siglo” a la vida conventual, equiparándose el abandono de la civil con la muerte. Situación que aparece sutilmente descrita con símbolos como la flor o incluso la calavera. Aunque son muy abundantes, estas imágenes mortuorias no llegan a constituir un subgénero como ocurre en el mundo mexicano¹¹.

Tampoco hay en nuestro ámbito geográfico retratos tan sorprendentes como el de *Sor Francisca Dorotea*, que aparece expuesta en su capilla ardiente, con los hachones (fig. 7).



5. Anónimo: *Sor María de la Asunción*. Estepa.: Convento de Santa Clara. 1689.



6. Anónimo: *Sor María de Santa Clara*. Estepa: Convento de Santa Clara. 1644.



7. Anónimo: *Sor Francisca Dorotea*. Bormujos (Sevilla): Convento de Santa María la Real. 1623.

La placidez con que aparecen retratadas estas monjas podría estar próxima al hecho de la *Asunción*, el *Tránsito* o más gráficamente la *Dormición de la Virgen*¹². Una novedad iconográfica que gozó de enorme popularidad en el arte sevillano, como capítulo con entidad propia. Constituye un desdoble semántico sueño/muerte, con el cuerpo yacente e incluso encerrado en una urna acristalada. Es una interesante incorporación a la iconografía dieciochesca que perduró hasta el siglo siguiente. *La Virgen del Tránsito*, del Pozo Santo, es una de las más importantes¹³. Es una talla algo menor del tamaño natural que parece dormida, aunque con las manos entrelazadas. La comunidad conserva incluso la bella cama rococó en la que es expuesta algunos días al año. Está emparentada estilísticamente con otra imagen asunta que posee el convento de Santa Rosalía, aunque con algunas variantes, como son las manos separadas. En la propagación del culto a la Virgen del Pozo Santo se han utilizado imágenes de la misma en su hornacina, es decir, más muerta que dormida. Así la presenta el lienzo que se atribuye a Vicente de Alanís, una interesante muestra del *trampantojo a lo divino*, pintado a mediados del XVIII (fig.8).

De la misma fecha es la *Virgen dormida* de las Carmelitas Descalzas de Sanlúcar de Barrameda, que muestra una inequívoca pose mortuoria, con las manos unidas sobre el pecho¹⁴.

Otras dos interesantes versiones de la *Virgen del Tránsito*, más modernas, reciben culto en las parroquias de Bornos (fig. 9) y Villamartín (fig. 10). Esta última se encuentra dentro de una urna funeraria de madera y cristal.



8. Vicente de Alanís, atrib.: *Virgen del Tránsito*. Sevilla: Iglesia del Pozo Santo. H. 1750.



9. Anónimo: *Virgen del Tránsito*. Villamartín: Iglesia parroquial. Segunda mitad del siglo XVIII.



10. Anónimo: *Virgen del Tránsito*. Bornos: Iglesia parroquial. Segunda mitad del siglo XVIII.

Hay abundantes referencias a la ambivalencia de esta iconografía, algunas tan explícitas como una fotografía antigua que muestra a la comunidad rodeando a la Virgen ante el altar mayor, que parece escenificar un velatorio (fig. 11).

Los límites entre la muerte y el sueño se han difuminado. Esta percepción de la realidad posiblemente tiene que ver con una modalidad iconográfica de gran popularidad en la segunda mitad del XVII, la de Jesús Niño dormido premonitorio. Son numerosas las versiones creadas por los pintores sevillanos, sobre todo entre los murillescos.

El niño y la muerte constituyen un capítulo importante dentro del subgénero. En el mundo americano, donde *la muerte niña* adquirió una notable dimensión, son muy abundantes los retratos de infantes muertos, sobre todo en la segunda mitad siglo XVIII y principios del XIX. En ellos se niega la evidencia, la pérdida de vida de un ser querido: tal vez por el hecho de haber trascendido a la esfera de los ángeles. De ahí que se les represente con alas, aun cuando esten echados en el féretro. Uno de los mejores ejemplos el de *José Manuel de Cervantes y Velasco*, que había fallecido con ocho meses, en 1804¹⁵ (fig. 12).

La sociedad española elude toda referencia a la muerte y prefiere los retratos en los que el infante aparece vivo, aun cuando haya fallecido. En todo caso, bastan los símbolos de la muerte para dar sentido a la representación. Sevillano habría de ser el niño que retrató Alonso Miguel de Tovar en 1732, llevando en las manos un jilguero y una flor deshecha¹⁶.



11. *Virgen del Tránsito* del Pozo Santo con la comunidad religiosa.



12. Anónimo: *José Manuel de Cervantes y Velasco*. Col. particular. 1804.



13. Anónimo: *Felipe IV difunto*. Madrid: Academia de la Historia. 1665.

DEL “ÚLTIMO RETRATO” A LA “VERA EFFIGIES”

El retrato póstumo –el *último retrato*– fue muy habitual entre los siglos XVII y XIX, tanto como para considerarlo un subgénero. En España hay abundantes testimonios y sobradas referencias documentales. El último retrato de Felipe IV (Madrid, Academia de la Historia) podría ser el paradigma (fig. 13). Y el ejemplo sevillano sería el del supuesto retrato de Alonso Cano, atribuido a Bocanegra, que procede de la casa sevillana de expósitos¹⁷.

Cada una de estas obras encierra una historia, a veces tan compleja como la de San Ignacio de Loyola, que Pacheco nos cuenta de este modo:

“De manera, que este retrato muerto que tenía en Madrid, de cera y reparado, el P. Ribadeneira se vació del Santo en Roma, cuando murió, año 1556, de sesenta y cinco años de edad; y deste vaciaron algunos después los escultores de Madrid y yo alcancé uno de yeso que, por lo menos, conserva la verdadera forma de los perfiles y todos cuantos hay se parecen a éste; y deste sacó Pedro Perete, tallador del Rey, en Ma-



14. Pedro Perret: *San Ignacio de Loyola*.

drid, el que anda en estampa de su mano... Mas, después acá, no me parece atrevimiento anteponer a los muchos el de pintura que hice en pie para el Colegio de San Hermenegildo... donde me valí del modelo de yeso; pero, a pesar de la invidia, la cabeza y manos del que está vestido en su altar de la Casa Profesa, que hizo de escultura en su beatificación Juan Martínez Montañés pintado de mi mano, estoy persuadido que se aventaja a cuantas imágenes se han hecho deste glorioso Santo, porque parece verdaderamente vivo.”¹⁸

La matriz de Perret es conocida porque soportó la campaña propagandística iniciada a raíz de la muerte del virtuoso sacerdote (fig 14).

Se ha identificado la versión de Pacheco, aquélla a la que alude con su proverbial inmodestia el propio autor, con un cuadro que guarda el convento del Espíritu Santo. Aunque se encuentra en tan mal estado que difícilmente podría soportar una buena crítica. No así la escultura de Martínez Montañés que todavía se encuentra en la Casa Profesa, presidiendo el altar mayor. La policromía de Pacheco acentuó el carácter realista de una imagen que estaba basada en la *vera effigies*¹⁹ (fig. 15).



15. Juan Martínez Montañés: *San Ignacio de Loyola*. Sevilla: Iglesia de la Anunciación.

No es novedad esta práctica en la creación de la vera efigie y la apertura de la lámina. Aunque el paso intermedio es el lienzo, en el que podían corregirse cuantos daños hubieran ocasionado la agonía final.

Había veces en las que el pintor se introducía en la capilla ardiente para captar con sus pinceles el semblante inerte. El pintor corregía las facciones del difunto para evitar el rictus mortuario. Prueba de ello es el retrato que Pacheco hace de *fray Juan Bernal*, que se encuentra en su *Libro de los Retratos*, con el panegírico (fig. 16):

“...El crédito de su rara virtud, sabida su muerte, traxo una infinita muchedumbre al convento. Estuvo primero en una capilla del claustro, donde vinieron todas las religiones, i yo le retraté, i es una de mis felicidades, como el averme él mismo elegido antes que a otro, en lo mejor de mis estudios, para los cuadros deste proprio lugar; i assí justamente obligado lo pinté vivo después en uno de ellos.”²⁰



16. Francisco Pacheco: *Fray Juan Bernal*. Del *Libro de los Retratos*.

De esta capacidad para dar vida al muerto en su retrato presumía Pacheco y en algún pasaje de su producción escrita quedó dicho. Al retrato de *fray Fernando Suárez* acompañó esta estrofa:

“El eco engaña al oído
cuando dar voces se ofrece,
tanto que a todos parece
la misma voz su sonido.
Maestro, a cualquier que os vido
vivo, más que al oído, el eco
engaña el sutil Pacheco,
pues si muerto os a llevado
la tierra, vivo os a dado
su pinzel por mejor truco”²¹.



17. Angelino de Medoro, atrib.: *Santa Rosa de Lima*. Lima: Casa de la santa. H. 1617.

En el caso de San Ignacio difunto está documentada la intervención del pintor de corte Sánchez Coello, ejecutando el retrato. Pedro de Ribadeneira nos lo transmite en su *Vida* de este modo²²:

“Los retratos que andan suyos son sacados después dél muerto, entre los cuales el más propio es el que Alonso Sánchez, retratador excelente del Rey don Felipe segundo hizo en Madrid, año 1585, estando yo presente y supliendo lo que el retrato muerto no podía decir.”

Esta versión permitió atenuar la huella de la muerte, sin embargo, no es seguro que sirviera para generar la matriz del grabado. Todo indica que fue la mascarilla la que ejerciera esa función.

En muchos casos no fue posible –o no se quiso- perfeccionar la imagen difunta. En este sentido son muy llamativos dos retratos, el de *Santa Rosa de Lima*, atribuido a Angelino de Medoro (fig. 17), y el de *San Francisco Solano* (fig. 18), de autor desconocido. En ambos casos se aprecian los signos de ese trance.

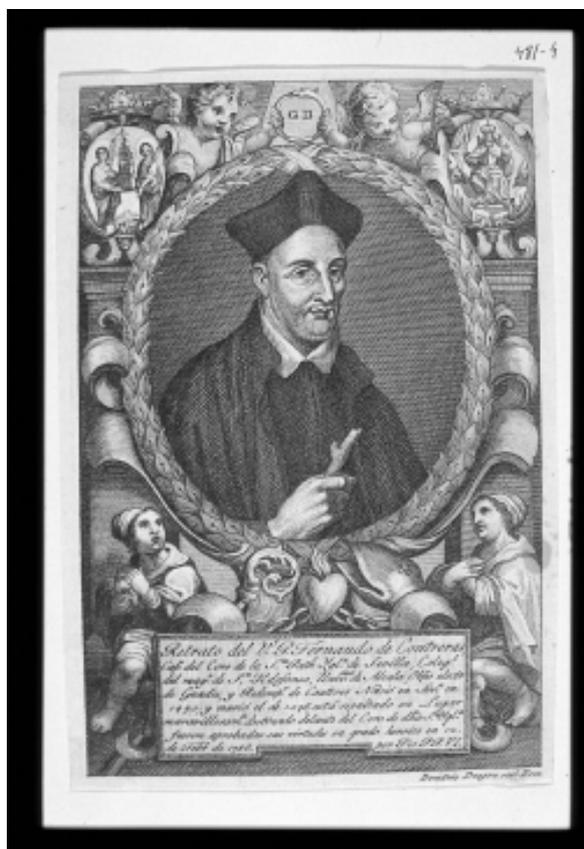


18. Anónimo: *San Francisco Solano*. Montilla: Parroquia de San Francisco Solano. H. 1610.

El patetismo de estas veras efigies resulta inusual, dado que eran imágenes destinadas a la difusión. En Sevilla solían ser retratos vivos, aunque en algún caso se haya tomado tras el óbito.

El retrato que Luis de Vargas hizo a *Fernando de Contreras* acabó colgado en la sacristía mayor de la Catedral sevillana, tras haberlo donado Juan de Loaysa²³. Éste había buscado esa *Vera Effigies* de la que tenía conocimiento, pero no estaba localizada. Las pesquisas realizadas para dar con ella fueron largas y complejas, pero a la postre rindieron fruto. Fue retocado por Murillo quien, probablemente añadió la inscripción que recuerda la autoría de Vargas²⁴. De ella se extrajeron las copias estampadas de Cornelio Schut y de Lucas Valdés. Y también la versión tardía de Demetrio Dragon, renovada por Preciado de la Vega (fig. 19).

El de sor *Francisca Dorotea* está animado por el último impulso de la monja para encontrarse con Cristo, cuya imagen besa (fig. 20). Cuentan los documentos que la virtuosa mujer había sido retratada en ese estertor final por un pintor, cuyo nombre queda en el olvido, en 1623. Murillo haría una versión por encargo de Loaysa, que serviría de matriz a las imágenes del proceso²⁵.



19. Francisco Preciado de la Vega y Demetrio Dragón:
Fernando de Contreras. BNE. Fines siglo XVIII.

RETRATO INVENTADO, SEMBLANZA MORAL

Al calor de los procesos de canonización se aguzó el ingenio para crear los retratos de quienes en modo alguno era posible tener algún testimonio físico. Un caso singular es el de *Fernando III*, que subió a los altares en 1671. Su retrato fue creado tras de una operación de “ingeniería histórica”, con la construcción de sus facciones a partir de las fuentes documentales y las crónicas. En esta elaboración participaron algunos de los más importantes historiadores locales, especialmente los archiveros capitulares. Desde Rodrigo Caro hasta Juan de Loayssa tomaron parte en la composición de los rasgos y la indumentaria, para llegar a definir un modelo que luego sirvió para impulsar la causa del personaje en el mundo cristiano y defenderla ante el consistorio romano. La matriz fue labrada por un artista afincado en Roma, Audrán el Viejo, sobre la idea que partió del cabildo sevillano, cuya base compositiva fue establecida a partir de las fuentes (fig. 21), a falta de una base material sólida, puesto que en cuatro siglos se había perdido todo rastro de su realidad. El cuerpo incorrupto conservado en la capilla



20. Lucas Valdés: *Sor Francisca Dorotea*. H. 1680.

real de la Catedral no aportaba datos para el modelado del rostro, tan sólo ofrecía las dimensiones anatómicas y mostraba el vestuario. Al final se dio forma a un retrato cargado de valores espirituales²⁶ (fig. 22) .

Al fin y al cabo con la invención de esta imagen se buscaba al personaje virtuoso y al héroe, o en suma, la *virtud heroica*, clave para alcanzar esos fines.

EL PENSAMIENTO

LA DISERTACIÓN ECLESIASTICA DE AMBROSIO DE LA CUESTA

La virtud, que fue tenida por la sociedad renacentista como vía de superación de la muerte, volverá a estimarse entre la gente del barroco como medio para trascender a la realidad física que acababa con el deceso. La perpetuación de las dinastías y la salvaguarda de los valores familiares motivaron en cierto modo la generación de los retratos que se introdujeron en las capillas funerarias. Esta fijación de los rasgos de cuantos personajes habían gastado sus dineros en las fundaciones que abarrotaron las iglesias de obras de arte, provocó al parecer

un conflicto con las nuevas disposiciones del Concilio de Trento, reticente al uso indiscriminado de retratos en recintos religiosos, no sólo de patronos sino de figuras virtuosas cuya santidad no hubiera sido reconocida oficialmente.

En desarrollo de los dictámenes tridentinos, el Sínodo sevillano de 1590, bajo el gobierno del cardenal Rodrigo de Castro, especificaba, al respecto:

"No se debe permitir cossa en la Cassa del Señor que no pertenesca a Religion, y Santidad; y assi prohibimos, que no se puedan pintar ni pinten en los Retablos, ni en los Altares, ni Junto a ellos Retratos de personas algunas, sino fuere de los que los mandaren hazer: Y estos se pinten debotos, y humildes, y no con figura y ornato lascivo" ²⁷.

Especificaciones que fueron ratificadas por el arzobispo Niño de Guevara en las Constituciones de 1609.

Por su parte, Urbano VIII, se hizo eco de las estipulaciones conciliares en sus decretos de 1625 y 1640, prohibiendo aquellos retratos e imágenes de quie-



21. Anónimo: *San Fernando*. Catedral.: Sevilla. H. 1627.

nes sin estar canonizados o beatificados, se adornaban “con rayos, esplendores y diademas”. Pretendía de este modo atajar los abusos cometidos con el *non cultu*: la representación resplandores, diademas y otros símbolos de los santos, la publicación de hagiografías en las que se contaban sucesos sobrenaturales; y, por último, los excesos en la decoración de los sepulcros. Por estas causas se dictaron los decretos “super non cultu”. En concreto, el Decreto de la Sacra Congregación de Ritos de 1642 impedía levantar altares a los *servi Dei* no beatificados ni canonizados.

Estas reservas pusieron en un aprieto a quienes quisieron colocar sus retratos en sus capillas funerarias. En defensa de este derecho de patronato salieron numerosos textos que matizaban cuanto el Pontificado y el Prelado habían dispuesto sobre los retratos. En esta coyuntura habría que ubicar la *Disertación Eclesiástica* escrita por el canónigo archivero de la Catedral de Sevilla, don Ambrosio de la Cuesta, a fines del XVII. Es un texto claramente interesado que puede explicarse a la luz de esta problemática, aunque desconocemos la razón última de su elaboración. Redactado, sin duda, en el cumplimien-



22. Claude Audran el Viejo: *San Fernando*. H. 1627.

to de su principal cometido como archivero catedralicio, la gestión documental en desarrollo de la acción de gobierno capitular. Derivando así hacia una de las preocupaciones catedralicias, el mantenimiento del culto en las capillas y el necesario estímulo a los patronos, que por esta vía ven cumplidas algunas de sus expectativas. Podríamos poner este documento en relación con otro redactado pocos años más tarde por quien sucedió a de la Cuesta en el cargo administrativo, Juan de Loayssa. Éste se había ocupado de las *Memorias sepulchrales* de la Catedral, relacionando los epitafios asentados en las capillas.

Se trata de un texto complejo, cargado de citas clásicas e ilustrado con abundantes ejemplos. Arranca con la consideración de los “retratos de los Héroe” pintados en retablos y capillas, como sus patronos, puesto que “respeto el afecto en la pintado, lo que la muerte les quitó a la vista”. Rostros en que se halla “el consuelo de tener a sus maiores presentes”, pero también amonestan “a los vivos de mal cumplidas obligaciones” (Martín de Roa). Añade: “Pues nadie recibiendo aliento en la copia de lo que ausente ama, olvidara la correspondencia, en lo que más necesita... Que por esso entre los ausentes se retrata el alma para consuelo”. Alude a la fuerza de la pintura, que utiliza un lenguaje universal para agotar sus capacidades comunicativas.

De la Cuesta recorre la literatura clásica, extrayendo pasajes que muestran la función aleccionante del retrato. Recuerda “lo que mobian los Retratos, pues para incitar los animos a valerosas hazañas ponian los de sus maiores en los templos... los Romanos llebaban a la guerra los de sus Cessares, siendo los imaginiferos Dedicados a este oficio”. Así la costumbre de poner los retratos en las capillas y altares de los patronos, para estímulo de descendientes (fig. 23). Deriva hacia los retratos votivos. Recuerda la escultura de Pedro el Justiciero postrada a los pies de la Virgen de las Fiebras, en la capilla de los Caballeros Medina, dentro el convento de San Pablo (desde 1350). Acude a las efigies de la *infanta doña Leonor de Alburquerque*, esposa de don Fernando I, junto a la *Virgen de la Antigua* (fig. 24); del cardenal arzobispo, don Juan de Cervantes, que aparece arrodillado ante San Hermenegildo, en el hospital de su nombre; don Rodrigo Fernández de Santaella, situado en el altar principal de la capilla del desaparecido colegio de Santa María de Jesús (fig. 25); y el de fray Diego de Deza, en el altar principal el colegio de Santo Tomás.

Entre sus apoyos intelectuales destaca el padre Quintanadueñas que consideraba que los retratos podían colocarse en lugar principal del altar, no sólo en los colaterales “con demostracion de que aquel Altar no le es consagrado”, sino al santo o el beato de turno. En definitiva, son representaciones “accesorias” a las imágenes de Cristo o santo. Y añade que en Roma se ven imágenes de quienes no tienen “probada santidad”. Y aun cuando se representen “con otras notas de debocion, como con un libro deboto... en las manos y otras semejantes que no



23. Pedro de Campaña: *Retratos de doña Leonor de Cabrera y su familia*. Sevilla: Catedral. H. 1555.



24. Anónimo: *Virgen de la Antigua*. Sevilla: Catedral. S. XIV.



25. Alejo Fernández: *Virgen de la Antigua*. Sevilla: Capilla de Sta. María de Jesús. H. 1520.

sean... [pues] no denotan santidad, representan virtud alguna en grado heroico... porque sólo son señales de piedad”.

Por último, no cree el canónigo que puedan mover a actitudes superspiciosas, idolátricas, “porque ninguno, por ignorante que sea a de juzgar que esta el Altar dedicado a un Retrato humillado debotamente a una imagen santa que es la principal del cuadro”.

APÉNDICE DOCUMENTAL

*Dicertacion Ecclesiastica*²⁸.

Por Los Retratos de los Patronos, o bienhechores que se acostumbran pintar en las Iglesias, en los Altares y capillas que dotaron, o Adornaron.

Los Retratos de los Heroes (ya sean Justos o pecadores) que como Patronos se pintan en los Retablos, o Capillas que adornaron o dotaron, nunca los condeno la costumbre, ni hasta oy los aborresio la estrañeza: Porque conosiendo que estos establezen a loa vivos, la memoria de sus diceños, respeta el afecto en lo pintado, lo que la muerte les quito a la vista: *Nam omnin fingendarum similitudinum ratio id circo ab hominibus inventa est, vt posset eorum memoria retineri, qui morti subctrati, vel absenti [fuerant] separati*: dice Latancio Firmiano²⁹. Y largamente prueba Pedro Gregorio³⁰. Assi lo sintio Hilario³¹, viendo un Retrato del Poeta Virgilio:

Subduxit Morti vivax Maronem

Sed quem Parca tullit reddit imago virum.

Es el sagrado de las injurias del tiempo el bosquexo del rostro que alli se mira, en quien halla el animo el consuelo de tener a sus maiores presentes: Escribe Plinio el menor³²: *Aenim si defunctorum Imagines domi posite dolorem nostrum lebant quanto magis hic quibus in celeberrimo loco non modo species, et vultus illorum sed honor Aiam et gloria refertur?* Consuelo que en amorossas ansias solicitaba tener la amistad grande de Seuero en las ausencias de su venerable amigo San Paulino, como consta de la respuesta del santo obispo en la octaua de sus Epistolas³³.

Ademas que por aquella lebe aplicasion de la vista que a el Retrato se hase, puede conseguir el Alma de quien es sombra, los // sufragios de que necessita: Pues como el Padre Martin de Roa advierte: *son los Retratos de los muertos, en los Altares, continuos amonestadores a los vivos de mal cumplidas obligaciones*³⁴. Razon para que los Hebreos grabasen en los anillos el Retrato de la Ciudad de Jerusalem quando la lloraban Captivos en Babilonia: porque como dice Gaspar Sanchez³⁵: ningun successo les borrarse de la memoria el cumplimiento de la obligacion a su amada Patria. Pues nadie recibiendo aliento

en la copia de lo que ausente ama, oluidara la correspondencia, en lo que mas necesita: Porque consistiendo en el amor la union toda de los hombres, tiene en la correspondencia la vida: que por esso entre los ausentes se retrata el alma para consuelo, en las Cartas quando Ovidio padesia su merecido destierro, logro en la fineza de un amigo, le traxesse retratado en la piedra de una sortixa; a quien correspondio con una Carta diciendo era su verdadero retrato:

Grata tua est pietas, sed Carmina maior Imago

Sunt mea que mando...³⁶

Y Seneca quando leia las cartas de su Lucilo, dice, le veia en ellas: *Video te, mi Lucile, cum maxime audio*³⁷. Porque a las voces de vn escripto, equibalen las lineas de un Retrato: Y siendo tan recomendado, para el publico consuelo, este celebre vso de las Cartas en que la amistad se corresponde; Porque lo dejara de ser tambien el de los publicos retratos en las iglesias, para el consuelo de los que en vida conosieron a sus dueños, en que halle recuerdos de oluidos no merecidos?

A esto se dirigen las inscripciones, o Epithaphios de los Sepulchros en la Catolica Iglesia enseña S. Gregorio³⁸: *Quod eorum cum gratia peccata non deprimunt, hoc prodest mortuis, si in Ecclesia sepeliantur: quod eorum Proximi quoties ad // eadem Sacra loca veniunt, suorum quorum sepulchra aspiciunt, recordantur, et pro eis Domino preces fundunt*. Y lo que son las palabras en los marmoles, son en las tablas los colores, dice S. Buenaventura³⁹: *Vt hi qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant que legere in codicibus non valent*. Y con maior expresion S. Gregorio el Grande, escribiendo a Sereno Obispo Masiliense⁴⁰: *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat. Pictura cernentibus, quia in ipsa etiam ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; vnde et praescipue gentibus pro lectione Pictura est*. Para que los que no saben lean en las pinturas, lo que en las Letras no alcanzan: porque estas hablando solo vn idioma; a los que lo entienden podran solo aprobecharles, mas lo pintado en todas naciones obra, y a todas personas habla: lo escripto dice lo pasado, la Pintura ofrece lo presente, y lleba de ventaja la eficacia con que persuade. Fundamento que tubo Quintiliano para decir que mobia mas firmemente la imagen colorida, que la Oracion elegante⁴¹: *firmior est causa et vehementior motusque diuturnior, ex sensuali visiba imagine, quam ex imagine efficta, et representata per orationem*. Y la experiencia dice lo que la Pintura muebe. De Julio Cessar refieren las Historias⁴², que lloro viendo el Retrato de Alexandro colocado en España en el templo de Hercules, porque reparando en sus tropheos y heroicas hazañas exalo en sentimientos por no hauer executado acion memorable en la edad que Alexandro auia sugetado ya todo el Oriente. Y Suetonio advierte⁴³: que de aquí se estimulo su espiritu a maiores empresas [a la empresa de maiores hazañas]. Y no es la maior de los Retratos esta, si ha combertido como si predicara y // y ha enmendado como si

reprehendiera. Pues escribe Cedreno⁴⁴ que Bogaro Principe de Vulgaria se convirtio considerando una tabla del Juizio final, que Metodio Monge, con misterioso cuidado le puso en vna Casa de plazer. Y de una Muger Gentil en la Religion, como embilesida en las costumbres por dispartadoras de la desonestidad, refiere S. Basilio⁴⁵, que inducida a pocas diligencias de un manzebo atheniense fue a visitarle a su cassa, donde a el entrar hallo un Retrato de Palemon (que aviendo sido Joben el escandalo de la Republica, fue despues el exemplar de las mejores costumbres), y se turbo con la seueridad de su rostro, y reprehendida con la imagen muda de aquel Retrato, quanto pudiera del original eloquente, vergonsossa y mudada se voluio desistida de su libiandad. Exemplo que celebro S. Gregorio Nazianzeno, no desdignandose este gran Padre de escribirlo en sus elegantes versos⁴⁶. Y bien significo el Espiritu Santo lo que mobia la Pintura, en lo que se enamoro Israel de los Retratos que copiaban ciertos Pintores en las paredes para hazer bien quistos los Babilonios. Y el hauerse convertido grandes pecadores ya lo afirma S. Basilio: Y es opinion antigua que donde no lleo el Evangelio de S. Lucas obraron las Pinturas de su mano Retratos del Salvador, y de su Madre Santissima, a que dio principio este Evangelista, a instancias de S. Dionisio Areopagita, que procuro mobiessen los Retratos, a los que no conosiessen los originales⁴⁷.

Bien obserbo la Antigüedad lo que mobian los Retratos, pues para incitar los animos a valerosas hazañas ponian los de sus maiores en los templos, y partes publicas como con erudicion elegante trata Theodoro Hopingio⁴⁸. Y los Romanos lleaban a la guerra los de sus Cessares, siendo los imaginiferos // Dedicados a este oficio: como escribe Guillermo Coul⁴⁹ para que viendo pintados a los que se hauian exercitado en heroicas acciones se alentassen a imitarlos los soldados, con emulacion valiente. Que fue la razon misma que mobio a los Egipcios, para adornar las escuelas donde se dotrinaba la primera Jubentud, con los Retratos de Canopo, y Arpocrates, que refiere Goropo Becano⁵⁰. Y los Romanos llegaron a estimar tanto los Retratos de sus maiores que los traian pintados en sus Escudos por blazon de su Nobleza⁵¹, y por ellos distinguian las familias, y assi se lee que para significar Suetonio que la de los Flabios no era noble, dixo, que no tenia Retratos de sus passados⁵²: *Flabia gens obscura illa quidem, ac sine maiorum imaginibus*, por donde afirmo Terencio ser los Retratos que la ancianidad ofrece, los mas seguros testigos de la nobleza⁵³; porque la Pintura tiene el credito de Derecho, en los casos que a la Historia se le concede, que dixo Francisco Cursio⁵⁴, y prueba Theodoro Hopingio⁵⁵. Pues si por el Retrato resucita la Nobleza, la estimacion y afecto del Original, incitando a la imitacion de elebadas emprezas a los humildes espiritus humanos: Loable es la costumbre de ponerlos en lo publico de las iglesias en las capillas, y Altares de que son Patronos sus dueños; para que con el ejemplo de los Antecesores se inciten a la imitacion los descendientes, siguiendo con emulacion sagrada la Debocion y el culto que en sus maiores atienden. Que

es la razon misma que entre otras dio S. Ambrosio⁵⁶, para que los cuerpos de los catholicos difuntos se enterrassen en lo sagrado de las iglesias: *Hoc à maioribus probissimum est, vt sanctorum ossibus nostra corpora sociemus; vt sicut eis ossibus parentum nostrorum jungimur, ita et eis fidei imitatione jungamur.*//

...

Y el que semejantes Pinturas, no se deben desterrar de las Iglesias, jusgandolas por Profanas, fue advertencia de Molano⁵⁷: *Nemo autem advitretur prophanam esse Picturam si quis se honeste et humiliter precantem appingi cupiat in ea imagine quam in sui memoriam Ecclesie relinquit.* Y en otra parte: *Imo nec statue Principum aut maiorum virorum, sculptilia recte nominantur.* Y assi el ponerlas en los Altares, y Retablos es comun costumbre de la catholica iglessia como se puede ver en los Autores que van citados a el margen⁵⁸, y principalmente en fray Fortunato Schaco, Prefecto que fue del Sacro Palacio, en el Pontificado de Urbano VIII, el qual en el libro de las Notas, y Señales de Santidad que dedico a el mesmo Summo Pontifice, explicando los Decretos del non cultu, como despues veremos, dice: *Solent non raro quoque in Ecclesiis depingi, aut in marmore exprimi constructores, et benefactores Ecclesiarum, Capellarum, Monasteriorum, Hospitalium, et aliorum piorum locorum, in testimonium accepti beneficiis; vel deporti alicubi cadaveris...* *Saepe etiam in ipso altari, solum modo ad testandum porteris, quod is cuius ibi imago vel similitudo visitur illam capellam vel Altare construxit.* Y el hauerse visto siempre en tan sagrado lugar semejantes Retratos como decente adorno de la Sagrada Imagen a que el Altar se consagra, consta de la Divinas Letras: Pues por mandado de Dios se hallan en el tabernaculo, o primer templo que le fabrico Moyses⁵⁹, en aquellos cherubines significados con el retrato de dos gallardos manzebos, en representacion de los Espiritus Celestiales, que como Principes asisten siempre a la presencia de Dios, dice Cornelio aLapide⁶⁰. Y en el templo // de Salomon, ademas de estar sus puertas, y paredes adornadas de semejantes Pinturas, según lee Pagnino⁶¹. En la Messa de la Proposicion, dice el autor de la Historia Escolastica Pedro Comestor⁶² que estaban Retratos, con primor de altibo pinzel, los Reyes de Judad, hasta Sedequias que fue el vltimo. Y Philon parese que apadrina este sentir, pues hablando de las obras que Moyses hizo, dice⁶³: *Picturis ornat Sacraria.* Y aun a los doze Panes de la Proposicion, que eran según el numero de los hijos de Isrrael, y se renobaban los sabados por que estubiessen siempre a la presencia de Dios, llamo el Hebreo: *Panes facierum.* Panes de dos caras, porque como Caietano⁶⁴ dice: en ellos estaban grabados los Retratos de los doze hijos de Jacob, cabezas de las tribus de Isrrael, en recomendación de que siempre asdaban andaban a la presencia de Dios, y en significacion de la asistencia a el Divino Culto, supliendo por el Original el Retrato. Contra la opinion recebida de que no consentian imágenes los Hebreos, por no ocasionar idolatria: a que responde el Benerable Beda⁶⁵, Ambrosio

Catherino⁶⁶, y el Abulense⁶⁷, que no vedó Dios las Pinturas, sino en quanto se vsaba mal de ellas. Distincion que con brevedad dio Nizephoro Patriarcha de Constantinopla, en esta clausula⁶⁸: *Illa enim Moysis sunt bona, idolum autem malum*. Con que bastantemente se manifiesta, el que semejantes Pinturas no mancharon nunca la pureza de aquel sagrado lugar, ni se condenaron por Profanas.

...

Antes si, tales Retratos son tenidos por una exterior y publica obstentacion de la fee que el Original professa; que es lo que S. Matheo dixo⁶⁹: *Comfitemur coram hominibus eum qui confitebitur nos coram Patre suo*. Porque son unos charateres // exteriores que por su dueño firman a la posteridad en publica obstentacion la fee que professaron, el culto en que vivieron, y el Misterio, o Sancto a que en vida se consagraron, pues como enseña Santo Thomas⁷⁰: *honor quae sanctis exhibemus quaedam Professio Fidei est qua Sanctorum gloriam exedimus*. Porque acompañando a el Retrato los afectos con los Colores, dice Posebino⁷¹, llegan a explicarse las acciones por el semblante; la modestia por el encogimiento, el dolor por la tristeza, la Debocion por los afectos, y compostura del rostro, como tambien el Divino culto por las demostraciones Religiosas de hincar las rodillas, poner las manos, y otros semejantes indicios del [...] que adoramos a Dios; y a sus santos, que dice [...] Angelico Doctor⁷²: *Cultus exterior est profectio quaedam [...] qualem externis quibusdam et visibilibus signis, ritibus qui salaramus*. A la manera que pinta S. Geronimo a Santa Paula⁷³: *Prostrataque ante crucem, quasi praesentem Dominum cernerit, adorabat*. O como Sedulio refiere, de aquel que rogaba a Christo le sacase un hijo de la opresion del Demonio⁷⁴.

Vir humilis moesto que dejectus lumina vultu
Procedit, supplexque manus et brachia tendit,
Imploratque gemens...

En cuias exteriores demostraciones postrado el respeto a lo superior, se laurea de Religiosa obediencia y debocion catolica, como advierte Fortunato⁷⁵: *Ita si quis depictus sit Deum orans, aut coram imaginem Beatam Virginis, aut christi cruxifixi in genua pervolutus: haec omnia nihil aliud praefetur nissi illius viri erga res sacras ac pias debotionem, et sunt notae ac signa Pietatis Debotionisque*. Assi como la Iglesia acostumbra pintar sus Santos con las insignias, i Misterios de que // fueron debotos, como por compendio de lo que en vida obraron con eminencia dice Belarmino⁷⁶, y con varios exemplos prueba Juan Molano⁷⁷.

Con estas exteriores demostraciones del Divino culto manifiestan a la posteridad los Catolicos, la Debocion, y culto interior a los Divinos Misterios, y Sagradas Imágenes aun desde los primitivos siglos de la Iglesia: Pues de aquella Muger que refieren los Evangelistas⁷⁸, que luego que toco las vestiduras de Christo se hallo libre de vna enfermedad oculta; de quien afirma S. Ambrosio⁷⁹ fue Marta la hermana de Maria, dicen las Historias⁸⁰ que en agradecimiento deste beneficio

fabrico una Imagen del Salvador, y a sus pies se Retrato en otra hincadas las rodillas, y las manos puestas publicando al mundo con el milagro su debido reconocimiento: Y fue esto tan del agrado del Señor que merecio ser empleo de sus diuinos ojos en la Ciudad de Cessarea de Phenicia. Y lo confirma aquella milagrossa yerba, que nasia en sus Pedestal para curasion de quantas enfermedades se le aplicaban. Como tambien con aquel prodigio de hauer Dios destruido con fuego la estatua que en su lugar puso el sacrilego Apostata Juliano, que auia destruido la del Salvador, cuios fragmentos conserbaba con gran veneracion la Iglesia en tiempo de Zozomeno⁸¹.

Y por los años de Christo quatrocientos y veinte, en que florecio S. Paulino Obispo de Nola, consta por la Epistola doze, que escribio a Seuero Sulpicio Presbitero⁸², el que hauiendo este fabricado un templo a San Martin Turonense, a que aiudo el Santo Paulino dandole la forma, y las inscripciones para el adorno de los Altares, en uno dellos le hizo Retratar Seuero junto a la imagen de San Martin, de que en esta epistola se queja amorosamente // Paulino, y le ruega ponga al pie de las dos Pinturas este Epigrama hijo de su profunda humildad, y exemplar Sancto⁸³.

Astat Martinus, perfectae regula vitae;
Paulinus veniam, quo mereare docet.
Hunc Pecatores, illum spectate Beati:
Exemplar Sanctitatis ille sit; iste reis.

Con cuios exemplares consta la Antigüedad desta venerable costumbre obseruada hasta nuestros tiempos, sin incurrir en censura alguna como dice el Jurisconsulto Hopingio⁸⁴, y cita a Matheo Hoe sobre el Apocalipsis⁸⁵. Con el exemplo de las estatuas de los Pontifices Romanos en el templo de S. Maria la Maior de Roma que testifica Gregorio Rittershus⁸⁶ y trae el Pe. Alexandro Donato⁸⁷. A cuiia imitacion tenemos no pocos exemplares en Seuilla. Grande es el que en la Capilla de los Caballeros Medinas se ve en el Real conbento de San Pablo del orden de Predicadores en que se venera la milagrossa imagen de la Virgen de las fiebres, a cuios pies esta un Estatua de cuerpo entero arrodillada y las manos puestas Retrato del Rey D. Pedro el Justiciero que en reconocimiento de hauer sanado de una enfermedad grabe, religioso y deboto se mando poner assi el año de 1350, y persevera hasta oy⁸⁸.

Y en el Santuario milagrosso de la imagen de la Antigua de la Cathedral, se ve a sus pies arodillada una muger en traje de biudad [*sic*], y las manos puestas, representando aquella debosion grande de la Infanta Doña Leonor⁸⁹, esposa del infante D. Fernando primero deste nombre entre los Reies de Aragon, que por la menor edad de su sobrino el Rey D. Joan el Segundo, gobierno los Reynos de Castilla, y instituo de nuevo aquella orden de Caballeria llamada de la Jarra o Grifo, consagrada a esta Santissima Imagen del Antigua, de quien llebo copia // a su Villa de Medina del Campo, de cuias Constituciones hechas el año de 1403 trae un trasumpto el choronista de Aragon D. Diego Joseph Dormer Arzediano

de Sobrarbe en la Sancta Iglesia de Huescar, que oy lo es de la de Zaragoza. En sus Discursos Varios de Historia en la Relacion desta caballeria y Divisa a la pagina 188. Y en un capitulo de dhas Constituciones entre los Principes, y Señores que resibieron entonces el collar y Divisa deste Orden, se refiere hauerla resevido *la illustrissima Señora Infanta Doña Leonor* su muger *Condessa de Alburquerque y Señora de Haro, e de Lesne, e de Villalbot*⁹⁰ La qual Divisa y Collar se muestra, (aunq confussamente por ser pequeña, y estar gastada por el tiempo) en este Retrato que se ve en Seuilla.

Assi tambien se muestra la debosion grande, que al gloriosso San Hermenegildo, tubo en vida el eminentissimo Señor Cardenal, Arzobispo de Seuilla D. Juan de Cerbantes⁹¹, cuió retrato original se ve oy arrodillado a este esclarecido Martir en el Altar, y Hospital que le consagro en esta Ciudad por los años de 1453.

Ni menos obstentacion de su religiosso celo al culto de Maria Sanctissima es el que muestra el illustrissimo señor Arzobispo de Zaragoza D. Rodrigo Fernandez de Santaella, canonigo y Arzediano de Reyna Dignidad desta Sta. Iglesia de Seuilla⁹², en el collegio y vniversidad de Letras que fundo en esta Ciudad con titulo de Santa Maria de Jesus el año de 1502. Pues en su Altar principal se halla retratado hincadas las rodillas consagrandole a tan soberano dueño la esclarecida fundacion de collegio, y universidad, donde an floresido siempre, y floresen tantos, y tan elebados ingenios como an ilustrado las primeras iglesias de España, y ocupado los primeros puestos de la Monarchia. Entre los // quales nunca se ha hallado inconbeniente en tener tal Retrato, en el Altar de su Capilla, antes lo an ussado por Armas de la mesma forma que alli se mira, imprimiendo la Estampa todos los años en sus Conclusiones, que se reparten a todas las comunidades.

Y en el Collegio de Santo Thomas de Aquino, que para Seminario de virtud y letras fundo el año de 1518 el illustrim. Señor D. Fr. Diego Deza Arzobispo de Seuilla⁹³, Maestro del Principe D. Juan y Confessor de los Reyes Catholicos se ve su Retrato en el Altar principal de la Iglesia, consagrandole su fundacion a el mesmo Angelico Doctor.

La mesma costumbre hallo ejecutada en nuestros tiempos en el año de 1638 por el Serenissimo Señor Infante Cardenal. Pues auiendo alcanzado aquella memorable victoria del Caló en Flandes contra los sacrílegos olandeses, que hauian maltratado las sagradas imágenes; En accion de gracias de este triunfo consagro a Maria Santissima la Iglesia Parrochial de aquella Plaza, y en su Altar principal mando pintar la imagen de Maria Sanctissima desagradiada con titulo de la Victoria, Y a sus lados las de los dos Apostoles Principes de la Iglesia San Pedro y S. Pablo, y un Retrato del mesmo Serenissimo Infante Cardenal armado de punta en blanco, hincadas las rodillas resibiendo el montante de mano del Apostol en defensa de tan Divina Señora⁹⁴; como lo demuestra la estampa que en su

Herarchia Mariana imprimio fr. Bartholome de los Rios y Alarcon elogiando el culto, y debosion deste esclarecido Principe a la Reyna de los Angeles.

Sea el vltimo, y singular destes exemplares el de nuestro Catolico Rey y Señor D. Carlos Segundo que Dios guarde. Pues en nuestros dias ha mandado colocar, y io he visto, // en el Altar principal de la Sacristia de S. Lorenzo el Real, aquella maravillosa forma incorrupta que en un primorosso relicario le hizo donacion el Señor emperador Austissimo [*sic*] Leopoldo Ignacio Donde para obstentacion de su religioso desvelo a el aumento de la Religion Catolica, heredado con la sangre de sus gloriosos antecessores, hiso Retratarse en el velo, o cortina del mesmo Altar, en un lienzo de mano de Pedro Coello, cuio baliente dibujo muestra en agradable Prespetiba la mesma Nabe de la Sacristia, y un Sacerdote rebestido con el Santissimo Sacramento en las manos, a [?] cuia presencia se ve religiosamente postrada la Magestad Real, y los Grandes de España, que imitandole le acompañan, todos Retratos verdaderos de cuerpo entero casi al natural, que publican a la posteridad el culto y veneracion con que a tan sobero [*sic*] sacramento se consagran, para gloria de nuestra España, y blazon singular de la cassa de Austria.

Luego esta loable y Religiosa costumbre se halla apadrinada con el exemplar de tan Religiosos, y esclarecidos Principes: a cuia imitacion son innumerables los catholicos Heroes que dedicandose a el maior culto de las iglesias, en las dotaciones y Adorno de sus Altares, y Capillas manifiestan en sus Retratos el zelo y debosion grande en que professaron, para el exemplo: *quod talem quisque Religionem tenere creditur, qualibus caeremoniis vtitur*, dixo Simancas hablando de las ceremonias exteriores⁹⁵.

A estos motibos atendio, sin duda, el religioso çelo del eminentissimo señor Cardenal Arzobispo de Seuilla Don Rodrigo de Castro quando en la Synodo deste Arzobispado aprobada por la Sacra Congregacion del Concilio y confirmada por la Santidad de Syxto V el año de 1590, mando ordeno que se puedan pintar Retratos // en la Iglesias por el capitulo 4 del libro 3 titul. de Rilig. [*sic*] Domibus por estas palabras: Y la mesma Constitucion se mando obserbar en la Synodo del eminentissimo Señor Cardenal Arzobispo de Seuilla D. Fernando Niño de Guevara impresa el año de 1609, lib. 3, tit. De Relig. Domib. Capit. 4, fol. 85⁹⁶. Y si repugnara a las Constituciones Apostolicas, da el debido oficio Pastoral, no lo permitieran y mandaran Prelado que tan celosos fueron de la honrra de Dios, puridad de doctrina, limpieza de conciencia, y salud de las Almas de sus feligreses, y en quienes concurrieron tantas partes de prudencia letras, y virtud, como destes illustrissimos Prelados nos refieren las Historias.

Ademas que ningun Decreto he visto, ni lo ay, anterior ni posterior a estos Synodos, que prohiba tales Retratos: Y por esso no se puede tener ni llamar esta costumbre indutiba de contra ley, o constitucion; antes si es interpretatiba della, declarando la Prohibision de la veneracion de los Santos no canonizados ni Beatificados.

Porque en los Decretos de Vrbano VIII, del año de 1625, Y en los demas de la Sagrada Congregacion de Ritos hasta el año de 1660, de que hace relacion el Brebiario Bullario Romano de Cherubino⁹⁷. Y cuia forma de Decretos fue el Santo Concilio de Trento Sect. 25. De Reliq et Veneratione Sanctorum et Sacris Imaginibus⁹⁸. Solo se prohiben con censuras, y penas el que se pinten los Retratos // e Imágenes de los varones no canonizados, ni Beatificados con rayos, esplendores, y Diademas, y se pongan en las iglesias y lugares publicos; no absolutamente se prohiben los Retratos e imágenes, que estos se permittten como afirman quantos an escripto desta mat sobre estos Decretos, y se puede ver en los que van citados a el margen⁹⁹. Y consta del mesmo Decreto de Vrbano VIII, pues en el se expressan las causas que a su Santidad mobieron para estos Decretos del no culto, que son los tres Abusos que con indibidualidad se refieren en ellos, y la piedad y debocion hauia permitido en los sepulchros, y causas de los Sierbos de Dios, no canonizados, ni Beatificados. El primero que sus Pinturas, imágenes y Retratos las ponian en las iglesias, oratorios, y lugares publicos, y pribados adornadas con Diademas, Raios, Esplendores, y luzes de gloria. El segundo, que se imprimian, y publicaban sus vidas, rebelaciones, y otros dones sobrenaturales. El tercero que hermoseaban sus sepulchros con tablas, imágenes, y otros dones que eran testimonios, y beneficios recibidos, y les ponian lamparas, luzes y cirios. Estos Abusos fue la principal causa que motibo a su Santidad para establecer estos Decretos que llaman: *Super non Cultu*, y empiezan: *Sanctissimus D. N. Solicite animavertens abusus qui ett^a*. Donde expresandolos como va dicho, sin referir otros, prosigue decretando: *Volens, proinde huius modi abusibus pro debita offitiis Pastoralis Occurrere ett^a*.

De donde sacamos que consistiendo en estas tres cosas todo el Abuso, en la primera de los Retratos, solo se prohibe en ellos las señales y notas que la Iglesia tiene señaladas // para el conocimiento de los Santos Canonizados, y Beatificados, no los Retratos absolutamente. Luego a contrario sensu se podran poner sin estas particulares señales de santidad. Es evidente pues hablando la Bulla con los Ordinarios les dice: *Pervigilent ne sine aprobatationibus paedistis, imagines cum memoratis signis exponantur*. Luego los Retratos que no tubieren essas señales de culto, que es el abuso, no estan prohibidos, sino se permiten. Porque Y es regla del Derecho: *et si voluisset illud expresisset. L. unica & Sin autem ad deficientis c. de caduc. Tollen.*¹⁰⁰ Luego es Ley odiossa el quitarlos, y

se ha de restringir y no ampliar como dice Lezana que refiere el texto, y confiesa que con lo prohibido en ningun lugar publico pueden fixarse tales Retratos, luego sin las señales prohibidas, no ay inconbeniente para ponerlos¹⁰¹.

Consta tambien por otro Decreto de la Sacra Congregacion de Ritos publicado el año de 1642, que es el vltimo, y en declaracion de los primeros: y este dice: *Imagines eorum qui cum sanctitatis seu Martirii fama obierunt non apponantur in Altari publico vel pribato, et multo minus cum Diademate Laureolis, aut Radiis, seu splendoribus, vel alio quocumque modo venerationem et cultum praeferente et indicante. Haec enim prohibentur apponi, non solum in altaribus praedictis, sed etiam in Oratiis vel Ecclesiis aut locis publicis seu pribatis quibuscumque, antequam a sede Apostolica canonizentur, vel Beati declarentur.* En el qual Decreto lo que se prohíbe, solo es el que no se lebanen altares de los Sierbos de Dios no canonizados, ni Beatificados, que era abuso en Italia, aunque la imagen, o Retrato este sin Diadema, y aureola o raios, y mucho mas se // Prohibe con ellos, *haec prohibetur.* Luego el Abuso de semejantes cultos es el que se niega, y los Retratos se permiten, como no sea en altar proprio, y sin aquellas notas de Santos, aunque sea en lugares públicos. Assi lo prueba el Pe. Juan Egidio Trullench, de la misma Bulla y Decretos afirmando esta Conclusion¹⁰²: *Possunt tamen poni dictae imagines non canonizantium a dextra vel sinistra altaris Maioris, suie alicuius Capellae: dummodo subitus dictarum imaginum non adsit altare deputatum pro dicta imagine, vt habet communis vsus Ecclesiae.* Y confiesa que es comun vsso de la Iglesia permitirlo aun despues de los Decretos, con la condicion de que en el Retrato, o Pintura no se halla nada de lo prohibido.

Mas dice el P^e. Antonio de Quintanadueñas, que afirma, no solo el que tales Retratos se puedan poner en los lados coraterales, sino tambien en lo principal del Altar, como no sea con alguna de las dichas insignias de Santo; sino con demostracion de que aquel Altar no le es consagrado a aquel Retrato, o imagen, sino a algun otro santo canonizado, o Beatificado a quien le es deputado dicho altar: y trae por exemplo la costumbre de los Retratos de los Patronos, y bien hechores de que vamos hablando; por estas palabras mui de nro intento¹⁰³: *et hoc modo plurium virorum et mulierum imagines vidimus depictas, genuflexas ad christi Domini, aut B. Virginis pedes, in arae maximae, vel capellae linteo, aut imagine praecipua vel vt hispane loquar En el Retablo principal del Altar; vel quia Ecclesiae aut capellae hi Patroni sunt, vel quia eam imaginem Ecclesiae tradiderunt, alias ve ob causas.* Del mesmo sentir son los Autores ya alegados. Y assi lo executo en el Peru // con el Retrato de San Francisco Solano, antes de estar Beatificado el ilustrimo [sic] Señor D. Fr. Gaspar de Villaroel, como lo refiere in su Gobierno Ecelsiastico Pacifico¹⁰⁴; disputando este punto y afirmando con Thomas Sanchez y el Cardenal Belarmino: *Que los Retratos de varones insignes se ponen en los sagrados*

*lugares, teniendolos por assessorios a otro Retrato, o imagen de christo, o santo. Y assi se acostumbra oy en mcuhas partes; Y en Roma, se ven en las iglesias y altares antiguos semejantes Retratos, e imágenes, dice Nicolas Baldello en el lugar citado, y refiere diferentes iglesias y Altares, con semejantes retratos de varones que no son de aprobada santidad¹⁰⁵. A que añade Fortunato Schaco, que aunque estos Retratos se pinten, con otras notas de Debocion, como con un libro deboto, derco [?] en las manos y otras semejantes que no sean de las contenidas en los Decretos, no denotan santidad, representan virtud alguna en grado heroico ni, de aquel sugeto, porque solo son señales de piedad Religion, y debocion a aquel Misterio, o Santo Canonizado a quien el Altar se consagra y por esso son de ningun momento en orden a jusgarlos, ni tenerlos por Santos: *Quinimo jam paene in vssum vertit, vt simulacrhis aut imaginibus virorum similia signa ac notae pietatis et debotionis adponantur*¹⁰⁶.*

Razones todas con que se quietara [*sic*] el escrupulo de que con semejantes retratos podran incurrir los fieles en supresticion [*sic*] adorandolos por santos canonizados o Beatificados. Porque ninguno, por ignorante que sea a de jusgar que esta el Altar dedicado a un Retrato humillado debotamente a una imagen santa que es la principal del cuadro; y qualquiera acion se deue entender en el sentido y significacion mas principal, porque todo acto exterior se regula del fin, conforme preceptos de Philosophia // Moral, y el intento de poner estos Retratos por assessorios, a las santas imágenes no es otro que manifestar una Religiosa Debosion, que incite los animos a la imitacion, y a el Divino culto, acordando a los vivos las memorias de sus difuntos.

Ademas que aunque fuesse alguno tan ignorante que llegara a reberenciar un Retrato destes, no incurriera en supersticion alguna, porque su intencion no es sino venerar a la verdadera santidad, y si llegara a su noticia lo contrario la negara aquel culto; y la intencion escusa de pecado aun en preceptos Ecclesiasticos del Aiuno, y de la Missa con la buena fee, entendiendo que la causa que tenia para no aiunar era suficiente, como prueba doctamente fr. Juan Enriquez en sus questiones practicas. Y dice con Caietano, y Toledo, que esta es resolucion importante para muchos casos, y viene mui bien a el nao. Pues quando se obra con buena fee, escusa de muchas culpas¹⁰⁷. Assi como si uno adorara la Ostia no consagrada, creiendo que lo estaba, es cierto que meresiera, como con Dostores classicos afirma Medina¹⁰⁸: pues por la misma razon, y de su parte no esta el visio de la supersticion, que si llegara a su noticia que no estaba la Ostia consagrada no la adorara: Como si entendiera que el anima difunta de aquel Retrato no era Santa, y que no gozaba de Dios, no la buscara por su intercessora.

Y vltimamente esta es costumbre universal en todos los Reynos de España, y de Italia, permitida y tolerada por obispos y gente docta, y en vniversidades donde floresen las buenas letras con la entereza catholica, y se halla establecida con aquel principio del Derecho: *Concessa dicuntur que expresse prohibita non reperiuntur vt ex 1 rff de testib 1 mutus & quaeritur ff de procurator capit.*

Omnes dist 3. Prueban Burgos de Paz Bertazol, Alciato, Bobadilla Marco // Antonio y otros según Barbossa de princip. Iuris titt P. Num 6. Y en terminos de querer borrar semejantes Retratos, dicen Caietano y Bañez, que por la costumbre que an visto en contrario¹⁰⁹ : *Pussili etiam port redditam rationes* pueden escandalizarse *absque malitia*. Por esso aun en Altares erigidos donde no se deue, si de quitarlos hubiesse de suceder escandalo ay sobre su toleranzia in Decreto del Concilio Africano que dize¹¹⁰ : *Si autem hoc propter tumultus populares non sinitur, tamen ad meneantur ne loca illa frequentent, vt qui recte sapiunt, nulla ibi superstitione deuicti teneantur*. Y alli la Glossa añade¹¹¹ : *Aliquid ergo postponendum est, propter tumultus et scandalum*. Y para dificultades de semejantes Retratos quando se trata de estirpar Abuso acerca de veneracion, o imágenes por estrañas que sean, tiene prescripta forma el Sancto Concilio de Trento, en aquellas palabras¹¹² : *Quod si aliquis dubius, aut difficilis abusus extirpandus sit, vel omnino aliqua de his rebus grabior questio incidat, Episcopus ante quae controvertiae dirimat, Metropolitanus et Comprovincialis Episcopus in Consilio Provinciali sententiam expectet; ita tamen vt nihil inconsulto Santiss. Roman. Pontificis novum, aut in Ecclesia hactenus inusitatum decernatur*. De manera que qualquier cossa q paresiesse justa en respeto del Abuso qu ese pretende, se hauria de consultar con su Santidad por tener forma cierta en el Decreto del Concilio; del qual en estos terminos infiere Juan Molano en su Historia de las Sagradas Imágenes, que en corregir abusos de Retratos, y en examinar Pinturas por raras, y invitadas que sean, no se pueden quitar in *Synodo Provinciali inconsulto Pontifice*¹¹³. Y aun dice mas que en el corregir o quitar estos Retratos, o imágenes el Prelado ha de moderar el çelo con la discrecion: *Omnibus modis cauendus est scandalum pusillorum, et infirmorum, quorum infirmitas facile hac abolitione turbaretur, et laederetur*. Y refiere un lugar de San Gregorio Papa a este proposito // singular, en que el Santo reprehende a Sereno Obispo Masiliense porque con inconsiderado çelo quito unas imágenes, o Retratos, con pretesto de que no las debian [sic] venerasen los fieles¹¹⁴ : *Dic frater a quo factum sacerdote aliquando auditum est, quod fecisti? Si non aliud vt illud te non debuit rebocare, ne despectis aliis fratribus solum te sanctum et esse crederes sapientem? Aliud est enim Picturam adorare, aliud per picturam historiam, qui sit adorandum addiscere. Nam quid legentibus scripturam, hoc idiotis praestat pictura cernentibus: quia in ipsa etiam ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt, qui literas nesciunt. Vnde et praecipue gentibus pro lectione pictura est. Quod manopere a te, qui inter gentes habitas, attendi debuerat, ne dunc recto çelo, in quo te succenderis, ferocibus animis scandalum generares: frangi vero non debicit, quod non ad adorandum in Ecclesiis, sed ad instruendas solum modo mentes fuit nescientium collocatum. Et quia in locis venerabilibus sanctorum de pingi historias non sine ratione vetustas admisit, si zelum conduises discretione, sine dubio et ea, quae intendebat salubriter obstinere, et collectum gregem non dispergere, sed potius *dispersum poterat**

congregare, vt Pastoris in te meritum nomen excelleret, non culpa dispersoris incumberet. Hasta aquí el Santo, dando fin a estas apuntaciones, que sugeto a la corresion de la Santa Iglesia Catolica Romana en obserbancia de sus Apostolicos Decretos; y al pareser de los Doctos.

Dr. D. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra [rub.]

NOTAS

¹ Así lo considera Emmanuelle Héran en el Prólogo al [Catálogo] (2002), p. 12.

² Cárdenas (1679), cap. V.

³ Mañara (1725), cap. IV.

⁴ Dice así: “Don Miguel Manara Vicentelo / de Leca. Cav^o. di Calatrava / Sup^o della Conf^a di Carità / di S Giorgio di Siviglia / dove mori nel 1679 / in odore di santità.”. Agradezco a doña Conchita Romero el conocimiento de esta interesante obra.

⁵ “V^o R^o del Venerable Siervo de Dios Frey Dn Miguel de Mañara Vicentelo de Leca, Cav^o Profeso de la Orden Militar de Calatrava Herm^o Mayor de la Sta Caridad y fundador de la casa Hospital de Sevilla donde murió año de 1679 de edad de 53 año cuyas virtudes fama de santidad y milagros aprobó Sagrada Congrega^m de Ritos en el año de 1778”. Fecha dada por Valdivieso (1988), p. 272.

⁶ El primero se encuentra en el salón de cabildo del hospital de la Caridad y el otro Museo Diocesano de Málaga, procedente del extinguido hospital malagueño.

⁷ El Canónigo Alejandro Pavía Pedecina yacente. 1 x 1,8 m. Autor: Anónimo. Cronología: 1759. Ubicación: Antesacristía. Antón Solé (1998).

⁸ Arbiol (1722).

⁹ La escasez de textos relativos a este tema en España contrasta con la abundancia de los dedicados a las monjas coronadas americanas, desde el pionero de Josefina Muriel (1952) a la última publicación, de la propia autora (2005).

¹⁰ Al dorso del lienzo reconoce que es el “Retrato de la fundadora, muerta, realizado a los 11 años de su muerte”. Rivero (1999), p. 83.

¹¹ Mendoza (2003).

¹² “La Santísima Virgen acabó su vida con muerte extática, en fuerza del divino amor y del vehemente deseo y contemplación intensísima de las cosas celestiales”. Alastruey (1945)

¹³ Ver. Roda Peña (2004).

¹⁴ La *Dormición de la Virgen* de Sanlúcar está fechada en 1759. AA. VV. (2005), p. 109.

¹⁵ Esta manifestación pictórica tiene que ver con el sentido de la muerte de infantes bautizados antes de tener uso de razón (*párvulos*), que son ángeles. Por el ello se les festeja.

¹⁶ En otros casos un texto aclara que el niño ha muerto, en este no ocurre igual, aunque dichos elementos simbólicos ayudan a completar el sentido del retrato. Quiles (2005b), p. 140.

¹⁷ Al dorso lleva este texto: “Retrato original de Alonzo Cano de mano de Atanasio su discipulo”. Izquierdo/Muñoz (1990), p. 80.

¹⁸ Pacheco (1990), pp. 708-709.

¹⁹ “Porque parece verdaderamente vivo”. Pacheco (1990), p. 709.

²⁰ Pacheco (1985), p. 1.

²¹ Pacheco, (1985), 26.

²² Pacheco (1990), pp. 708-709.

²³ [Margen: Efigies del Benerable siervo de Dios el Pe. Fernando de Contreras, i de la Me. Soror Franca. Dorotea, que dio el sr. canº. Dn. Juan de Loayssa.». «Este día recivio el Cabº dos veras efigies originales que presento el Sr. Canº D. Juan de Loayza que por su devocion las auia hecho a su costa una del Venerable siervo de Dios, Pe. fernando de Contreras de mano de Luis de Vargas, que fue el primero que pinto a el dho Ve. Pe. viviendo el año de 1541, y otra de la Venerable sierva de Dios Madre Soror franca. Dorotea fundadora de nuestra Sª. de los Reyes del horden de Sto. Domingo copiada el año de 1674 por Bartolome Murillo que la saco por un original, que auia de la dha Ve. Me. difunta pintado en el año de 1623, en que murio, ambas efigies su inscripssion, cada una con sus molduras caladas, y doradas con cristales que asientan sobre un pedestal: cuyas causas de Beatificacion i canoniçazion se siguen en esta Ciudad de Sevª. y en Roma a nonbre y proteccion de los dos Illmos. Cabildo Ecleciastico y se-/cular desta dha Ciudad: [Margen: Baculo del Ve. Pe. Fernando de Contreras que dio el sr. canº. Dn. Juan de Loayssa] Y asimismo recivio el Cabº un Baculo de Caray macisso sembrado de estrellas de filigrana de plata con remates de lo mismo, que el año de 1680= traxo de las Yndias...» Ver Aranda Bernal y Quiles García (2000), pp. 363-370.

²⁴ “V. S. D. P. Ferdinº. de Còtreras. Sacerdos Hispal. Captivor. Redemptor. ex vivo ad vmbratus. Ob. an. 1548. *A Ludov. de Varg. ann. 1541.*” Ver Quiles (1999b).

²⁵ Aranda Bernal y Quiles García (2000).

²⁶ El proceso ha sido estudiado en: Quiles García (1999).

²⁷ Synod. Cardinal de Castro lib 3. Tit. De Relig. Domib. Cap. 4 fol. 39.

²⁸ Las notas que siguen pertenecen al documento.

²⁹ Latanct. Firm. De Origin. Error. Capit. 2.

³⁰ Petr. Gregor. lib. 2. Cap 13. de Republ.

³¹ Hilar. In carmin.

³² Plin. Secund. Lib. 2. Epist 7.

³³ S. Paulin. Epistol 8 ad Sacer.

³⁴ Mart. de Roa. Veneras. De las Imagin. capit. 7. Fol. 45.

- ³⁵ Gasp. Sanct. In capit 49. Vers. 16. Isais. Num 63. Pag. 533.
- ³⁶ Ovid. De Ponto.
- ³⁷ Senec. Epist. 55.
- ³⁸ S. Gregor. lib. 4. Dialog. Cap. 50.
- ³⁹ S. Bonaventur. Lib. 4. Pharet.
- ⁴⁰ S. Gregor. Magn. Lib. 9. Epist. 9. Ad Seren.
- ⁴¹ Quintilian. Lib. 5. Capit. 11 et 1. De invent.
- ⁴² Beuther. Lib. 2. Cap 7. Chron. Hisp.
- ⁴³ Sueton. In vit. Jull. Caessar.
- ⁴⁴ Gregor. Cedren.
- ⁴⁵ S. Basilius Serm. 40. Martir.
- ⁴⁶ S. Greg. Nazianz. In Carmin. De virtut.
- ⁴⁷ Metaphrast. In vit. Sti. Lucas. Nizephor lib 2. Hist. Ecclesiast. Capit. 43 et. Lib. 6 capit. 16. Et lib. 14 cap. 2. S. Augustin lib. 1. De consensu Evangelist. Capit. 10.
- ⁴⁸ Theodor. Hoping. De insign. Et Armis cap. 19. Paragraph. 6. N. 60. P. 933.
- ⁴⁹ Guil. Coul de art. Roman. Relig.
- ⁵⁰ Gorop. Becan. Lib. 7 Hierog.
- ⁵¹ Plin. Lib. 35 cap. 2.
- ⁵² Sueton. In vit. Vespasian.
- ⁵³ Therent in Adria.
- ⁵⁴ Curtius de Iud? Quaest. N. 6.
- ⁵⁵ Hoping. d. Parag. 8. Num 109.
- ⁵⁶ S. Ambrot. Serm. 77.
- ⁵⁷ Joan. Molan. De Imaginib. Lib. 2. Cap. 38 p. 171 et capit. 68. P. 286.
- ⁵⁸ Trullor. Tom 1. Cap. 9. Dub. 6. N. 6. Theodor. Hoping. de insig. et Armis. Cap. 19. Parag. 6. Num 66. Pag. 931. Martin de Roa: de imaginib. Cap. 7 fol. 45. Frai Fortunat Schac. De Not. Et sign. Sanct. Sect. 9. Capit. 6. P. 713. Quintanadueñas tom. 2. Singular tract. 14 singul 1 num 3 p. 713. Fr. Pedro de Quintanilla tratado Sobre los Decret. De non cultu Parrafo 6. Num. 25 p. 19.
- ⁵⁹ Exod. Cap. 25. N.
- ⁶⁰ Cornel. ALapid. In loc. Exodi.
- ⁶¹ 3. Reg. Cap. 6. Num. 29. Pagninn. In Thesaur. Sing. sanitae.
- ⁶² Petr. Comest. Histor. Ecclesiast.

- ⁶³ Phil. Libro de Somnes.
- ⁶⁴ Caietan. In Locum Exodi.
- ⁶⁵ Bed. De templ. Salom. Cap. 19.
- ⁶⁶ Ambros. Chaterin. In opuscul. De imaginib.
- ⁶⁷ Abulens. In cap 4.
- ⁶⁸ Nizephor. Tract. De cherubinis a Moys. Factis.
- ⁶⁹ S. Math. Capit. 10. N. 32.
- ⁷⁰ S. Thom. In quolib. 9. Quest. 7. Artic. 16.
- ⁷¹ Posevin. De Pictur. Poesi. Cap. 25. P. 291.
- ⁷² S. Thom. In 1. Secundae quest. 101. Artic. 2.
- ⁷³ S. Hieronim. Ad Eusthach. de Paula.
- ⁷⁴ Sedul. Praesbit. De miracul. Domin. Lib. 3. Vers. 296.
- ⁷⁵ Fortunat. Schaco. De sign. Santitat. Sect. 9. Capit. 6. P. 712.
- ⁷⁶ Belarmin. De imaginib. Lib. 2. Capit. 10. Columni 811.
- ⁷⁷ Molan. De Imag. Lib. 3. Cap. 31.
- ⁷⁸ S. Math capit. 9. S. Marc. Capit. 5. S. Luc. Capit. 8.
- ⁷⁹ S. Ambros. Liber. De Salomon. Capit. 5.
- ⁸⁰ Euseb. Caessariens. Lib. 7. Capit. 14. Histor. Ecclesiast. Nizephor lib. 6. Capit. 15. Histor. Et lib. 10. Capit. 30. Theophilat in cap. 9. Mathei. Cassiodor lib. 3. Histor. Tripartit. Capit. 41.
- ⁸¹ Zozomen. Lib. 5. Capit. 20. Histor.
- ⁸² Gernad. De scriptor. Ecclesiast. Capit. 19.
- ⁸³ S. Paulin. Epistol. 12. Ad Seuer.
- ⁸⁴ Theodorus Hopping. de insig. Et Arm. Capit. 19. In Pdem n. 7. P. 927.
- ⁸⁵ Math. Hoe. In Apocalips. Cap. 1. Part. 2. titul. Loci comm. Articul. 16. P. 145.
- ⁸⁶ Gregor. Rittershs. De fur. Asylor. Capit. 13. N. 8. et 9.
- ⁸⁷ Alexand. Donat. Roma Vetus, ac Rec. Lib. 4 cap. 9 et 10 et 12.
- ⁸⁸ Zunig. Annal de Sevell. Año 1350. N. 4. P. 206 et Año 1648. N. 13. P. 714.
- ⁸⁹ Gabriel de Aranda Vida del V. P. Fernando de Contreras. Lib. 2. Capit. 28. P. 386, donde cita a D. Christobal Bañez de Salzedo illustre seuillano de cuias noticias se en enriquezido [*sic*] quantos an meresido comunicarla.
- ⁹⁰ Dormer. Dic. Var. de Histor. Fol. 195 en las Ordenanz. de la caball de la Jarra.

⁹¹ Zunig. Anal. de Sevil. An. 1453. n.

⁹² Idem. ad An. 1502 n.

⁹³ Zunig. ibid. An. 1518. n.

⁹⁴ Alarc. Hierarch. Marian. Lib. 2. Capit. 19. P. 168.

⁹⁵ Jacob. Septimancens. Cap. 10 de catholic. Institut. Fol. 48.

⁹⁶ Synod. Cardinal de Guevar lib. 3. Tit. De Relig. Dom. Cap. 4 fol. 85.

⁹⁷ Cherub. Bull. Rom. Tom. 4. Fol. 196. Declarat. 134.

⁹⁸ Concil. Trident. Sect. 25 de invocat. Venerat. Et Riq. SS. Et. Sacr. Imaginib.

⁹⁹ Fr. Fortunat. Chac. De not. et signif Sanct. en toda su obra present. sect. 9. Cap. 6. Felic Conterolus capit. 22. Fol. 240. de canon. Sancto. Egid. Trullench. Tom. 1. Capit. 9. De Adoration. Dub. 6. apag. 291. N. 6. Nicol. Baldell. Disput. Theolog. Tom. 2 in 1 praep. Lib. 3 de Adorat. Disput. 12. A pag. 500. N. 27. Luis Turrian. Disp. Select. Part. 1. Disp. 33. Post dub. 5. In respontion ad As. Et in 2 secundae tom 1. De Ragol. Orthodox. Caessar Carena de offic. Inquisit. Part. 2. Tit. 19 et in pag. 239. N. 37. Lezana consult. Var. tom. 4. Consult 1. 2. Et 3. Per tota. Quintanadueñas singul. Tom. 2. Tract. 24. Sing. 1. P. 434 an. 2. Bonacin. In primun. Paescept. Decalog. Disput. 3. Quaest 1. Punt 2. N. 2. Sanchez lib. 2. In Decalog. Capit. 43. N. 6. P. 344. Castro Palao tom 2. Trat. 8. Disput. 2. Punt. 3. N. 7. Et 8. P. Meta de Canon Sanct. part. 1. Cap. 3. N. 23. P. 13. Fr. Petr. De Quintanill. Tract. Sobre los Decret. De non cultu Parraf. 3. 4 et 6 a num 11. F. 7.

¹⁰⁰ L. unica & sin autem ad dedicient. C. de caduc. Toll.

¹⁰¹ Lezan. d. P. 5. Num. 23.

¹⁰² Trullench. Vbi supra.

¹⁰³ Quintanad. Vbi supra num. 4.

¹⁰⁴ Villarroel en sus dos cuchillos. Part. 1. Quaest. 16. Art. 9. N. 3.

¹⁰⁵ Nicol. Baldell. Vbi supra n 27. P. 500.

¹⁰⁶ Fortun. Schac. Vbi supra sect. 9 cap. 6. P. 716.

¹⁰⁷ Caietan. Toled. apud Enrriquez quaest 31. Fol. 199.

¹⁰⁸ Medin. in 3 p. Quaest. 25 art. 4.

¹⁰⁹ Caietan in 2 quaest. 43 supp. 7. Dominic. Bañez. Ibidem.

¹¹⁰ Concil. African. Cap. 50 relatum in cap. Placiunt 26 in ordine de consecratio distinct. 1.

¹¹¹ Ibi. Gloss. Verb. Tumultus.

¹¹² Concil. Trident. Sect. 25 de requis. Venerat. Et invoc. Sanct.

¹¹³ Molan de Imaginib lib 2 capit 24 p. 115.

¹¹⁴ D. Greg. Magn. lib. 9 Epist. 9 ad Senerum.

OBRAS CITADAS

AA. VV. (2005)

AA. VV.: *Guía artística de Cádiz y su provincia*. II, Cádiz, Diputación Provincial y Fundación Lara, 2005.

Alastruey (1945)

ALASTRUEY SÁNCHEZ, G.: *Tratado de la Virgen santísima*. BAC, 8, Madrid, La editorial católica, 1945.

Antón solé (1998)

ANTÓN SOLÉ, P.: *El Hospital de mujeres de Cádiz*. Sevilla, Caja San Fernando de Sevilla y Jérez, 1998.

Aranda Bernal y Quiles García (2000)

ARANDA BERNAL, A. y QUILES GARCÍA, F.: "El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de sor Francisca Dorotea". *Laboratorio de Arte*, 13, 2000, pp. 363-370.

Arbiol (1722)

ARBIOL, A (O. F. M.): *Visita de enfermos, y ejercicio santo de ayudar a bien morir con las instrucciones mas importantes, para tan Sagrado Ministerio que ofrece al bien comun fray Antonio Arbiol, religioso de la Regular Observancia de N. S. P. S. Francisco...*. Barcelona, Impr M^a. Ángela Martí, vda., 1722.

Cárdenas (1679).

CÁRDENAS, J. de (S. I.): *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable cavallero D. Miguel Mañara... escribiola el P. Iuan de Cardenas de la Compañía de Jesus...* En Sevilla: Thomas Lopez de Haro, 1679.

[Catálogo] (2002)

Catálogo de la Exposición *Le Dernier Portrait*. Paris, 2002, p. 12.

[Catálogo] (2005)

Catálogo de la exposición. Monjas coronadas: vida conventual femenina. Madrid, 2005.

Herán (2002)

HERÁN, Emmanuelle: "Prólogo". *Le Dernier Portrait*. Paris, 2002, pP. 12 y ss.

Izquierdo y Muñoz (1990)

IZQUIERDO, R. y MUÑOZ, V.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Inventario de pinturas*. Sevilla, Consejería de Cultura, 1990.

Mañara (1725).

MAÑARA, M. de: *Discurso de la verdad: dedicado á la Alta Imperial Magestad de Dios. Compuesto por D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca...* Sevilla; Diego López de Haro, 1725.

Mendoza Villafuerte (2003)

MENDOZA VILLAFUERTE, I., *Estudio de la producción novohispana de retratos de monjas muertas*, Tesis profesional presentada para obtener el título en Licenciatura en Historia del Arte. Universidad de las Américas, Puebla, Escuela de Artes y Humanidades, Departamento de Filosofía y Letras. URL: http://catarina.udlap.mx:9090/u_dl_a/tales/documentos/lha/mendoza_v_i/index.html Cholula, Puebla, 2003. Visitado 22 marzo de 2006.

Muriel y Romero de Terreros (1952)

MURIEL, J. y ROMERO DE TERREROS, M., *Retratos de Monjas*, México : Jus, 1952.

Pacheco (1985)

PACHECO, F.: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. P. M. Piñero y R. Reyes, Sevilla: Diputación Provincial, 1985.

Pacheco (1990)

- *El arte de la pintura*, ed de B. Bassegoda i Hugás, Madrid: Cátedra, 1990.

Quiles García (1999 a)

QUILES García, F.: "En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXV-LXXVI, 1999, pp. 203-249.

Quiles García (1999 b)

- "El Venerable Fernando Contreras, un santo para la Catedral de Sevilla". *Boletín de Málaga*, 20, 1999, pp. 141-154.

Quiles García (2005 a)

- *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Buenos Aires/Madrid: Miño y Dávila, 2005.

Quiles García (2005 b)

- *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*. "Arte hispalense", 77, Sevilla: Diputación Provincial, 2005.

Rivero (1999)

RIVERO RUIZ, A. y PRIETO JIMÉNEZ, J. L.: dir., *Clausura: Monasterio de Santa Clara de Jesús, Estepa 1599-1999*, Estepa: Ayuntamiento, 1999.

Roda Peña (2004)

RODA PEÑA, J.: *La Virgen del Tránsito y el Hospital del Pozo Santo de Sevilla*, Sevilla, Congregación de Monjas Terciarías, 2004.

Valdivieso (1988)

VALDIVIESO, E.: *Juan de Valdes Leal*. Sevilla, Guadalquivir, 1988.

**SANT'AGOSTINO E I SUOI SEGUACI:
UN CONTRIBUTO ALLA DEFINIZIONE
DELL'ICONOGRAFIA DEI SANTI AGOSTINIANI
PRESSO LA CHIESA CONVENTUALE DI RIETI**

Ileana Tozzi

Direttrice del Museo dei beni ecclesiastici

Diocesi di Rieti

La comunidad de los agustinos reside en Rieti desde 1252, cuatro años antes de la Magna Unio, cuando la población, por entonces Sede Apostólica, amplió sus límites con una nueva muralla. En ese nuevo espacio se establecieron las Órdenes Mendicantes. La iglesia románico-gótica de los agustinos se elevó junto al monasterio medieval y con los años se ha convertido en un tesoro, recientemente restaurado.

The community of Augustinians is in residence at Rieti from 1252, four years beforehand the Magna Unio, when the town then was Apostolic See increases the borders with a new ring-wall. Here inside have settled the quarters of urban addition, with the Mendicant Orders. The church Romanesque-gothic jointed at the friary stands in the ground medieval and over the years he as built a treasure recently refurbished.

La comunità degli Agostiniani, costituitasi a Rieti intorno alla metà del XIII sec. nei pressi dell'antica Piazza del Leone riadattando e ricostruendo ex novo un sito già appartenuto agli Eremitani, fiorì nei secoli promovendo presso la sua chiesa (fig. 1) la devozione popolare per la Madonna della Cintola e per i Santi fioriti nel corso dei secoli all'interno dell'Ordine.

La chiesa ha una struttura architettonica poderosa, pressoché intatta nelle sue armoniose linee romaniche ingentilite dal corpo absidale gotizzante¹, dominate dalla mole severa della torre campanaria (fig. 2) che ben s'inserisce nella cerchia delle mura urbiche.



1. Rieti: La chiesa di Sant'Agostino. 1252.

Particolarmente suggestivo è il chiostro rimodernato nel corso dei secc. XVI-XVII, descritto ed apprezzato dall'erudito reatino Loreto Mattei per le sue «colonne di bellissimo ordine dorico tutte d'un pezzo»²

All'interno, la primitiva decorazione parietale affiora dalle scialbature degli intonaci progressivamente stesi per adeguare la vasta aula a rinnovate esigenze stilistiche e liturgiche.

Nella sua dotta e dettagliata *Descrittione della città di Rieti*, dedicata nel 1635 al cardinale Francesco dei conti Guidi da Bagno³, il canonico Pompeo Angelotti descrive così la chiesa degli Agostiniani: "...avanti d'entrar nella gran Piazza del Leone, è il Seminario dal piissimo Cardinal Amulio in essecutione del Sacrosanto Concilio di Trento, prima d'ogn'altro com' Idea fondato. La Piazza, che qui vedesi, è campo aperto per gl'Esercitij Militari: detta del Leone dalla marmorea figura di esso, che nel fonte si vede. Qui vicino scorgesi il Tempio del Gran Dottore, e Principe de'Teologi S. Agostino, co'l suo Convento fabbricato alla forma di quell' de'SS. Francesco e Domenico, arricchito dal miracoloso corpo di Giovanni Semplice Reatino, Beato dell'istess'Ordine, come fede ne fa frà Giuseppe Panfilo nelle *Croniche dell'Ordin'Eremitano*, al foglio 56. e nel *Catalogo de' Beati Agostiniani*, che nello stesso libro registra con la *Vita del Beato*"⁴.

Ma non solo il beato Giovanni il Semplice⁵, vissuto nella quiete dell'eremo agostiniano sul colle dell'Annunziata intorno alla prima metà del XIV secolo, è additato alla devozione dei fedeli.

Numerose sono le opere pittoriche che ritraggono Sant' Agostino, a volte affiancato dalla madre Santa Monica che tanta parte ebbe nella sua conversione.

Così pure è frequente l'immagine di San Nicola da Tolentino, di Santa Rita da Cascia, di San Tommaso da Villanova.

Risale alla metà del XIV secolo la lunetta affrescata all'interno del timpano del portale d'accesso raffigurante la Vergine con il Bambino, Sant' Agostino e San Nicola da Bari, come attesta l'iscrizione:

ANO DNI MCCCLIII DIE VIII OC[TU]BRIS FECIT FIERI
HOC OPUS NICOLAUS ONGARUS

Si tratta di un bell'esempio di pittura dalle ascendenze umbro-senesi, a conferma del fatto che la città di Rieti, terra di confine fra il Patrimonio di San Pietro ed il Regno di Napoli, fu per secoli cerniera fra le correnti artistiche maturate nei centri più grandi, ricchi e culturalmente evoluti.

L'interno, a navata unica, è illuminato dalle vetrate policrome ricostruite a metà del XX secolo, incluse nelle finestre a sesto acuto delle absidi a base ottagonale, ed è scandito dalla ordinata serie di altari di gusto neoclassico che testimoniano l'impegno degli Agostiniani ad adeguare la loro chiesa al dettato della venticinquesima seduta, che concluse e coronò i lavori del Concilio di Trento.



2. La torre campanaria il chiostro conventuale.

Gli altari furono addossati alle pareti lasciando una modesta intercapedine rispetto alla preesistente muratura: ciò ha consentito in buona parte la conservazione degli affreschi medievali (fig. 3) che secondo l'uso proprio degli Ordini Mendicanti costituivano un'autentica *Biblia pauperum*.

Un recente intervento di restauro, promosso dalla Soprintendenza per il patrimonio artistico e storico di Roma e del Lazio, ha consentito di recuperare in buona parte gli affreschi della parete interna a destra dell'ingresso (fig. 4) e della più ampia parete adiacente a cornu *Epistulae* (fig. 5).

Si tratta di un autentico palinsesto pittorico dei secc. XIV-XV, in cui viene ritratta più volte la Madonna in maestà.

Particolarmente raffinata è l'immagine di gusto gotico, inscritta all'interno di un baldacchino, accanto a cui è l'arcangelo Michele dalle ali versicolori, che con la sua lancia trafigge il demonio (fig. 6).

Nella lunetta sovrastante è tratteggiata con vivacità figurativa e cromatica una scena di difficile interpretazione, che ha come protagonista una donna, forse un'indemoniata.

Nella parete più ampia, purtroppo sconciata dall'apertura di un finestrino fortemente strombato, si sovrappongono strati diversi di pitture: alcune di questo risultano rigidamente impaginate entro cornici geometriche, lungo le quali scorrono frammentarie scritte in caratteri gotici, altre invece sono caratterizzate da una straordinaria vivacità narrativa.

Alla prima serie va ricondotta una delicata Madonna galattofora, unitamente con la Maddalena penitente che copre le sue nudità con il manto serico dei lunghi capelli, con San Nicola di Bari, raffigurato in abito vescovile con i suoi emblemi parlanti, con il Cristo risorto che reca il Libro sapienziale.

In un riquadro, è lo stemma di un committente di provenienza toscana: si tratta infatti del gallo nero in campo dorato, che fu simbolo della Lega costituitasi fra Gaiole e le altre terre del Chianti.

Alla seconda serie, si ascrive invece la rappresentazione di una scena di vita quotidiana che si sviluppa su due diversi registri contigui: in una piazza cittadina, delimitata dalla mole di una torre, i frati eremitani attendono chi a capo chino, chi in ginocchio la benedizione di Sant'Agostino, mentre uomini e donne attendono ai loro affari. Solo uno storpio, trainato su una piccola piattaforma dotata di rotelle, si accosta al Santo, forse confidando nel suo aiuto.

Segue, all'interno della cornice in stucco del primo moderno altare, un affresco di grande pregio (fig. 7), riconducibile alla maniera del pittore abruzzese Andrea De Lizio⁶.

Anche l'epoca di realizzazione dell'affresco sembra corrispondere, se si pone come termine post quem la data di canonizzazione del religioso agostiniano, elevato alla gloria degli altari da papa Eugenio IV nel 1446.

Al tempo Andrea De Lizio era un giovane artista già conosciuto ed apprezzato nelle città d'Abruzzo ai confini con il Patrimonio della Chiesa, alcune delle quali ricadevano nei margini di competenza della Diocesi di Rieti⁷.



3. Affreschi dei secc. XIV-XV, la *Biblia pauperum*.

Ma se stilisticamente e cronologicamente l'affresco può essere compreso nel regesto dell'artista marsicano, la ricchezza narrativa e la peculiarità del soggetto lo pone in relazione con le decorazioni che scorrono lungo il registro inferiore delle pareti nord/ovest, sud/est e sud/ovest del Cappellone della Basilica di San Nicola a Tolentino.

Negli altri due altari eretti nel corso del sec. XVIII, al tempo del riallestimento della chiesa, sono inclusi a cornu *Epistulae* rispettivamente un bell'ovato in cui è inclusa una Madonna con il Bambino Gesù a cui segue una bella tela del tardo Cinquecento, dedicata alla Madonna della cintola.

Presso la chiesa degli Agostiniani fu a lungo attiva la confraternita intitolata alla Madonna della Cintola, tradizionalmente legata all'attività di catechesi dell'Ordine: la tradizione attribuiva infatti l'assegnazione dell'abito che ne distingueva i religiosi all'intervento miracoloso della Vergine, che avrebbe offerto a Santa Monica la cintura da legare ai fianchi, in segno di umiltà, povertà, penitenza, obbedienza.

Sul finire del XVI secolo, la comunità reatina conferì al pesarese Giovan Giacomo Pandolfi⁸ l'incarico di dipingere una tela dedicata alla Madonna della Cintola (fig. 8).



4. Particolare dell'affresco.

L'opera, benché pesantemente ridipinta nel 1836 per volontà del priore fra Nicola Barsotti, mantiene integri i tratti propri dello stile narrativo piano ed efficace dell'artista: entro una cornice di sobrio impianto classicheggiante, illeggiadrato dai giochi di luce dei tendaggi, la Vergine siede sul trono alto su due gradini che spiccano sulla pavimentazione definita prospetticamente al centro della scena, sostenendo la figurina del Bambino Gesù che tiene il mano la nera cintola.

Ricorrendo ad un simbolismo d'effetto, benché facilmente decodificabile dai membri della confraternita, Giovan Giacomo Pandolfi pone in relazione alla destra della scena le due madri – la Vergine Maria e Santa Monica – associandole in una intensa circolazione di gesti e di sguardi carichi di affettuosa sollecitudine, mentre a sinistra si sviluppa su un piano volutamente mistico e dottrinale la relazione fra i due figli, il Bambino e Sant'Agostino, ai piedi del quale è il libro aperto sulle cui pagine sono leggibili le date 1594-1599.

Il lungo arco di tempo intercorso fra l'incarico e il compimento dell'opera allude ad una controversia che oppose il pittore ai frati, come registra puntualmente lo storico reatino Angelo Sacchetti Sasseti in un suo documentato saggio⁹.

Alla Madonna della Cintola fu dedicata anche una statua processionale in legno (fig. 9), opera dell'ebanista reatino Salvatore Porrina.

Nei tre altari a cornu Evangelii sono rispettivamente lacerti di affreschi tardomedievali, una tela raffigurante la Sacra Conversazione con San Nicola da Tolentino e Santa Rita, un antico Crocifisso ligneo.

La tela secentesca, di anonimo autore di ascendenze laziali, ripropone lo schema convenzionale della Sacra Conversazione: dall'alto di una nuvola, la Vergine Maria mostra il Bambino Gesù ai Santi Agostiniani che si rivolgono a lei in atto di preghiera.

A sinistra, San Nicola da Tolentino riceve la benedizione, quasi una carezza, da parte del Bambino Gesù, a destra Santa Rita si rivolge alla Madonna, mentre un angioletto in basso tende la corona ad un giovane monaco inginocchiato, che rivolge al cielo il giglio simbolo della sua santità di vita.

Un cespo di rose, un delicato paesaggio montano sono gli elementi figurativi che impreziosiscono il quadro.



5. Parete a cornu *Epistulae*.



6. *San Michele arcangelo e la Vergine in maestà.*

Del riallestimento post-tridentino fecero aprte anche i due grandi altari laterali che chiudono i bracci del transetto: a cornu Evangelii, l'altare gentilizio dei Canali con la bella tela del cavalier Lattanzio Niccoli raffigurante l'Estasi di Santa Rita da Cascia (1643), a cornu Epistulae l'altare della famiglia Clarelli – che dette a Rieti un vescovo, monsignor Girolamo, il quale resse la Diocesi fra il 1761 ed il 1769 - con la tela del pittore ternano Ludovico Carosi raffigurante la Strage degli Innocenti sovrastata nel frontespizio dall'immagine dipinta della Fuga in Egitto.

Proprio da quest'ultimo altare sono stati avviati i lavori di restauro, consolidamento e riassetto promossi dalla Soprintendenza ai Beni Storici ed Artistici per la chiesa che fu un tempo dei Padri Agostiniani.

La bianca mensa dell'altare con le sue pregevoli dorature è impaginata da doppie colonne di un vivace color rosso, che esalta i cromatismi della tela, ed è sovrastata da un'ampia cornice che si sviluppa su tre diversi livelli, scanditi da stucchi armoniosi che raffigurano fregi e festoni fitomorfi, cherubini in gloria, angeli musicanti, culminando nel bel baldacchino crocifero.

Gli stemmi dei nobili Clarelli – tre rose incluse in una fascia orizzontale nel campo di destra, il braccio che impugna la spada illuminata da tre stelle nel campo di sinistra – recano memoria dell'antica committenza.



7. Particolare dell'affresco attribuito ad Andrea Di Lizio.

Altre opere d'arte sacra furono dedicate dagli Agostiniani della comunità di Rieti ad abbellire la loro chiesa e suscitare la devozione verso i Santi dell'Ordine.

Per effetto delle soppressioni ottocentesche, alcune di queste sono andate smarrite, altre hanno contribuito ad arricchire la dotazione del Museo Civico¹⁰.

Due tele fanno invece parte della collezione della Pinacoteca Diocesana.

Tra i dotti e caritatevoli seguaci del Santo Vescovo d'Ippona, nel corso del secc. XVI si distinse lo spagnolo Tommaso da Villanova, arcivescovo di Valencia, predicatore e consigliere presso l'imperatore Carlo V.

Lo zelo con cui Tommaso da Villanova esercitò la sua missione all'interno dell'Ordine, dove fu più volte Priore delle comunità di Salamanca e Burgos, Visitatore delle Province di Castiglia ed Andalusia, e come pastore della Diocesi di Valencia, dove si impegnò nell'opera di assistenza ai poveri e di evangelizzazione dei moriscos fu unanimemente riconosciuto, tanto da essere dichiarato beato nel 1618 e canonizzato nel 1658 ad opera di papa Alessandro VII.

Negli anni immediatamente successivi alla canonizzazione, il vescovo monsignor Ippolito Vincentini¹¹, che resse la Diocesi di Rieti fra il 1670 ed il 1701, anno della sua morte, volle offrire alla chiesa degli Agostiniani una tela raffigurante



8. *La Madonna della cintola.*

il Santo che incarnava per i contemporanei l'immagine del vescovo ideale, accanto a Sant'Agostino ed a San Nicola da Tolentino.

Della realizzazione dell'opera fu incaricato il pittore Pietro Locatelli, nato a Roma intorno al 1634, attivo fino al 1710.

Lo stile privilegiato da questo artista è piacevolmente classicheggiante, e mai si discosta dalle modalità compositive proprie della scuola romana messo a punto da maestri indiscussi come Baldi, Berrettini e Maratta.

Nella città natale, il Locatelli lavorò per le chiese di Sant'Agostino Santa Maria delle Vergini, a Siena fu attivo presso l'Ospedale di Santa Maria della Scala, a Tivoli affiancò Ciro Ferri nella decorazione pittorica della Cattedrale.

Forse fu proprio la comunità romana degli Agostiniani a procurargli il contratto con il vescovo di Rieti: sta di fatto che l'opera fu apprezzata dal nobile committente e dai frati del complesso conventuale di Sant'Agostino, che videro così onorati i Santi più amati del loro Ordine.

La pala d'altare, dalla elegante cornice mistilinea, raffigura le figure dei Santi Agostiniani entro un luminoso scenario convenzionale, in cui si fondono

armoniosamente i tratti della pittura di paesaggio con le vestigia del mondo classico, che alludono al passaggio dal tempo all'eternità.

Sant'Agostino, il dotto retore che dall'incontro con Ambrogio vescovo di Milano maturò la conversione al Cristianesimo, in cui fece confluire il retaggio della tradizione classica, è raffigurato impegnato nella stesura di un codice mentre trova appoggio ad una colonna, nel cui plinto è inscritto lo stemma gentilizio di monsignor Vincentini.

La figura di San Tommaso da Villanova reca le insegne della dignità vescovile, mentre San Nicola da Tolentino indossa l'abito dell'Ordine degli Agostiniani, il cui emblema – un cuore ardente – è recato da un cherubino.

La tela realizzata da Pietro Locatelli nei primi anni dell'episcopato di monsignor Ippolito Vincentini fa parte, dal tempo delle soppressioni postunitarie, delle proprietà di pertinenza della Mensa Vescovile ed è in deposito presso la Pinacoteca Diocesana¹².



9. *La Madonna della cintola*: statua lignea processionale.

Un'altra tela secentesca, custodita presso i depositi della Pinacoteca Diocesana, raffigura i Santi Agostino, Giovanni Battista, Bernardino da Siena con i loro emblemi parlanti, aderendo a quello stile convenzionale che fu particolarmente apprezzato nell'età post-tridentina.

Questa breve rassegna valga a contribuire alla conservazione ed alla custodia delle opere d'arte sacra che nei secoli hanno testimoniato lo zelo degli Agostiniani nell'allestimento della loro chiesa e la sincera devozione dei reatini nei riguardi dei Santi dell'Ordine.

NOTAS

¹ Così un'anonima annotazione correda una fotografia realizzata agli inizi del XX secolo per conto dell'ufficio tecnico del Comune di Rieti: «*Abside e torre della chiesa di S. Agostino; edificio, con l'annessa conventuale abitazione, della prima metà del secolo XIII; mansione di Templari, secondo taluno, poiché esiste nell'esterno dell'abside, come rilevasi nella fotografia, scolpita e murata una croce di tale Ordine.*

Più probabilmente fu costruzione ed abitazione di una delle maestranze Religiose, che da quell'Ordine derivarono.

Vi esiste internamente un bel Plaustro Berninesco, non ultimato» (*Archivio fotografico del Comune di Rieti, busta F 4 32/2*).

² Cfr. Loreto Mattei, *Erario Reatino*, cap. IV I, 2

³ Vescovo di Rieti dal 1635 al 1639, il cardinale Francesco da Bagno provvide al riassetto ed al restauro dell'antico *Palatium Domini Papae*, che dagli inizi del XIV secolo era residenza vescovile. In particolare, conferì al pittore sabino Vincenzo Manenti (Canemorto, 1600-1674) l'incarico di decorare ad affresco la grande aula delle udienze ed alcune delle stanze adiacenti.

⁴ *Descrizione della città di Rieti del Sig. Pompeo Angelotti all'Emin. e Reverendiss. Sig. Card. Di Bagno Vescovo di Rieti*, Roma 1635 (edito presso Gio. Battista Robletti), pp. 46-47

⁵ Giovanni il Semplice, nato a Porchiano nel territorio della Diocesi di Amelia dalla nobile casata dei Bufalari, morì presso l'eremo dell'Annunziata a soli diciotto anni di età, nel 1347: Venanzio Varano della Vergiliana nel suo saggio *La Valle Santa – Rieti* rammenta così il testo di un'iscrizione che ne celebrava i meriti spirituali: "un'antica iscrizione ci tramanda in povertà d'espressioni l'anima semplice e pura di questo Eremitano di S. Agostino, giovane semplice, giocondo ed umile, pieno di carità verso gli infermi e gli ospiti ... ubbidiente e paziente sempre coi fratelli perseverante ... un giorno sull'altare vide una luce ... poco dopo ammalò ... non molti giorni prima della morte nella sua cella un usignolo cantò ... Sulla sua tomba dolcemente canta il rosignolo.

Giaceva il suo sepolcro nella Chiesa agostiniana dell'Annunziata, sulle colline omonime non lungi da un'antica villa cardinalizia fuori della reatina città, e dentro il coro v'era una sua antica immagine dipinta nel muro, vestita degli abiti dell'ordine e intorno al capo, si come aureola umana, in pochi caratteri trascritti il compendio della sua vita terrena", cfr. Venanzio Varano della Vergiliana, La Valle Santa – Rieti, Firenze, (1923), pp. 130-131

⁶ Andrea De Lizio, nominato a volte nei documenti del XV secolo come Andrea di Lecce Morsicano, appartenne per nascita ad una famiglia di artisti di lontane ascendenze venete, e per cultura fu in grado di accostarsi alla lezione di Piero della Francesca: nato intorno al 1420, fu a lungo attivo presso i centri maggiori della via della lana, da Atri a Sulmona, da Guardiagrele, a Tagliacozzo all'Aquila.

Riguardo all'attribuzione dell'affresco reatino, cfr: I. Tozzi, I cicli pittorici tardomedievali della chiesa reatina di Sant'Agostino: un intervento di recupero, un'ipotesi attributiva, in Deputazione Abruzzese di Storia Patria, Incontri culturali dei Soci, Penne 1 giugno 2003, L'Aquila 2003, pp. 5-15

⁷ Il cui territorio per 2/3 era costituito dal Vicariato di Regno

⁸ Avviato all'attività artistica dal padre Giovanni Antonio, pittore presso il duca di Urbino, Giovan Giacomo Pandolfi nacque a Pesaro nel 1567. Giovanissimo, lavora a Perugia nella sagrestia della cattedrale di San Lorenzo. Di qui raggiunge Rieti, dove è attivo presso le chiese di San Francesco e di Santa Caterina d'Alessandria. Nel 1594, realizza una pala d'altare raffigurante l'*Immacolata Concezione* per la cappella dei Priori del palazzo comunale.

Vicissitudine personali e familiari, che gli fanno subire l'onta del carcere, lo inducono a rientrare a Pesaro, dove darà ancora buona prova delle sue qualità artistiche fino al 1636, anno in cui compie il più impegnativo dei suoi lavori, la decorazione dell'Oratorio del Nome di Dio.

⁹ Secondo lo storico Angelo Sacchetti Sassetti, nel 1594 il Pandolfi aveva ricevuto l'incarico di provvedere all'intero allestimento della cappella dedicata alla Madonna della Cintola, ma, a causa di infiltrazioni d'acqua dal tetto che i frati non avevano provveduto a riparare, l'artista non era stato in grado di compiere la decorazione a fresco nei tempi e nei modi previsti e concordati. Mentre il pittore chiedeva ai frati di corrispondergli comunque il prezzo pattuito per la realizzazione dell'opera, questi ultimi contestavano che l'artista aveva arbitrariamente interrotto i lavori. La vertenza si compose solo nel 1599 con la consegna della tela.

(cfr. Angelo Sacchetti Sassetti, La giovinezza di Giovanni Giacomo Pandolfi da Pesaro, Rieti 1955)

¹⁰ Istituita nel 1865, la Pinacoteca Civica fu allestita fino alla fine del secolo XIX proprio negli ambienti della chiesa di Sant'Agostino, mentre l'adiacente complesso conventuale fu adibito a sede del Convitto Municipale. Lesionata dal terremoto del 1898, la chiesa fu temporaneamente chiusa e la pinacoteca trasferita nel 1909 presso il Palazzo Comunale. Fu poi restituita al culto quando vi fu trasferito il titolo parrocchiale dalla vetusta chiesa di San Leopardo.

¹¹ Ippolito Vincentini nacque da un'antica e nobile famiglia reatina il 18 giugno 1638. Ordinato sacerdote nel 1670, nello stesso anno conseguì alla Sapienza il dottorato *in utriusque iure* e fu nominato vescovo da papa Clemente X. Consacrato dal cardinale Gaspare Carpegna l'11 gennaio 1671, resse la Diocesi reatina per un trentennio, impegnandosi con particolare dedizione al riassetto della disciplina ecclesiastica.

¹² Cfr. Diocesi di Rieti, *La Pinacoteca Diocesana*, San Gabriele 2005

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.(2004)

AA. VV.: "Il cavalier Vincenzo Manenti e il suo tempo", *Atti del convegno di studi Orvinio*, 14 ottobre 2000, Roma, 2004.

AA.VV.(1985)

A.A. VV.: *La Sabina Medievale*. Cassa di Risparmio di Rieti 1985.

AA.VV.(1984)

AA.VV.: "Lo spazio dell'umiltà". *Atti del convegno di studi Fara Sabina*. 3-6 novembre 1982, Centro Francescano di S. Maria in Castello. Fara Sabina, 1984.

Angelotti (1635)

ANGELOTTI, P.: *Descrizione della città di Rieti all'Emin.e Reverendiss. Cardinal Di Bagno vescovo di Rieti*. Roma, 1635.

Barroero- Saraca Colonnelli (1991)

BARROERO-L. SARACA COLONNELLI, L.: *Pittura del '600 a Rieti*. Fondazione Marchese Rodolfo Cappelletti di Santa Maria del Ponte, Rieti, 1991.

Guardabassi (1872)

GUARDABASSI, M.: *Indice guida dei monumenti pagani e cristiani riguardanti l'istoria e l'arte esistenti nella Provincia dell'Umbria*. Perugia, 1872.

Sacchetti Sasseti (1916)

SACCHETTI SASSETTI, A.: *Guida illustrata di Rieti*. Rieti, 1916.

Thieme-Becker (1910)

THIEME-F. BECKER, U.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*: Leipzig, 1910.

Tozzi (1999)

TOZZI, I.: *Taccuino d'arte sacra, I, La città*. Rieti, 1999.

Tozzi (1999)

- *Vincenzo Manenti Sabinus Pictor*. Roma, 2000.

Tozzi (2004 a)

- *Rieti La città e la Valle Santa*. Secit Rieti, 2004.

Tozzi (2004 b)

- *Il Museo Diocesano*. Diocesi di Rieti, 2004.

Tozzi (2005)

- *La Pinacoteca Diocesana*. Diocesi di Rieti, 2005.

Ughelli (1643-1662)

UGHELLI, F.: *Italia Sacra sive de Episcopis Italiae et insularum adiacentium*. Voll. 1-9, Roma, 1643-1662.

Verani (2003)

VERANI, C.: *Affreschi nelle chiese della provincia di Rieti*. a cura di R. Messina. Lions Club Rieti Host, 2003.

LA REINTERPRETACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA EN LA OBRA DE DEREK JARMAN

Monika Keska

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada

Derek Jarman fue uno de los directores más innovadores en el cine británico de las últimas décadas, tanto en los aspectos formales como ideológicos de sus películas. Su estilo se caracteriza por la combinación de experimentación formal, rechazo del sistema narrativo clásico, y de las referencias a la tradición cultural británica y europea. Se interesó también por las posibilidades expresivas de la iconografía religiosa en el cine. El uso de los motivos cristianos en su obra se debe en gran parte a la influencia del cine de Ken Russell y de Pier Paolo Pasolini y del arte de identidad anglosajón. Sin embargo, la presencia de la simbología cristiana en su obra no tiene carácter religioso, Jarman descontextualiza los motivos iconográficos y les concede un significado más personal.

Derek Jarman was one of the most innovative British film-makers of the past two decades, both in formal and ideological aspects of his works. In his work he combined radical formal experimentation and non-narrative structures with references to British and European cultural tradition. He was also interested in the use of religious iconography in film. The presence of Christian motives in his works is due to the influence of film-makers like Ken Russell and Pier Paolo Pasolini and for the other hand, of the *art of identity*. Though the Christian iconography in his films has no religious connotations, Jarman changes the context of the images and provides them a more universal and at the same time personal meaning.

Derek Jarman (1942–1994), artista y cineasta británico, en España conocido casi exclusivamente por su película *Caravaggio* (1986), fue uno de los directores más innovadores en el cine británico de las últimas décadas, tanto en los aspectos formales como ideológicos de sus películas. Uno de sus principales objetivos fue la renovación del lenguaje cinematográfico y crear formas de expresión nuevas en oposición a la colonización cultural por parte de Hollywood y la consiguiente comercialización de la cultura artística

en el Reino Unido. Su estilo se podría caracterizar, a grandes rasgos, como una combinación de experimentación formal y rechazo del sistema narrativo clásico, y las referencias al legado cultural británico -pintura (Constable, Turner, Blake, Bacon), literatura (Marlowe, Shakespeare, Owen), música (Britten)-. Jarman aludía a la tradición inglesa para manifestar su disconformidad con la decadencia cultural de la época de Thatcher: “The Sonnets” and “The Symposium” are a cultural condom protecting us of the virus of the yellow press¹.

En sus películas expresaba abiertamente sus ideas políticas criticando la política cultural y social de la administración de Thatcher y reclamaba la igualdad de derechos para las minorías sexuales, de lo que fue precursor en el cine europeo-. Se formó como pintor y fue un cineasta autodidacta, excepto una corta experiencia como escenógrafo de dos películas de Ken Russell, un director que había influenciado sus posteriores trabajos cinematográficos. Entre los cineastas que le habían influido destaca Pier Paolo Pasolini, a quien Jarman consideraba un verdadero modelo a seguir. La obra temprana de Jarman, sobre todo sus trabajos realizados con la cámara super-8 están marcados por la estética del cine experimental de los años 60-70, cine underground de Kenneth Anger, John du Cane, Maya Deren, los trabajos teatrales de Bertold Brecht y el cine *punk* neoyorquino de finales de los años 70 -John Lurie, Charlie Ahearn, Eric Mitchell-. La obra de Derek Jarman se inscribe dentro de la corriente neo-vanguardista en el cine inglés contemporáneo, junto con Peter Greenaway, John Maybury, Sally Potter. En la obra de estos cineastas se puede percibir una vinculación estética e influencias formales y estilísticas con las artes plásticas. Jarman y Greenaway son quizás los representantes más destacados de esta corriente. Los dos se formaron como pintores, colaboraron con la Channel 4 y el British Film Institute. Su obra se puede calificar como regreso al modelo del cine de las vanguardias históricas por su búsqueda del arte total y la renovación del lenguaje cinematográfico basada en la fusión de las artes -poesía, teatro, pintura, escultura, música-

Uno de los artistas, cuya obra tuvo una especial proyección en el cine de Jarman, fue William Blake. Jarman heredó de Blake su fascinación por la alquimia y el ocultismo, la creación de su propio sistema mitológico. En las obras de ambos artistas existe un fuerte elemento antirracionalista y antimaterialista. Jarman redactaba sus diarios y libros siguiendo el modelo de los escritos de Blake, podemos también encontrar referencias a su obra plástica en películas como *The Last of England* o *War Requiem*.

La formación en una escuela de Bellas Artes hizo que Jarman considerara el cine como una actividad artística y un complemento de su actividad como pintor, por lo que su obra ocupa un lugar importante en el campo de las relaciones entre cine y artes plásticas en la cultura británica contemporánea. En la obra de Jarman la imagen tiene un papel privilegiado, es la base de su peculiar estilo. La estructura de sus películas es muy libre y supone un rechazo

absoluto de la narración clásica, se basa en la sucesión de *tableaux* y escenas autónomas sin una vinculación lógica aparente entre sí y uso de ritmos musicales como modo de ordenación de la imagen. En muchos aspectos el cine de Derek Jarman presenta analogías con los experimentos cinematográficos de las vanguardias históricas.

Aunque de que Jarman y Greenaway utilizan medios de expresión parecidos lo hacen con finalidades distintas. Jarman introduce en sus películas elementos ideológicos -defensa de los derechos de minorías sexuales, crítica del gobierno de Thatcher, ideas socialistas, pacifistas etc.-, de manera directa y con gran carga emocional. Un elemento importante ha sido siempre su experiencia personal, especialmente en sus últimas películas, resultado de la influencia del arte de identidad y del activismo de los años 80. Greenaway, a cambio, se interesa más por la teoría del arte, reflexiones sobre la cultura y arte contemporáneo, el futuro del medio cinematográfico, se opone al “cine de empatía” y considera que el cine tradicional ha muerto debido a falta de innovación formal. También expone sus ideas políticas (critica el gobierno de Thatcher, introduce ideas feministas), pero aparecen de manera menos evidente y bajo metáforas de personajes destructivos como el director del ZOO o Albert Spica en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*. Se opone a la comercialización de la cultura (*Z.O.O.*) y la invasión de las producciones de Hollywood.

El estilo de Peter Greenaway es más frío, en comparación con el fervor activista de Jarman, su experimentación formal parte del estructuralismo, se inspira también en la música contemporánea. El sistema representativo de sus películas es más complicado que el de Jarman, Greenaway crea estructuras visuales y narrativas muy complejas y con una estructura rigurosa, derivada de del minimalismo musical de Steve Reich, Michael Nyman, Philip Glass, los experimentos de John Cage y la prosa de Borges.

En la obra de ambos directores la imagen, combinada con la música, tiene una importancia crucial. La pintura en la obra de Jarman y de Greenaway tiene un factor de innovación formal y como referencia al patrimonio cultural, especialmente británico, ambos se interesaron también por las posibilidades expresivas de la pintura barroca y la iconografía religiosa en el cine.

La iconografía religiosa está presente en la mayoría de las películas de Jarman, como resultado de la influencia del cine de Ken Russell y de Pier Paolo Pasolini y, por otra parte, del arte de identidad (Mapplethorpe, Pierre et Gilles, Duane Michals), que empleaba simbología cristiana descontextualizada para hablar de la condición homosexual. En la obra de Jarman los motivos iconográficos cristianos se alejan de su significado religioso, se les otorga un sentido nuevo, igual como lo había hecho Francis Bacon con sus retratos de papas y cardenales, como símbolo de poder patriarcal y las crucifixiones – una representación de un acto de violencia.

Jarman tuvo una relación muy cercana con el arte de identidad, su obra plástica se inscribe en esta tendencia, fue también miembro de varios grupos activistas: OutRage, la “Orden de las Hermanas de Perpetua Indulgencia”. En algunos de estos colectivos, bastante numerosos en el arte anglosajón de los 80, no todos sus integrantes eran artistas, también colaboraban con escritores o periodistas que compartían sus ideas, como fue el caso de ACT UP (Artists Coalition to Unchain the Power). El grupo inició una tendencia de exponer sus trabajos en espacios públicos imitando las estrategias publicitarias, como los famosos carteles (*Silence=Death*) o la instalación multimedia, *Let the record show*, expuesta en Broadway. Artistas que participaron en este proyecto formaron luego Gran Fury, otro de los colectivos más relevantes en el ámbito neoyorquino. Se hicieron famosos con acciones espectaculares como *New York Crimes*, un periódico pirata introducido en las máquinas de venta de prensa en Nueva York (1988) o la instalación en la Bienal de Venecia de 1990, en la que yuxtaponían una foto del Papa y de un pene en erección, en protesta a la negativa del Vaticano respecto al uso de los preservativos (fig. 3).

La utilización y la descontextualización de los motivos religiosos², sobre todo cristianos, es una de las características comunes del arte activista, también empleada ampliamente por Derek Jarman (*The Garden*, *Sebastiane*, *Caravaggio*). Los activistas añaden a la iconografía religiosa un significado nuevo, en el contexto de la situación de los enfermos del sida o la condición homosexual en la sociedad contemporánea. La composición de *Untitled (AIDS Pietá)* de David Edwards (o sor Mary Dazie Chain de la Orden de la Perpetua Indulgencia) está inspirada en la Pietá de Miguel Ángel, y los efectos lumínicos proceden de los cuadros religiosos de Rubens, pero con un contenido claramente *queer* (fig. 2).

En *Bad moon rising* David Wojnarowicz las imágenes del cuerpo mutilado y atravesado por las flechas de San Sebastián, con las ampliaciones del virus del sida, escenas eróticas y billetes de un dólar. Marcus O’Donnell en *Untitled* (de la serie *This is my body*) reproduce fragmentos del *Entierro* y de *La flagelación de Cristo* de Caravaggio, comparando la Pasión con la situación de los enfermos del sida, las mismas referencias podemos encontrar en las películas de Jarman, especialmente en *The Garden* (fig. 3).

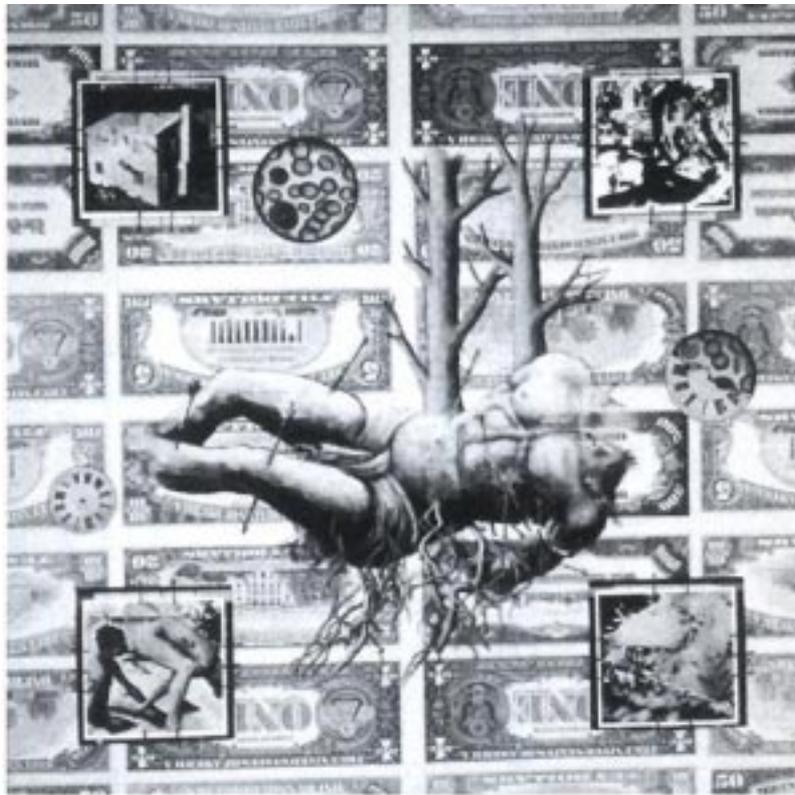
A la iconografía religiosa suele estar ligado un componente anticlerical, (evidente por ejemplo en la instalación de Gran Fury en la Bienal de Venecia o en la acción de ACT UP contra el arzobispo de Nueva York durante una misa en la catedral de San Patricio), como expresión del rechazo de la posición de la Iglesia respecto al movimiento de la liberación gay. En el cine de Jarman también se percibe un fuerte sentimiento anticlerical (pero no antirreligioso), en *Caravaggio* el Papa organiza una orgía y se disfraza de un macho cabrío, en *Edward II* la Iglesia es uno de los opresores de Edward y Gaveston.



1. Marcus O'Donnell: *Untitled* (serie *This is my body*).

Una de las formas más frecuentes que toman los elementos de la iconografía cristiana en el cine de Jarman son los *tableaux vivants*. “Cuadros vivos”, una forma intermedia entre cine y pintura, frecuente sobre todo en las biografías de artistas, tiene sus orígenes en los años 30 del siglo XIX cuando en los salones burgueses se puso de moda la representación de cuadros famosos con actores. En el cine los primeros *tableaux vivants* aparecen en el género religioso, sobre todo en la representación de la Pasión de Cristo. El caso más estudiado es, probablemente, *Christus (Iconografía evangelica in tre misteri)* de Giulio Antamoro (1916), cuya estructura está basada en la sucesión de *tableaux vivants*: la *Anunciación* de Fra Angelico, la *Natividad* de Correggio, *La última cena* de Leonardo, *La Crucifixión* de Mantegna, el *Descendimiento* de Rembrandt, la *Pietá* de Miguel Ángel y la *Transfiguración* de Rafael³ (fig. 4).

En *Sebastiane*, el primer largometraje de Jarman, la vida del santo se convierte en la historia de un amor homosexual, la principal referencia iconográfica es en este caso la representación del martirio de San Sebastián procedente de la pintura y la escultura renacentista italiana (Antonio Pollaiuolo Antonello da Messina, Alessandro Vittoria). Aparecen también alusiones a la pintura pompeyana y un *tableau vivant* de *Narciso* de Caravaggio. Fue probablemente la primera película rodada enteramente en latín, la obra fue pensada como un desafío, aunque no precisamente lingüístico, ya que quedaba bien claro que los actores no tenían mucha idea de lo que estaban diciendo. La inclusión del desnudo masculino en el contexto homoerótico estaba pensada como una provocación visual a



2. David Wojnarowicz: *Bad moon rising*.

las convenciones sociales de entonces. En la opera prima de Jarman se percibe todavía la influencia de la estética barroca de *The Devils* de Ken Russell y del *Satyricon* de Fellini, al que se alude en la película.

Caravaggio (1987) de Derek Jarman es una película compuesta casi enteramente por *tableaux* que reproducen las obras del pintor. La estructura narrativa, a pesar de ser poco habitual, es, quizás, la más tradicional dentro de la obra de Jarman, se basa en una serie de flashbacks, interrumpidos por numerosos *tableaux*. Jarman decidió rodar una película sobre Caravaggio basándose en la hipótesis de su homosexualidad y su estatus de artista rebelde, estaba convencido de su orientación sexual por su manera de representar a los hombres:

I don't think it says anything particularly about his sexuality, but there is a certain sort of extremity in the way he portrays the other men in these paintings. I'm pretty certain that my reading is right, but I mean it is always a conjecture⁴

Caravaggio en la película no es un artista en concreto y se convierte en el alter ego de Jarman y el paradigma de artista homosexual, enfrentado al sistema



3. David Edwards: *Untitled (AIDS Pietá)*.

dominante e incomprendido por sus contemporáneos. La película no reproduce fielmente los hechos de la biografía del pintor, lo que verdaderamente importa es la relación entre el arte y el poder. Jarman quiso que su película se basara en el análisis de los cuadros de Caravaggio y no en los datos biográficos o estudios sobre su vida, en realidad trata de la pintura como modo de representación⁵ (fig. 1).

Jarman emplea una escenografía muy austera, combina elementos coetáneos a Caravaggio con objetos de la época actual: bicicleta, calculadora, máquina de escribir. Utiliza decorados y vestuario contemporáneos, igual como lo hacía Caravaggio en sus cuadros de tema religioso, en los que no trataba de disfrazar a los personajes con túnicas. La descontextualización temporal de la historia y la modificación de hechos biográficos indica que el verdadero tema de la película no es la vida de un artista definido y le da un significado más universal.

Los personajes que aparecen en la película son auténticos, conocemos sus nombres gracias a las biografías de Caravaggio escritas en su época y sobre todo, a los archivos policiales de los que procede gran parte de la documentación que se conoce, referente al pintor. Pasqualone era un notario con quien el artista tuvo una riña en 1605 por causa de una prostituta llamada Lena, un año antes de la pelea con Ranuccio Tomassoni (suscitada por un juego de pelota) en

la que le había matado⁶. En la película Pasqualone es un antiguo amante del pintor, Lena y Ranuccio forman pareja, pero luego los dos establecen una relación amorosa con Caravaggio, cada uno por su cuenta, lo que desemboca en el asesinato, primero de la chica y luego de Ranuccio. En cuanto a la homosexualidad del artista, Baglione en la biografía de Caravaggio admite que al principio de su estancia en Roma fue mantenido por varios hombres adinerados⁷. Está comprobada también la profunda enemistad entre Caravaggio y Baglione (fig. 5).

La estilización de la imagen y los *tableaux* aparecen en las escenas en las que se representa el acto creativo (modelos que posan al cuadro: *El concierto*, *Martirio de San Mateo*), como parte de la acción (cardenal del Monte escribiendo en su gabinete aparece como *San Jerónimo*) o como *tableau* no diegetizado que altera el flujo narrativo (la *Deposición* en la escena final). También la imagen imita la composición, las tonalidades, el claroscuro y otros efectos lumínicos característicos de la obra de Caravaggio, en muchos encuadres no se reproduce una obra en concreto sino los rasgos distintivos de sus pinturas. En algunos casos el tema del cuadro no tiene una relación directa con su versión filmica, por ejemplo, cuando el cardenal del monte intenta tocar al pintor, éste retrocede y el encuadre imita la composición del *Joven mordido por un lagarto*.

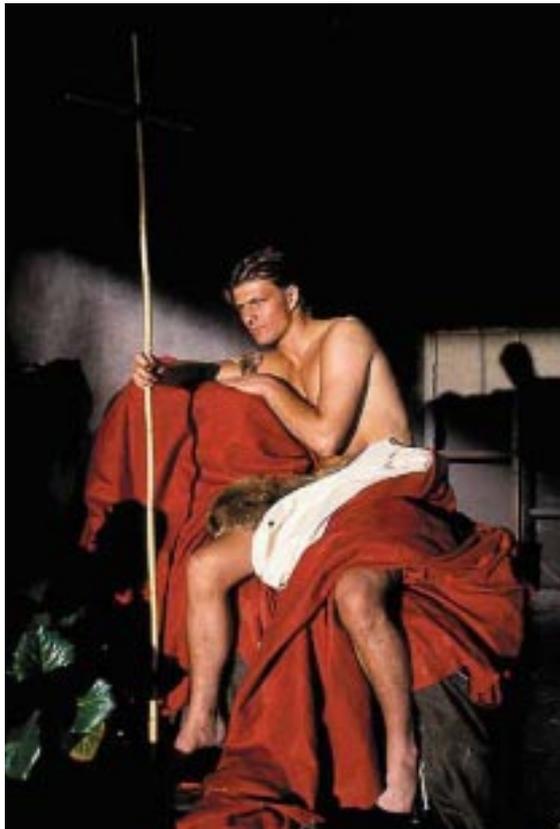
Los *tableaux* representados por los modelos que posan al cuadro son muy frecuentes en la película. Uno de las más interesantes es el de la elaboración de la primera versión del *Martirio de San Mateo*, que fue descubierta cuando se realizó una radiografía al cuadro, resultó entonces que la composición original y la final eran muy diferentes. En otra escena aparece Ranuccio posando a la segunda versión, en el mismo encuadre vemos también la obra que está pintando Caravaggio y a su lado Lena durmiendo sentada en una silla, imagen que imita la composición de la *Magdalena penitente*. Más tarde Jarman repite este *tableau*, pero esta vez como representación del acto creativo, no como parte de la acción de la película (fig. 6).

Otro caso curioso es la escena de la celebración de la Noche Vieja 1600, en la que vemos un hombre montando a caballo parecido al de la *Conversión de San Pablo*. En la siguiente secuencia, Jerusaleme aparece en el suelo con los brazos abiertos, imitando la pose del santo de aquel cuadro. Son dos citas pictóricas de la misma obra, aunque en la película no aparece el cuadro en sí ni se lo menciona en ningún momento. Jarman reproduce varias versiones del *San Juan Bautista*, protagonizadas por Ranuccio y Jerusaleme, la primera corresponde a una representación del acto creativo y la segunda es un *tableau* no integrado en el que vemos al ayudante de Caravaggio jugando con un cordero, imagen que imita la composición de uno de los cuadros (fig. 7).

La muerte de la Virgen es uno de los *tableaux* mejor conseguidos, la escena en la que Caravaggio utiliza el cadáver de Lena como modelo está basado en hechos auténticos: en las fuentes de la época se menciona una acusación contra el pintor de haber retratado a su concubina como la Vir-



4. Derek Jarman: *Sebastián*. 1976.



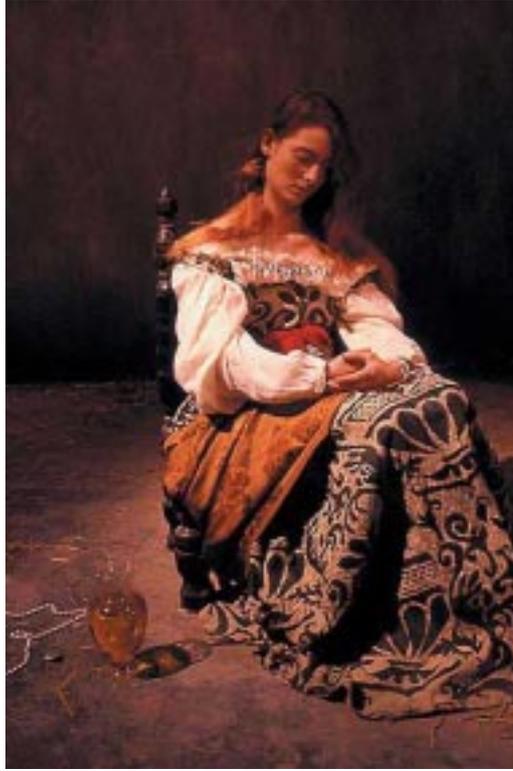
5. Derek Jarman: *Caravaggio*. San Juan. 1986.

gen⁸. Sin embargo, una de las mejores escenas es la del entierro imaginario de Caravaggio en la que Pasqualone y un niño observan un *tableau vivant de la Deposición*, en el que aparece Caravaggio como Cristo, la imagen contrasta con la de su muerte real en una habitación pobre, despedido por unas campesinas y su ayudante mudo (fig. 8).

Los cuadros (como objeto) que aparecen en la película no son iguales a los originales, generalmente están pintados (el autor de las copias fue el mismo Jarman) en colores más vivos, tal como podrían haber sido en XVII, antes de que oscurecieran los barnices o para que se note que no son originales, al fin y al cabo, no se trata de contar la biografía de un artista en concreto. Los cuadros se muestran como obras ya hechas, en el proceso creativo o como parte del decorado, en el estudio. *Gorgona* aparece pintada sobre un escudo con el que juega un niño, otra aparición curiosa es la del catálogo de la obra de Caravaggio ojeado por Baglione, un pintor que competía con él en la corte papal. Otros cuadros aparecen cuando algún cliente está interesado en su compra o es entregado a quien lo había encargado: *El Amor Victorioso*, *Cesta de frutas* -contrastada con el *tableau* del *Joven con cesta de frutas* que interrumpe el flujo narrativo, o *Baco enfermo* presentado al cardenal cuando el pintor estaba en el hospital, haciendo alusión a la famosa anécdota que dice que este cuadro es un autorretrato cuando el artista estaba enfermo por culpa de una borrachera.

La estilización de la imagen imita las tonalidades y el claroscuro (obtenido mediante espejos que reflejaban la luz). En algunos encuadres no se reproduce una obra en concreto sino más bien el ambiente de sus pinturas, como en las escenas de la taberna que están inspiradas en la composición espacial y lumínica de los cuadros costumbristas -*Jugadores de cartas*, *Cavadenti*. En la escena de la muerte de Caravaggio, la luz que entra por la ventana imita los efectos lumínicos del *Llamamiento de San Mateo*. En el banquete del Papa la mesa está cubierta por una especie de recreación de un gigantesco bodegón del XVII, las paredes de la sala están decoradas con pinturas de bodegones, también en tamaño desmesurado (fig. 9).

La iconografía religiosa en *War Requiem* está relacionada con el género musical al que pertenece la obra homónima de Benjamin Britten -la misa del Requiem. Jarman adopta las reglas rítmicas de la poesía de Wilfred Owen y de la música de Benjamin Britten para el montaje y la ordenación de la imagen, rechazando las reglas narrativas clásicas. Fusiona imágenes de los documentales de guerra en blanco y negro, con fragmentos de telediarios, con el cielo coloreado de rojo. Las secuencias rodadas con la super-8 tienen tonos cálidos, bordes más suaves. Las principales referencias pictóricas se relacionan con la iconografía religiosa -*Sacrificio de Isaac*, *Pietá*, *Crucifixión*, *Ecce Homo*, una cita pictórica de la *Resurrección de Lázaro* de Caravaggio-. Los soldados que mueren en la guerra son presentados como parte de la historia de la Pasión: uno de los



6. Derek Jarman: *Caravaggio*. María Magdalena. 1986.



7. Derek Jarman: *Caravaggio*. Muerte de la Virgen. 1986.



8. Derek Jarman: *Caravaggio*. Deposición. 1987.

oficiales aparece como *Ecce Homo*, lleva en la cabeza una corona de espinas hecha con alambre de púas, otro es “crucificado” sobre la alambrada, el cuerpo de Owen sujetado por un soldado recuerda una *Pietà*. Esta particular versión de la Pasión finaliza con un *tableau vivant* de la *Resurrección* de Piero della Francesca. También hay referencias estilísticas a la pintura de la *Neue Sachlichkeit* - de Grosz y de Otto Dix en la representación grotesca de las autoridades burguesas y religiosas (fig. 10).

The Garden fue una de las películas más personales de Jarman, ha sido rodada en su jardín en Dungeness y se centra en el tema de su enfermedad (el director murió por culpa del sida), aunque sin nombrarla directamente. En *The Garden*⁹ la iconografía religiosa funciona como una metáfora de la intolerancia y de la situación de los homosexuales en el Reino Unido. La historia de dos amantes se convierte en la Pasión de Cristo y el jardín del propio director en el Getsemani¹⁰. Jarman relaciona también los motivos cristianos con una visión catastrófica de la sociedad y la cultura británica actual y anuncia su propia muerte. Combina los experimentos con vídeo y las imágenes rodadas con la super-8, predominan colores fuertes, resultado de la manipulación electrónica de la imagen. Jarman experimenta con las posibilidades del vídeo, introduce numerosas superposiciones de imágenes, a veces asociadas sin una relación directa (*La Última Cena* y *el mar*).

Entre las referencias pictóricas prima la pintura religiosa, Jarman trata de crear una versión *queer* de la Pasión¹¹, en la que dos amantes homosexuales

interpretan a Cristo. En la película vemos representaciones de *Cristo atado a la columna*, *Vía Crucis*, *Crucifixión*, siempre con dos protagonistas. Aparece también la *Virgen con el Niño* (Tilda Swinton), un evangelista y una peculiar versión de la *Última Cena* protagonizada por campesinas vestidas de negro tocando música con las copas, la escena está superpuesta mediante la manipulación electrónica a una imagen del mar. Una de las pocas alusiones directas a una obra en concreto es la reproducción de la *Resurrección de Cristo* de Piero della Francesca que cuelga en la pared de la casa de Jarman (fig. 11).

Finalmente en *Edward II* nos encontramos con una alusión a la pintura de Francis Bacon. En una secuencia aparece un buey desollado en medio de una habitación vacía, luego sobre él es crucificado uno de los soldados implicados en el asesinato de Gaveston. En este caso nos encontramos ante una referencia a la reinterpretación de la *Crucifixión* desarrollada por Francis Bacon.



9. Derek Jarman: *War Requiem*. 1986.



10. Derek Jarman: *The Garden*. 1990.



11. Derek. Jarman: *Edward II*, 1991.

NOTAS

- ¹ Driscoll (1996), p. 72.
² Gott (1994), p. 24.
³ de Santi (1987), p. 20.
⁴ de Santi (1987), p. 20.
⁵ O'pray (1996), p. 149.
⁶ Friedlaender (1982), pp. 23-28.
⁷ Friedlaender (1982), pp. 23-28.
⁸ Friedlaender (1982), p. 161.
⁹ May (1998), p. 86.
¹⁰ May (1998), p. 104.
¹¹ Biga (1996), p. 22.

OBRAS CITADAS

Biga (1996)

BIGA, T.: *The principle of non-narration in the films of Derek Jarman*, en LIPPARD, Ch.(coordinador), *By angels driven: The films of Derek Jarman*. Trowbridge, Flick Books, 1996.

de Santi (1987)

DE SANTI, P. M.: "Cinema e pittura", número monográfico de *ART DOSSIER*, 1987.

Dodd (1996)

DODD, Philip: *Modern stories en Spellbound. Art and film*. Londres, British Film Institute & Hayward Gallery, 1996.

Driscoll (1996)

DRISCOLL, Lawrence: "*The rose revived*": *Derek Jarman and the British tradition*, en LIPPARD, Ch.(coordinador), *By angels driven: The films of Derek Jarman*, Trowbridge, Flick Books, 1996.

Friedlaender (1982)

FRIEDLAENDER, W.: *Estudios sobre Caravaggio*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Gott (1994)

GOTT, T.: *Don't leave me this way. Art in the age of AIDS*, Canberra, National Gallery of Australia, 1994.

Jarman (1991)

JARMAN, D.: *Dancing Ledge*. Londres, Quartet Books, 1991.

May (1998)

MAY, J. R.: *La nueva imagen del cine religioso*. Universidad Pontifica de Salamanca, 1998.

O' Pray (1996)

O'PRAY, M.: *Derek Jarman: The dreams of England*. Londres, British Film Institute, 1996.

EL CEMENTERIO ROMANO DE CAMPO VERANO: DEL NEOCLASICISMO AL LIBERTY

María Jesús Blasco Sales

Universidad de Valencia

Los cementerios contemporáneos surgen en toda Europa a mediados del siglo XIX. En el caso romano el Cementerio de Campo Verano fue inaugurado y bendecido en el 1836. En estos momentos la arquitectura vive una época incierta pero al mismo tiempo una gran creatividad. No existe un único estilo, tendencia o movimiento artístico, más bien la característica de esta época es el retorno, la nueva interpretación del pasado de modo que todos los estilos históricos: clásico, románico, gótico, renacentista... resurgen, pero siempre renovados por las mentes de los artistas del ochocientos, hasta la llegada del estilo Liberty. El Cementerio de Campo Verano es un ejemplo de las verdaderas y auténticas obras de arte que arquitectos, escultores e incluso pintores realizaron en el ámbito funerario, obras que por su variedad y creatividad merecen ser conocidas y apreciadas.

Contemporary cemeteries arise in whole Europe in the middle of the XIXth century. In the Roman case, "Campo Verano Cemetery" was inaugurated in 1836. In these moments Architecture lives an uncertain moment but, at the same time, an extraordinary creativity. There is not just a single style, trend or artistic movement, the main characteristic of this period is the review that these artists do to the Past and their own interpretation of all the historical styles: Classic, Romanesque, Gothic, Renaissance... re-arise, but always renovated by Eight Hundred artists' minds, up to the arrival of Liberty style. The Cemetery of "Campo Verano" is an example of real and authentic works of art that architects, sculptors, including painters realized in the funeral area, works that, by its own variety and creativity, deserve to be known and estimated by all of us.

A pesar de que la creación y fundación de la mayoría de los cementerios generales data aproximadamente de mediados del siglo XIX, fue durante el setecientos cuando se plantearon las bases y las necesidades de estos nuevos espacios cementeriales.

Múltiples fueron los sucesos, acaecidos en toda Europa, que promovieron un cambio de mentalidad en la sociedad, en principio reacia a abandonar una tradición que venía desde la Edad Media.

Las primeras propuestas de alejamiento de los cementerios fuera de las ciudades, no fueron bien acogidas, ni por la ciudadanía, ni por los entes involucrados. Eran demasiadas las opiniones enfrentadas, tanto párrocos como intelectuales abogaban a favor y en contra. Por un lado la iglesia defendía el mantenimiento de una tradición heredada desde los orígenes de la cristiandad, y por otro, no aceptaba renunciar al control de una labor que le reportaba importantes beneficios pecuniarios, sin embargo, debían rendirse a la evidencia y reconocer que muchos templos se habían convertido en almacenes saturados de podredumbre. Las iglesias eran ahora focos de infección debido, no sólo a la cantidad de cadáveres que se albergaban en su interior, sino sobretodo a la apertura constante de las tumbas en el subsuelo, provocando en el peor de los casos además de epidemias e infecciones, la muerte de los fieles asistentes a los sepelios.

Esta situación insostenible desató la protesta y la denuncia de los nuevos intelectuales y pensadores, quienes anhelaban la limpieza e higiene de unas ciudades que, estancadas en el urbanismo medieval, comenzaban a desperezarse y crecer, guiadas por el espíritu racional y progresista de la ilustración. Podríamos afirmar incluso que fueron los eruditos ilustrados los padres de nuestros cementerios contemporáneos extramuros, porque de ellos vinieron los primeros escritos y denuncias que con el tiempo se elevarían hasta las autoridades. La comunidad científica, se sirvió para argumentar sus críticas en leyes y preceptos tanto anteriores como posteriores al cristianismo. Ya en época romana, los cadáveres eran inhumados en zonas concretas a las afueras de las ciudades, como muestra veasé la Via Appia Antica de Roma, en la que todavía hoy subsisten muestras de la dedicación funeraria de este camino, obedeciendo a los mandatos de la ley de las Doce Tablas en la que se decía «que ningún muerto sea inhumado ni incinerado en el interior de la ciudad». Posterior, aunque siguiendo idénticas intenciones encontramos el Código de Teodosio en el que se ordenaba sanear Constantinopla de restos funerarios dictaminando “que todos los cuerpos enterrados en urnas o sarcófagos, sobre el suelo, sean levantados y depositados fuera de la ciudad”¹.

En Francia, ya en 1743 se publicaba *Lettres sur la sépulture dans les églises*, un alegato a favor del alejamiento de los cementerios. Un año después, una exhumación en una iglesia de Montpellier provocaba algunas muertes entre los asistentes, lo cual venía a confirmar la alarma que el abad Charles Gabriel Porée había dado en su manifiesto².

No es muy difícil, imaginar el estado de los cementerios parroquiales del setecientos, si se tienen en cuenta sus cuatrocientos o quinientos años de antigüedad, según los casos. La masificación obligaba a mondas y limpiezas periódicas para liberar espacio³.

Se debe tener en cuenta además que en la mayoría de las ciudades, no existía la opción de una ampliación del camposanto como en la actualidad, la administración del espacio en una ciudad medieval obligaba a un uso intensivo

del terreno, en lugar de extensivo. La única opción era la acumulación, por ello, los restos consumidos pasaban con el tiempo a osarios, sin embargo, el problema era que ésta acumulación también se daba en el interior de la iglesia, cuyo suelo se excavaba constantemente para albergar a todos aquellos elegidos para compartir el espacio sagrado. Si la concentración de restos mortales suponía un problema de higiene, más lo era en un espacio cerrado, sin a penas ventilación, y con exhumaciones e inhumaciones incesantes.

El espacio dedicado a la muerte estaba integrado de tal modo en la ciudad de los vivos, que llegado el momento de tomar la decisión de aislarlos, se hizo muy difícil conseguir el cambio de mentalidad.

Aislar los cementerios y alejarlos de las ciudades conllevaba una responsabilidad compartida entre la entidad municipal y eclesiástica que en ningún momento tuvo fácil resolución. Este fue uno de los problemas añadidos al cambio, el problema de la jurisdicción eclesiástica o civil.

A pesar de todos los obstáculos, la situación en algún momento no dejó otra salida que el exilio. Un exilio traumático a nivel conceptual y pragmático puesto que no fue fácil llevar a cabo las clausuras y traslados de restos fúnebres a los nuevos espacios creados al efecto.

Tomada una vez la decisión, todos estos espacios enquistados en el tejido urbano, se convirtieron en plazas, mercados, edificios, etc. Aquello que algún día representó muerte e infección se convirtió en vida, bienestar y progreso. Se aprovecharon estas zonas, a menudo céntricas y de dimensiones considerables, para dotar a las ciudades de nuevos servicios, propios de la «urbe moderna» que concebían y anhelaban los ilustrados⁴. Los nuevos cementerios extramuros se plantearon como lugares necesarios para la higiene y la salud urbana, como infraestructuras necesarias y vitales para la evolución lógica y coherente de la ciudad⁵.

En Roma hubo un tentativa bastante temprana, en 1706, cuando el protomédico del Papa Clemente XI aconsejó la construcción de cuatro nuevos cementerios fuera de Roma, pero en ningún momento el proyecto se llevó a la práctica por las "declamazioni del Clero, e la superstizione del popolo, come ancora per la debolezza del Governo"⁶.

A pesar de todas estas iniciativas reconociendo la necesidad de cambio, no será sino en el ochocientos cuando comiencen a construirse y fundarse los nuevos cementerios contemporáneos.

EL CEMENTERIO DE CAMPO VERANO EN ROMA

El 19 de julio de 1809, la Consulta Extraordinaria para los Estados Romanos, emanaba una Ordenanza según la cual se prohibían los enterramientos en las iglesias, al tiempo que se confiaba la construcción de dos nuevos cementerios a los arquitectos Raffaele Stern y Giuseppe Camporese⁷. Los lugares selecciona-

dos fueron dos, el primero situado al oeste, en el valle llamado del Infierno, al pie del Monte Mario, donde se ubicaría el cementerio de San Lázaro. El segundo lugar elegido había estado consagrado a la «muerte» desde la Antigüedad. El terreno, que fue de la antigua familia romana de los Verano, sirvió ya de necrópolis antaño como demuestran los restos de sarcófagos, lápidas, urnas y vasos funerarios encontrados durante la construcción del cementerio actual. Muchos de estos restos funerarios romanos los podemos contemplar hoy en el atrio de la Basílica aneja de San Lorenzo⁸.

En 1811 uno de los dos arquitectos encargados de las obras, Raffaele Stern, fue reclamado en París por el gobierno de Napoleón, pasando entonces la responsabilidad a Giuseppe Valadier, quien propuso un nuevo proyecto para el Verano⁹ consistente en un cuadrado central, rematado en dos de sus lados por grandes hemiciclos porticados, sin embargo, dos años más tarde, en 1813 el mismo Valadier presentaba otra propuesta más sencilla, esta vez en forma de planta rectangular con el espacio central estructurado en seis cuadrados destinados a sepulturas de tierra, mientras que, el consabido pórtico se esperaba que fuera financiado por aquellas familias interesadas en la construcción de monumentos privados, pero la resistencia a abandonar los entierros en iglesias y cofradías, solo permitió la construcción de la zona de las tumbas de tierra.

Ante esta situación de abandono del cementerio, las iglesias seguían siendo la única elección para la última morada, con el inconveniente de que de vez en cuando debían ser clausuradas, a causa de las nocivas emanaciones provocadas por la cantidad excesiva de restos mortales acumulados en el interior.

Los remedios seguían proponiéndose sin éxito¹⁰, como el insólito proyecto del Cardenal Bernetti, Secretario de Estado, en el que pretendía transformar el Coliseo en cementerio, afortunadamente, este plan no se tuvo en cuenta y fue rechazado de inmediato.

A pesar de la situación nefasta del de San Lorenzo, en los años treinta, se procedía a la construcción de la primera capilla, fabricada en madera y de carácter provisional, así como a la bendición solemne del espacio por el Cardenal Vicario Carlo Odescalchi¹¹.

El empuje definitivo que lograría la imagen actual del Verano, lo dio Pío IX, consciente de la necesidad que Roma, como centro de la Iglesia Católica, tenía de un cementerio monumental como ya lo tenían otras grandes ciudades de Italia. Gracias a él y al Ayuntamiento de Roma, se pusieron en marcha las obras de aislamiento y rehabilitación de la Basílica de San Lorenzo Extramuros¹² junto con las de modernización del Cementerio. El trabajo esta vez se encomendó al arquitecto municipal y catedrático de la Academia de San Lucas, Conte Virginio Vespignani. Situado entre el neoclasicismo y el eclecticismo, su experiencia como restaurador de numerosas iglesias romanas¹³, lo inclinaban hacia la arquitectura renacentista del '500, de tal modo que, siguiendo los postulados clásicos concibe la imagen clasicista que actualmente tiene el Verano¹⁴.

El pórtico (fig. 1), de planta rectangular está compuesto por setenta arcadas de medio punto, sobre columnas dóricas de travertino, apoyadas directamente sobre el suelo, sin basa, siguiendo el canon clásico más purista, así como la proporción y simetría del patio porticado que recuerdan a la arquitectura renacentista de Brunelleschi. Bajo sus bóvedas de crucería se levantan los monumentos funerarios de las sociedad romana preeminente de finales del ochocientos, que oscilan entre el neoclasicismo, el eclecticismo y el liberty.

La capilla, en uno de los lados menores del rectángulo frente al ingreso principal, en lugar de optar por el ya manido modelo del Panteón¹⁵, recurre a la inspiración medieval en una reinterpretación de la basílica contigua, con un atrio de cuatro columnas jónicas en el centro y pilastras del mismo orden en los laterales, que sustentan un arquitepe en el que se lee, "Pio IX Pontifex Maximus A. Sacri Princ. XIV". El interior es de tres naves, separadas por cuatro columnas de mármol griego. La central más alta y con techumbre a dos aguas, ilumina el espacio interior por medio de ventanas de medio punto¹⁶.

El ingreso monumental (fig. 2) y también la plaza, aunque realizados con posterioridad, siguen los dictados de Vespignani¹⁷. La severidad del pórtico se adivina ya en la rotundidad de las formas de la entrada, compuesta por dos grandes torres de alzado piramidal, -con la base más ancha que el remate- co-



1. Pórtico.

ronadas por un tímpano triangular y acroteras en las esquinas. Los dos cuerpos torreados enmarcan el acceso al recinto¹⁸, articulado por tres arcos de medio punto cerrados por cancelas, entre cuyos bastiones se alzan sobre grandes pedestales cuatro esculturas colosales alegóricas dedicadas a la *Esperanza*, la *Meditación*, la *Oración* y el *Silencio*¹⁹.

En el interior de este cuerpo monumental de ingreso, podemos encontrar de frente y en un lugar privilegiado, el panteón en honor al arquitecto Virginio Vespignani (fig. 3) autor de parte del camposanto. La tumba realizada por su hijo Francesco sigue una composición clásica, en la que el motivo principal es un gran sarcófago a la romana con el frente tripartito decorado en sus cuadros laterales por antiguos estrígilos y el central con un clípeo con la imagen de la Virgen. En los lados del sarcófago, relieves con instrumentos relativos a su profesión, compases, escuadras, plumas y un detalle muy concreto en el lado derecho en el que aparece un folio con el diseño que para el ingreso monumental realizó el propio Vespignani. La tapa del sarcófago, a cuatro aguas y con palmetas en las esquinas, está decorada con una corona de flores y surmontada por el busto del arquitecto, obra de Giuseppe Prinzi, de 1883²⁰.

Descendiendo desde el ingreso por la gran avenida que conduce al patio porticado, encontramos a la izquierda, en el recuadro 2º, otra de las obras regidas por el gusto clásico, la tumba dedicada al joven Cesare Mancini (fig. 4) fallecido a los 29 años, de manos de Fabi Altini (1875). Singular por su estructura, en la que cuatro pilares sustentan un dintel rematado por tímpano, que sirve de «dosel» a la pieza escultórica central, la una figura desnuda yacente de un bello joven de rasgos apolíneos que, recostado sobre almohadones y una fina tela brocada, se cubre pudorosamente mientras cierra los ojos, como en un ligero sueño. En este caso el escultor no intenta presentar una visión fría de la muerte, ni despertar la compasión del espectador, ni emocionar si quiera, solamente se preocupa de crear una imagen bella y elegante, una representación bondadosa del paso a la vida eterna, más acorde con la estética, fría si se quiere, del neoclasicismo académico.

Semejante pero de connotaciones completamente diversas es la tumba vecina de Godoffredo Mameli²¹ (fig. 5). Héroe en la defensa de Roma bajo el mando de Garibaldi y muerto a causa de una herida de guerra en 1849, fue además un gran poeta del *Risorgimento*, exaltando los valores patrióticos en obras como "A Roma" o "Dante e l'Italia". El conjunto funerario está dominado por el contraste de materiales. La pared que actúa como telón de fondo de la pieza escultórica, labrada en mármol peperino, de calidad mate y color rosáceo oscuro, realza poderosamente el mármol blanco del cuerpo yacente del héroe de guerra, esta vez, representado muerto, que no dormido como el anterior caso²². Esta estética más cruda y funesta ligada a lo que Franco Sborgi ha querido denominar como "mirar la muerte"²³ tuvo escaso éxito en Roma, pocos difuntos de



2. Pórtico de ingreso al cementerio de Campo Verano.



3. Tumba para Virginio Vespignani, arquitectura de Francesco Vespignani y busto de Giuseppe Prinzi.

cuerpo presente podemos encontrar y los que hay son visiones amables, dentro del gusto clásico del sueño eterno.

Rigurosamente clásicas y ceñidas a los postulados de uno de los grandes escultores del neoclasicismo, Antonio Canova, se conservan dos lápidas sobresalientes. La primera apoyada en uno de los pilares del pórtico y datada en torno a 1839, pertenece al príncipe polaco Casimiro Czetywytynski (fig. 6). En ella aparecen las alegorías de la Fe y la Caridad lamentando la muerte del príncipe representado en un busto de perfil sobre un alto pedestal. Sorprendente por su discreta ubicación²⁴ y su pequeño tamaño, llama en cambio la atención por su delicadeza y elegancia, muestra de la repercusión tanto formal como simbólica de las lastras funerarias canovianas, que se pueden admirar en alguna de las iglesias de Roma, como por ejemplo la dedicada a Giovanni Volpato en 1807 en el atrio de la iglesia de los Santos Apóstoles o la del Conde Alexandre de Sousa Holstein en la iglesia de San Giovanni dei Portoghesi²⁵.

Rondando las mismas fechas, entre 1835–40, está datada la lápida que el mismo Filippo Gnaccarini (1804-1875)²⁶ (fig. 7) esculpió para la tumba de su familia²⁷. Este bello relieve retoma la figura clásica del genio de la muerte, como un joven desnudo, alado y con la antorcha invertida, como símbolo y evocación de la vida apagada. Frente a él sentada, la alegoría de la Prudencia con todos sus atributos, sus dos caras, una joven de frente y un viejo detrás, y una serpiente y un espejo en sus manos.

Sin abandonar el canon clásico, aunque siguiendo postulados renacentistas, encontramos en el brazo derecho del pórtico²⁸ un monumento parietal de cuidada composición y fina decoración. Bajo una estructura adintelada, sobre pilastras con relieves "a candelieri" y guirnalda y clípeo en el friso, encontramos "dormida" a Clotilde Podesti (1867) (fig. 8), rememorando las formas de los maestros escultores del Quattrocento. Acompañan a la difunta, su hija Amalia en bajo relieve, que en forma de ángel mira a su madre desde lo alto, y su marido y autor de la obra Francesco Podesti, en forma de busto en el clípeo central.

Veinte años posterior y en versión medievalista, encontramos en una de las esquinas del pórtico²⁹ el mausoleo para la familia Stradella Ronchetti (1886) (fig. 9) de Eugenio Maccagnani. Semejante en la estructura al de Cesare Mancini por tratarse de un edículo, difieren sin embargo en la forma, ya que el de los Stradella se remonta al gótico para trazar, a modo de catafalco funerario, un lujoso templo cuadrangular de mármol blanco sobre pilares y arcos apuntados, rematado por una techumbre troncopiramidal, bajo la que se aloja el cuerpo de la joven difunta. Menos canónico y más romántico que los anteriores ejemplos, Maccagnani se sirve del gótico para crear una estructura atractiva y ostentosa, aprovechando la situación y la carencia de pared de fondo para diseñar una arquitectura exenta y mucho más monumental que los panteones adosados a los muros que decoran la mitad del pórtico.



4. Francesco Fabi Altini: panteón para Cesare Mancini. 1875.



5. Panteón para Godoffredo Mameli (1827-1849).



6. Lápida del principe Casimiro Czertwytynski ca. 1839.



7. Lápida de Filippo Gnaccarini 1835-1840, para la tumba familiar.



8. Francesco Podesti: monumento a Clotilde Podesti +1867.



9. Eugenio Maccagnani: edículo de la familia Stradella Ronchetti. 1886.

A pesar de estas y otras joyas neomedievales y neoclásicas, si alguna estética ha preponderado en los cementerios monumentales italianos junto con el movimiento Liberty, es el llamado «realismo burgués» estética que ha servido para dar fama, no sólo camposantos como el de Staglieno en Génova, sino en general a la escultura italiana del ochocientos. Algunas de las obras más impactantes del cementerio se ciñen a esta tendencia que se preocupa más de la observación y descripción de la vida que de la muerte en sí. Como analiza Sborgi³⁰ en la escultura funeraria del cementerio de Staglieno, no se trata solamente de un realismo técnico, sino también temático, ya que se tiende a prescindir de referencias simbólicas y religiosas, que cuando aparecen sirven tan sólo de complemento ornamental.

Una de las mejores obras que podemos encontrar en Campo Verano ejemplo de este "realismo burgués" es el monumento a Emilia Filonardi Lombardi³¹ (fig. 10), realizado en 1875 por su marido el escultor Giovan Battista Lombardi (1824-1880). En la obra de bulto redondo y tamaño natural, aparece Emilia sentada y abrigada con una espléndida bata de tejido acolchado en falda y mangas, abrazando a su hijo en un tierno gesto, como en un intento de permanecer eternamente junto a él, como una eterna despedida. El grupo causó gran expectación en el ámbito artístico romano por el extraordinario verismo tanto en el trato de la vestimenta de los personajes, en el que las telas parecen haberse petrificado, como en los rostros de la joven madre y su hijo. La calidad de las texturas, la minuciosidad de los detalles más mínimos en los botones de la bata de la joven o las botas del pequeño, son motivos suficientes para clasificar esta obra como la mejor de su género dentro de Campo Verano, no por ello dejaremos de analizar otros interesantes ejemplos en los que los burgueses romanos se mostraban retratados tal como eran o tal como querían ser recordados.

En el centro de uno de los ángulos del pórtico, el Ayuntamiento de Roma donó el espacio para que familiares, amigos y discípulos levantaran un monumento a Tommaso Minardi³² (1787-1871) (fig. 11), ilustre pintor del s. XIX romano que logró instaurar la pintura «purista»³³ frente al predominio neoclásico. La escultura realizada por uno de sus discípulos Luigi Fontana (1827-1908) representa al artista sentado, cubierto con un amplio abrigo, con sus bártulos en la mano y en actitud de dibujar. La obra exenta situada en un lugar privilegiado en el centro de las dos arcadas de la esquina, se complementa con toda la escenografía de fondo diseñada por el pintor Annibale Angelini. Los lunetos, la bóveda, y los intradoses de los arcos, están decorados con imágenes que describen y recuerdan la personalidad de Minardi³⁴.

No se puede hablar de "realismo burgués" en Campo Verano, sin nombrar a Filippo Severati (1819-1892), discípulo precisamente de Tommaso Minardi, quien desarrolló una técnica retratística, presente únicamente en el camposanto romano, basada en pintura en esmalte sobre lava. Esta original y exclusiva técnica



10. Giovan Battista Lombardi: monumento a Emilia Filonardi Lombardi. + 1875.



11. Luigi Fontana: monumento a Tommaso Minardi. 1876.

ca pictórica la aprendió Severati de su amigo y colega, Paul Balze (1815-1884), inventor de esta curiosa fórmula que presentó en el Salon de París de 1863. La extraordinaria calidad de los colores y su insólita perdurabilidad, han propiciado que las más de 250 obras que Severati pintó para Campo Verano, lleguen hasta nuestros días configurando uno de los repertorios más interesantes de la burguesía media romana del ochocientos. Sus medallones, siempre firmados y fechados sobre los hombros de los personajes, testimonian una exactitud tal, una fidelidad al desaparecido, que hace presuponer una trascripción de sus retratados a partir de imágenes fotográficas. Ningún otro pintor supo dominar esta exclusiva técnica, ni siquiera su discípulo Filippo De Sanctis, cuyas escasas obras en Campo Verano sufren un estado de deterioro preocupante.

Ejemplo magnífico de la producción de Severati es el monumento a los Fumaroli (fig. 12), familia dedicada a la fundición de ahí los múltiples elementos en hierro que decoran el monumento³⁵. Lamentablemente nos es desconocido el autor del diseño arquitectónico de esta obra tan original inspirada en los *tholos*, monumentos de la antigüedad de planta centralizada, habitualmente perípteros, características que concurren en esta elegante construcción, engalanada con los medallones pictóricos de Severati.

De la mano de Francesco Fabi Altini, autor del anteriormente descrito monumento a Cesare Mancini, podemos observar otra obra en la que prevalece un cierto realismo romántico, el conjunto escultórico dedicado a la familia Vitali³⁶ (fig. 13). Si bien es cierto de Altini se formó en la base clásica tanto en la *Accademia di San Luca*, como bajo el tutelaje de Pietro Tenerani, en su evolución formal se revela un claro interés por el estudio del natural. Esta transición que, por otra parte, fue común en otros escultores decimonónicos, se advierte claramente en estos dos monumentos, el dedicado a Cesare Mancini de 1875 de innegable gusto clasicista y el que ahora nos ocupa, una de sus últimas obras realizada en 1902 para Camillo Vitali, en la que se aprecia cierto eclecticismo por la diferencia en el trato otorgado a las diferentes figuras que conforman el grupo. El conjunto escultórico está formado por cuatro figuras. Sobre un pedestal y coronando el monumento la mujer de Camillo Vitali, representada al modo clásico con un fino peplo, contrasta con el patetismo del grupo del primer plano en el que dos personajes de modernas vestiduras se lamentan sobre el sarcófago central. En esta tumba se combinan por un lado el recuerdo a las escenografías funerarias canovianas en las que los personajes, se tienden afligidos sobre algún tipo de sarcófago a la clásica, mientras que por encima el difunto corona el monumento. Pero, los personajes de Canova solían ser alegorías que hacían referencia a las virtudes del difunto y no familiares del homenajeado, esa diferencia, la de representar a personajes reales y de forma real, transformaba la escena logrando un impacto y una cercanía al espectador que de otro modo no hubiera sido posible, como ocurría con el monumento a Clotilde Podesti. Por último, en un segundo plano y



12. Severati: tumba de la Familia Fumaroli.



13. Francesco Fabi Altini: familia Vitali. 1902.

semiescondida en el lado derecho tras el grupo, una enigmática figura femenina de largos cabellos, con cara y manos veladas pone la nota simbolista, aunando así tres formas de expresión válidas y habituales en la época, el clasicismo, el realismo y el simbolismo.

Siguiendo este recorrido estilístico y a tan sólo dos arcadas de distancia, encontramos el sugestivo monumento a Primo Zoca de Giulio Monteverde (1837-1917)³⁷ (fig. 14). A pesar de su sencilla composición, llama poderosamente la atención la estética y la cadencia de la figura alegórica que permanece sentada sobre el sarcófago, de inusitada androginia y extremada dulzura. Monteverde, adscrito «de lejos» a la cultura prerrafaelista, significó una revolución con su particular iconografía de los ángeles, de formas insinuantes y sensualidad manifiesta que servirán de transición al explícito erotismo del Liberty. El detonante fue la tumba Oneto (1882) para Staglieno, protagonizada por una transmutación del ángel del juicio final, o ángel del dolor, o genio de la muerte, que espera y custodia la tumba con la trompeta en mano, listo para anunciar la llegada del día del juicio y la resurrección de las almas. Idéntica imagen (fig. 15), vela por los restos de la propia familia del artista, en el grandioso monumento (1891) que se procuraron en el *Pincetto Nuovo*, zona alta y ajardinada de Campo Verano, donde se alzaron otros tantos monumentos funerarios ilustres. El *ángel de la muerte* se encuentra presidiendo un monumental templete de planta poligonal, abierto en tres de sus lados, al que se accede por un pórtico de columnas estriadas. La escenografía creada por esta grandiosa arquitectura acrecienta el halo misterioso y el impacto que provoca la imagen del ángel custodio del panteón familiar.

Este nuevo tipo iconográfico, supone la evolución y actualización de los más antiguos iconos funerarios paganos, de aquellos genios de la muerte de los sarcófagos romanos, adaptados en la cultura cristiana en forma de ángeles y retomados después por el clasicismo como personificaciones de la melancolía o el dolor. Esta transmutación, condicionada por el laicismo imperante en la Italia del ochocientos, desembocó en una reinterpretación en clave simbolista del primitivo genio de la tumba y su aceptación fue tal, que el ángel creado por Monteverde primero para la tumba Oneto en Staglieno y retomado para su panteón familiar en Campo Verano, será reproducido hasta la saciedad en cementerios de Italia, Francia, Inglaterra, España, Rumania e incluso de América. Este puede ser el ejemplo más notable de la difusión y del éxito que tuvieron los modelos italianos en el resto del mundo occidental, tanto escultóricos como arquitectónicos.

Como hemos podido comprobar, el género funerario fue uno de los medios de representación más poderosos del estamento dominante del XIX, la burguesía. Esta clase media, que podríamos situar entre la aristocracia y el pueblo trabajador, tendrá como aspiración máxima la demostración pública del estatus alcanzado, la ostentación de una riqueza adquirida mediante el trabajo, que los



14. Giovan Battista Lombardi:tumba de Primo Zoca. +1875.



15. Ángel de la muerte de Giulio Monteverde para su panteón familiar.

diferenciaba del pueblo llano y de una aristocracia venida a menos, ellos serán los promotores y mecenas del arte privado del ochocientos y para ellos se crearan la inmensa mayoría de los monumentos funerarios de nuestros cementerios contemporáneos, monumentos que verdaderamente podríamos denominar, «monumentos a la vanidad».

Este breve recorrido estilístico por el Cementerio de Campo Verano, supone una pequeña prueba de la riqueza monumental que allí se alberga, una muestra del patrimonio que se conserva en unos espacios, a priori rechazados por sus connotaciones negativas, pero de incuestionable valor artístico e histórico.

NOTAS

¹ En el Concilio de Braga en el 563, se prohibía el enterramiento en las iglesias y sólo permitía poner las sepulturas junto a las paredes exteriores de la iglesia: Ariès (1987), pp. 33 y 46.

² Tomasi (2001), cap. 1

³ En Roma en el siglo XVIII, la fosa común para los pobres, tenía una capacidad de mil cadáveres y se expurgaba cada 7 u 8 años: Tomasi (2001).

⁴ El caso más conocido y representativo es el desmantelamiento del Cementerio de los Inocentes, el más grande y famoso de París. En los inviernos entre 1785 y 1787 durante las horas nocturnas, se fue removiendo todo el terreno del camposanto, tras ocho siglos de uso, hasta una profundidad de diez pies rescatando cualquier resto mortal para depositarlo en los subterráneos de Tombe-Issoire. Este espacio se reinterpretó para construir en él un moderno mercado con plaza, donde se levantó la primera fuente monumental de la ciudad, como ejemplo de renovación y modernidad: Ragon (1986).

⁵ Tras la destrucción y erradicación de las necrópolis urbanas parisinas, iniciaron la construcción de los primeros grandes cementerios extraurbanos, en 1801 el mítico y paradigmático Père-Lachaise, y en 1806 los de Montmartre y Montparnasse, avanzándose cronológicamente a cualquier país europeo en la adopción y puesta en marcha de los cementerios contemporáneos.

⁶ Voz «Cimitero» en Portoghesi (1968).

⁷ Montenovesi (1915).

⁸ La Basílica de San Lorenzo Extramuros, fue construida en época de Constantino en honor a dos diáconos martirizados durante las persecuciones de Valeriano en el 258, San Lorenzo y San Hipólito. También allí se hallan los restos de lo que fueron las catacumbas de Santa Ciríaca, presunta patricia romana de la familia de los Verano, convertida al cristianismo.

⁹ Es de suponer que si Valadier se puso al frente de la construcción del Cementerio de San Lorenzo, Camporese, mientras tanto, guiaba las obras del de San Lázaro.

¹⁰ Entre los muchos proyectos presentados se encuentran los de Gaspare Salvi de 1838, el de los arquitectos Folchi y Ferretti en 1842, Luigi Canina en 1848 o Paolo Belloni en 1847. No procederemos al estudio de cada uno de ellos puesto que no llegaron a materializarse, no obstante pueden encontrarse

en el trabajo *Percorsi della memoria: Il Quadriportico del Verano*, realizado por Luisa Cardilli y Nicoletta Cardano.

¹¹ Entre 1837 y 1838, Roma sufrió una epidemia de cólera asiático que se cobró cerca de trece mil vidas, esta situación de emergencia incitó al cardenal Vicario Carlo a redactar nuevas normas cementeriales contenidas en la “Raccolta delle leggi e disposizioni di pubblica amministrazione dello stato pontificio”, vol. I del 1836, del Bufalo, (1992 a), p.32.

¹² Para la rehabilitación de la Basílica de San Lorenzo (de 1859 a 1864) se instituyó una Comisión de Arqueología Sacra, que controló la restauración y se hizo cargo del estudio del material arqueológico encontrado durante las excavaciones en el templo.

¹³ Pío IX confió a Vespignani la restauración de muchas fábricas medievales, entre otras las iglesias de Santa Maria in Trastevere, Santa Croce, San Lorenzo in Damaso, y parte de las basílicas de Santa María la Mayor y San Juan de Letrán.

¹⁴ Se conservan varios de los planos y proyectos realizados por Vespignani para el Verano, sin embargo su estudio y datación es complicada ya que estos documentos han sido separados de su contexto original, en cualquier caso, las obras efectuadas por este arquitecto están comprendidas en la década de los años 50 de 1800.

¹⁵ Réplicas más o menos semejantes del Panteón se utilizaron para las capillas cementeriales de Staglieno en Génova, Brescia o Forlì.

¹⁶ La construcción de la capilla y el pórtico se comenzaron al unísono, pero mientras que la capilla se consagraba el 29 de octubre de 1860, el patio porticado que comenzaba a utilizarse en 1861, no se concluía hasta 1874.

¹⁷ Las obras del acceso monumental fueron finalizadas en 1872 a cargo del sucesor en el puesto el arquitecto Agostino Mercandetti.

¹⁸ Ambos con sendas placas epigráficas con versos del Antiguo y Nuevo Testamento. En el torreón de la izquierda: «Fili in mortuum produc lacrymas / et non despicias sepulturam illius. / Sancta enim et salubris est cogitatio / pro defunctis exorare / ut a peccatis solvantur.» En el torreón de la derecha: «Canet tuba et mortui resurgen. / Oportet enim corruptibile hoc / induere incorruptionem / et mortale hoc induere immortalitatem. / Beati mortui qui in Domino moriuntur.»

¹⁹ El 11 de junio de 1873 el Ayuntamiento de Roma convocó el concurso pertinente para adjudicar la creación de las cuatro estatuas de tres metros y medio que debían decorar el ingreso al Cementerio. La Esperanza fue otorgada a Stefano Galletti di Cento, la Oración y la Meditación corresponden a Fabi Altini (autor de otras obras de importancia en el interior de Campo Verano, como las tumbas de Cesare Mancini o la familia Vitali) y el Silencio es obra de Blasetti.

²⁰ Los datos sobre las tumbas analizadas de Campo Verano, provienen de: Montenovesi (1915), Del Bufalo (1992a), Cardilli (1995) y Cardilli y Cardano (1998).

²¹ Calle de entrada principal, a la izquierda. Restaurado en el 2004.

²² Obra del escultor Luciano Campisi.

²³ Sin embargo podríamos admirar ejemplos más dramáticos en el cementerio de Staglieno de Génova en los que se abandona la imagen metafórica de la muerte, para representar la vertiente concreta y científica de la «muerte en sí», veasé Sborgi (1997).

²⁴ La lápida, cuyo autor nos es todavía desconocido, fue colocada en la ubicación actual (brazo derecho, arcada V, pilar externo) en fecha desconocida, probablemente tras 1865 año en que el brazo derecho del pórtico es completado. Cardilli Y Cardano (1998), p. 77.

²⁵ Una réplica de esta lápida la encontramos en el Cemiterio dos Prazeres en Lisboa fechada entre 1805 y 1808.

²⁶ Fue discípulo de Cánova hasta su muerte en 1822, pasando al tutelaje de Thorwaldsen, de ahí su marcado clasicismo.

²⁷ Situada en el *Viale a Serpa*, I, rampa de acceso a la zona alta del camposanto conocida como el *Pincetto*, donde se albergan otros monumentos de interés.

²⁸ Arcada XIV.

²⁹ Pórtico, brazo derecho, arcada XXIX.

³⁰ Sborgi (1997).

³¹ Pórtico, brazo derecho, arcada de ingreso, I.

³² Pórtico, brazo derecho, entre las arcadas VII y VIII.

³³ La pintura purista se basaba en los maestros del primer renacimiento persiguiendo expresar ante todo el sentimiento religioso a través del arte, en contraposición al neoclasicismo en el que imperaba la fidelidad a la Antigüedad, de Cardilli (1995), p. 17.

³⁴ Los lunetos del pórtico, pintados al fresco entre 1860 y 70 forman un conjunto de 42 imágenes referentes al Antiguo y Nuevo Testamento. Según la escasa e incompleta información de archivo heredada, Letizia Bencini encargada de realizar el estudio «Il Cielo di Affreschi» para *Il Percorsi della memoria: il quadriportico del Verano*, presupone que la decoración de los lunetos era responsabilidad del concesionario del espacio, con lo que quedaba clara la dependencia entre luneto y monumento. No obstante la escena debía realizarse según las indicaciones del director artístico del camposanto, cargo ostentado por Vespignani y más tarde por Mercandetti. En los lunetos correspondientes a la tumba de Minardi, aparecen en cada una de las arcadas «La Muerte de Raquel» de Ignazio Cortis y «La expulsión de Adán y Eva» Ettore Grandi junto con «La Dialectica» y «La Geometría» de Cesare Mariani y los retratos de «Rafael y Leonardo» y «Miguel Angel y Giotto» de Antonio Ferraresi, en los intradoses.

³⁵ Pórtico, brazo derecho, arcada XXXIII. Precisamente donación de los Fumaroli, fueron los historiados candelabros que decoran las arcadas dedicadas a Tommaso Minardi.

³⁶ Pórtico, brazo derecho, arcada XXIV.

³⁷ Pórtico, brazo derecho, arcada XXVII, 1895.

BIBLIOGRAFÍA

- Aries (1982)
 ARIES, Philippe: *La muerte en Occidente*. Argos Vergara, Madrid, 1982.
- Aries (1983)
 - *El hombre ante la muerte*. Madrid, Taurus Ediciones, 1983.
- Blasco Sales (2004)
 BLASCO SALES, María Jesús: "Un cimitero romantico nell cuore di Roma". *Oltre Magazine*, nº 6, 2004, Bologna.
- Cavelli Traverso (1985)
 CAVELLI TRAVERSO, C. : *Santo Varni scultore (1807-1885)*. Génova, Emmee, 1985.
- Cardilli (1995)
 CARDILLI, Luisa: *Il Verano, percorsi della memoria*. Roma, Fratelli Palombi Editori, 1995.
- Cardilli y Cardano (1998)
 CARDILLI, Luisa y CARDANO, Nicoletta: *Percorsi della memoria: Il Quadriportico del Verano*. Roma, Fratelli Palombi Editori, 1998.
- Cerrutti (1985)
 CERUTTI FUSCO, Annarosa, «La basilica di San Lorenzo fuori le mura e il Campo Verano nell'800». *Bolletino della Biblioteca; Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma, La Sapienza*, nº 34-35, gennaio-dicembre, 1985, pp. 137-156.
- Da Bra (1924)
 DA BRA, P. Giuseppe: *Nuova guida storica illustrata della Basilica di San Lorenzo fuori le mura con notizie sulle catacombe di Santa Ciriaca e apéndice sul. «Campo Verano»*. Roma, Scuola Tipografica Pio X, 1924.
- Del Bufalo (1992 a)
 DEL BUFALO, Alessandro: *Il Verano, un museo nel verde per Roma*. Roma, Edizioni Kappa, 1992.
- Del Bufalo (1992 b)
 - *La Porta del giardino dei silenziosi*. Roma, Edizioni Kappa, 1992.
- Ginex y Selvafolta (1993)
 GINEX, Giovanna y SELVAFOLTA, Ornella: *Il cimitero monumentale di Milano*. Milano, Silvana Editoriale, 1993.
- Latini (1994)
 LATINI, Luigi: *Cimiteri e giardini: città e paesaggi funerari d'Occidente*. Florencia, Alinea Editrice, 1994.
- Marconi (1974)
 MARCONI, et alii.: *I disegni di Architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*. Roma, De Luca,, 1974.
- Montenovesi (1915)
 MONTENOVESI, Ottorino: *Il Campo-santo di Roma: storia e descrizione*. Roma, L'universelle imprimerie polyglotte, 1915.

Montenovesi (1954)

- "Il Camposanto di Roma". *Capitolium*, n° 11, año XXIX, Roma, nov. 1954, pp. 341-348.

Portoghesi (1968)

PORTOGHESI, Paolo: *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*. Roma, Editoriale Romano, 1968.

Ragon (1986)

RAGON, Michel: *Lo spazio della morte: saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*. Nápoles, Guida, 1986.

Sborgi (1997)

SBORGI, Franco: *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra ottocento e novocento*. Torino, Artema, 1997.

Tomasi (2001)

TOMASI, Grazia: *Per salvare i viventi: le origini settecentesche del cimitero extraurbano*. Bologna, Il mulino, 2001.

PINTURA MURAL Y EVANGELIZACIÓN: EL TEMPLO DOCTRINERO DE TURMEQUÉ (COLOMBIA)

José Manuel Almansa Moreno

Universidad Pablo de Olavide (Sevilla)

La iglesia de Turmequé es, junto con el templo de Sutatausa, uno de los escasos templos doctrineros del que se ha conservado la práctica totalidad de sus pinturas murales al interior. Diversas reformas enmascararon el aspecto colonial del templo, sustituyéndolo por una envoltura neogótica, y ocultando los murales. Recientemente se han descubierto sus paramentos coloniales, mostrando un interesante programa pictórico que aporta más datos sobre el proceso evangelizador en el Nuevo Reino de Granada. Las escenas representadas, derivadas de diversos pasajes de la Biblia, facilitarían al indígena su acercamiento a la nueva religión impuesta, similar a la función doctrinal que la escultura monumental tuvo en la Europa del Medioevo.

The church in Turmequé is, together with the one in Sutatausa, an example of the few evangelizing churches where most of the wall paintings in the interior have been preserved. Various reforms concealed the colonial aspect of the church, being replaced by a neo-gothic façade and, therefore, hiding the wall paintings. Recently, the colonial walls have been discovered, showing an interesting pictorial programme which provides further information on the evangelizing process in *Nuevo Reino de Granada*. The represented scenes, which derive from various Biblical passages, would facilitate the indigenous people's approach to the new imposed religion, as it was happening in Mediaeval Europe by means of the sculptures located in religious buildings.

La población de Turmequé tuvo gran importancia tanto en época prehispánica como en la colonial, especialmente por la concentración indígena muisca que desarrolló una importante economía agraria. Además, fue centro de comercio indígena en donde se intercambiaban esmeraldas, objetos de oro, mantas de algodón, sal, frutas...

En 1537 se produce la primera incursión española de manos de Gonzalo Jiménez de Quesada, iniciándose un proceso de fundación de diversas

ciudades con el fin de ocupar tierras con agua, pastos y bosques, así como indígenas. Turmequé se convierte así en una de las más ricas encomiendas coloniales, como así nos lo comenta el cronista Lucas Fernández de Piedrahita: "...de los Repartimientos puestos en la Real Corona, Turmequé era uno de los que gozaba de esa fortuna por ser grande y rico"¹.

Turmequé fue uno de los pueblos encomendados al Rey por la cesión que de su encomienda hizo don Pedro de Torres, hijo de Juan de Torres Contreras, encomendero del pueblo a quien se le adjudicó por servir con valor en las expediciones del Descubrimiento y Conquista². Por Cédula Real otorgada en 1585, la encomienda pasa a su hermano don Diego de Torres, más conocido como "el Cacique de Turmequé", mestizo y gran protector de los indígenas. Fue perseguido por su actividad en defensa de los indios y obligado a refugiarse en España en donde pasó sus últimos días luchando por la legalidad de su título de cacique³.

En cuanto a las comunidades religiosas que se asentaron en Turmequé, se sabe que en 1556 el arzobispo de Santa Fe destinó a los dominicos para evangelizar a los indios, y que a finales del siglo XVI llegaron los agustinos calzados. También podemos constatar la presencia de jesuitas, personalizados con el poeta Hernando Domínguez Camargo que ejercerá como cura beneficiado de Turmequé entre 1650 y 1657⁴.

En 1777 Turmequé dejaría de ser un corregimiento para convertirse en una parroquia de españoles. Será en 1810 cuando se erija en villa, siendo incluida cuatro años más tarde dentro del Departamento de Occidente de la Provincia de Tunja. En la actualidad es municipio del Departamento de Boyacá.

La primera iglesia construida en la población de Turmequé fue la actual hoy es la capilla de la Virgen del Rosario, situada en la salida hacia Tibaná⁵. Por documentación conservada, sabemos que en 1586 se estaría procediendo a su construcción, faltando material para finalizar la obra. Por este mismo documento, sabemos que los constructores eran Tomás Pérez y Pedro de Rivera, que también trabajarían en las iglesias de Chivatá y Sogamoso⁶. Sin embargo, es posible que la mayor parte del templo estuviese finalizada hacia 1582, especialmente si hacemos caso al documento firmado en 1620 por Alejandro Mezurado, maestro de carpintería, en el que plantea la reconstrucción del templo: "Desde hace treinta y ocho años que está construida y no se le ha hecho arreglo alguno"⁷.

En la vida del templo se realizarán numerosas reformas, como las ejecutadas entre 1619 y 1621 (cuando se reconstruye el techo por encontrarse en muy mal estado⁸), o las fechadas entre 1685 y 1689. Otra intervención importante fue la realizada por Juan de Dios Almanza en 1794, siendo corregidor don Gregorio Cadena⁹. Asimismo, hemos de reseñar la construcción de edificios anexos al templo, ejecutados a mediados del siglo XIX.

Sin embargo, una de las obras que más variaron el aspecto del templo hasta casi eliminar su aspecto colonial fueron las llevadas a cabo entre 1915 y 1920, siguiendo la moda neogótica que imperó en Colombia. Con estas intervenciones se aumenta la altura del templo hasta en dos metros y se abren grandes ventanales, variando la disposición del baptisterio y ampliándose la sacristía. Asimismo se realiza el actual coro y se interviene en el arco toral del presbiterio. Entre 1923 y 1940 se reforma su fachada, construyéndose la gran torre de piedra (fig. 1).

Será en 1988 cuando se proceda a la restauración del templo, siendo en este momento cuando se descubran las pinturas. El sacerdote Rito Antonio Tapias reconoció la importancia de las mismas, mandando descubrirlas totalmente e incluso retirando unos metros el altar mayor para dejar las pinturas a la vista. En este mismo año, el templo es declarado Monumento Nacional.

A pesar de la pobreza de documentos que hacen alusión a la pictografía mural y todo lo concerniente a ella, su elaboración se explica como consecuencia del esmerado cuidado que se tuvo en el templo, tanto en su construcción como en la conservación y decoración.

Según la documentación conservada¹⁰, la ornamentación del templo se realizaría entre 1590 y 1615. Sabemos que en este período de tiempo se contrata al conocido pintor Baltasar de Figueroa, el cual se establecerá en Turmequé con su taller. El pintor realizaría una serie de cuadros sobre la vida de Cristo, por lo que



1. Iglesia doctrinera de Turmequé. Boyacá.

no se descarta la posibilidad de que pudiera intervenir en la decoración mural del templo. Sin embargo, el estilo de las pinturas se aleja en gran medida del arte de los Figueroa.

Estamos de acuerdo con la investigadora Sinning al opinar que “la heterogeneidad dibujística de las escenas muestra precisamente que fue una labor de grupo y no de un solo pintor”¹¹. Aunque no figura en ningún documento, se apunta la posibilidad de que Angelino Medoro, establecido en Tunja en esta época, pudiera tener cierta influencia en la ejecución de las pinturas. Todo parece indicar que las pinturas de la capilla mayor (*Coronación de María y Apostolado*) y la de los pies (*Bautizo de Cristo y San Juan Bautista en el desierto*) fueron realizadas primero, como así lo atestigua su trazado más rígido y arcaico, realizándose con posteridad el resto de las pinturas de la nave.

En cuanto a la comunidad que auspició dicho proyecto decorativo, si bien no se puede afirmar categóricamente, todo parece indicar que se debe a los agustinos calzados. Ello se debe a la presencia de temas como *San Agustín* y el *Misterio de la Santísima Trinidad*, o el tema de la *conversión y decapitación de San Pablo*, temas religiosos vinculados a esta orden religiosa¹².

No se descarta la posibilidad de que fuera Fernando de Castro y Vargas, posible ideólogo del programa iconográfico de algunas de las techumbres de Tunja, el que promoviera este ciclo iconográfico. Esta teoría se avala por el hecho de que don Fernando de Castro, formado en el colegio de la Compañía de Jesús y poseedor de una rica biblioteca, fuera cura doctrinero en Turmequé¹³.

Ya desde 1619 tenemos referencia a las pinturas. En concreto, será el carpintero Alejandro Mezurado quien, en su propuesta para arreglar la techumbre de la iglesia, propone “desbaratar la estructura de tijeras del techo por trechos por amor a las paredes y al gasto de pinturas que en ellas hay”¹⁴. En los trabajos de reconstrucción llevados a cabo entre 1619 y 1620 se discuten las propuestas del maestro carpintero, enviándose como fiscales al sacerdote jesuita Pedro Pérez y al carpintero Gaspar de Parada. De nuevo se hace mención a las pinturas, ya que “se deben hacer reparaciones en la decoración del templo y en sus pinturas”¹⁵.

En el año de 1638, el templo recibe la visita del carmelita Fray Martín Saavedra y Guzmán y del dominico Fray Cristóbal Torres, siendo sacerdote el beneficiado Manuel Vásquez Guzmán. En dicho inventario, aparte de realizar una descripción detallada del templo y sus objetos litúrgicos e imágenes, se mencionan las pinturas murales del modo siguiente: “La iglesia que toda ella es de cal y canto y muy buen vaso. Cubierta de madera y teja. Lienzos de *las paredes lustrados de cal blanca, pintados en ellos muchos pasos de la Sagrada Escritura y Santos y el Juicio Final*... La Capilla Mayor, que la divide una verja de madera, está pintada por lienzos con Santos y Santas”¹⁶.

De nuevo en 1688 tenemos datos referentes al estado en que se encuentra el templo, como es la carta escrita por el sacerdote Pedro del Prado y Plaza expresando la necesidad que tiene la iglesia de obras de reparación y lo importante que es una visita para que se confirmen sus apreciaciones: "Personas que den remedio de forma inteligente a lo del arte y el techo"¹⁷. Esta cita se puede entender como una alusión a las pinturas murales.

En las reformas efectuadas en 1791 ya no se hace mención ninguna a las pinturas¹⁸. En este año se solucionarían definitivamente los problemas del techo al reforzarlo con maderos dobles y desbaratando la iglesia casi por completo. Las pinturas posiblemente se habrían cubierto ya o se ocultarían ahora.

Tendremos que esperar hasta 1918 para tener nuevas referencias a las pinturas. Con motivo de las reformas neogóticas se descubrieron las pinturas, las cuales se volvieron a tapar por no tener importancia alguna: "Hace dos años que se trabaja en la reforma de la iglesia. La obra ha sido lenta, y los muros -que son de mampostería- han estado a la intemperie. La lluvia destruyó el enlucido interior, y dejó al descubierto otro enlucido, sobre el cual hay varias pinturas que representan historias de la *Biblia*... Se dice que las pinturas son obra de Baltasar de Figueroa. Yo no lo aseguro. *Las pinturas son de brocha gorda, y bien merecen el olvido*. A él van todas las obras e ideales que no están de acuerdo con los adelantos del siglo"¹⁹.

La pictografía mural de la iglesia doctrinera de Turmequé (fig. 2) obedece al espíritu religioso de la Colonia, cargado de imágenes evangelizadoras e historias ejemplares de la *Biblia*. "El entrar a la iglesia de Turmequé y recorrer su única nave desde el antiguo baptisterio ubicado al lado izquierdo de la entrada, pasar por el muro del ábside ubicado detrás del altar neogótico hasta llegar nuevamente a la salida por el lado derecho es intentar reconocer en sus pinturas toda una época. Es tratar de devolver el tiempo al período colonial en su manera de sentir y ver lo que le era tan característico: su cultura católica, su intenso interés por la evangelización, su imaginería religiosa, representativa de los temas y asuntos bíblicos. En fin, un mundo de pueblos de indias, encomiendas, curas doctrineros y de disposiciones del Concilio de Trento"²⁰.

La pictografía mural de Turmequé ha sido definida como arte representativo, en el sentido que "muestran lo que se quiere mostrar", es decir, su función es ilustrar los temas bíblicos. Es una obra en donde el tema, el asunto y el contenido se funden para enseñar los pasajes más importantes de la Biblia y transmitir un sentimiento religioso cristiano acorde con los postulados de la Contrarreforma Católica.

Las escenas bíblicas representadas van desde el Génesis hasta el Apocalipsis, si bien la secuencia de las escenas no está en el orden cronológico establecido por la Biblia. En Turmequé, escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento se entremezclan con hechos de santos. Un dato a tener en cuenta es la disposición



2. Interior del templo de Turmequé.

de los temas en el templo: en el muro de la Epístola predominan las escenas del Antiguo Testamento, mientras que en el muro del Evangelio se narran fundamentalmente las relativas al Nuevo Testamento. En el altar mayor se representa la *Coronación de la Virgen María*, acompañada por los apóstoles, como elemento de unión entre los dos Evangelios (fig. 3).

Los temas representados en el muro de la Epístola, desde la capilla mayor hasta los pies, son los siguientes:

- *La Presentación del Niño Jesús en el templo.*
- *La Creación de Eva.*
- *El Pecado Original.*
- *La Anunciación.*
- *La Expulsión del Paraíso.*
- *Abraham sacrificando a Isaac.*
- *Adán labrando la tierra y Eva con Caín y Abel.*
- *Moisés y las Tablas de la Ley.*
- *El Arcángel San Miguel aplastando al demonio.*
- *La Transfiguración de Cristo.*
- *La liberación de San Pedro.*
- *Caín matando a Abel.*

Por su parte, las escenas del muro del Evangelio son:

- *Resurrección de Cristo*
- *El descendimiento de la cruz.*
- *Santa Catalina.*
- *El Misterio de la Santísima Trinidad.*
- *La conversión de San Pablo.*
- *La decapitación de San Pablo.*
- *Santo Tomás de Villanueva.*
- *El Juicio Final.*
- *San Cristóbal.*
- *El Bautismo de Cristo.*
- *San Juan Bautista en el desierto.*

Todas las escenas se complementan con bandas de decoración. En el muro del ábside aún vemos restos del antiguo zócalo, en donde se disponía una franja de decoración geométrica, a base de triángulos de colores, y debajo de ésta una base de arabescos.

En la parte superior de las escenas se sitúan mascarones y cortinajes, realizados a finales del siglo XVII a modo de grisalla con la técnica del encolado:



3. Distribución iconográfica de las pinturas murales del templo.

cada encortinado que se desprende de los mascarones remata en cada uno de los veintidós tirantes que tenía la iglesia; los remates son frutos y flores tropicales. Se conservan casi toda la decoración del muro del Evangelio, no así las del muro de la Epístola.

En el Siglo de Oro, la cortina se incorpora a la obra de arte como un objeto figurativo que posee la cualidad de presentar lo que oculte como algo extraordinario y maravilloso, como algo vinculado a lo divino y milagroso. La cortina cumple un importante papel en el ámbito religioso; recordemos que en el Templo de Jerusalén las cortinas separaban el espacio de los fieles, o *sancta*, del espacio sobrenatural por excelencia, el *sancta sanctorum*. Los predicadores de los siglos XVI y XVII la utilizaban en sus sermones como apoyo de la iconografía sagrada, presentándola a los fieles descorriendo una cortina en el momento adecuado. En los templos esas mismas cortinas servían para cubrir las imágenes y representaciones sacras durante determinados días del año litúrgico, hecho constatado hasta hace bien poco tiempo (si bien en el caso americano aún existen lugares en donde se continúa con esta tradición)²¹.

Respecto a las antiguas ventanas del templo, dispuestas cuatro a cada lado de la nave (separadas entre sí con 11 metros), comentar que los marcos de éstas se decoraban con cenefas. Bajo éstas aparecen escenas de menor empaque.

Finalmente comentar que en la antigua sacristía aún existen algunos fragmentos pictóricos indefinibles, que básicamente consisten en motivos geométricos.

A nivel técnico se pueden encontrar bastantes deficiencias en el manejo anatómico de las figuras, apreciándose cierto primitivismo e ingenuidad en el uso de la perspectiva y de la composición. Se aprecia que muchas de las escenas representadas son copias de grabados europeos, posiblemente flamencos y alemanes. Sin embargo, estas deficiencias no restan importancia a su fuerte carácter catequético.

En las pinturas predomina la perspectiva elemental protorrenacentista así como una acuciante ingenuidad compositiva. Las figuras aparecen delineadas dibujísticamente con gruesos trazos, generalmente con escasa volumetría y movimiento, caracterizándose sus rostros por el idealismo, la devoción y la serenidad.

Así los define la investigadora Luz Guillermina Sinning: "los murales presentan las mismas características generales de la pintura colonial neogranadina. Una extraña asimilación de medievalismo en la composición expresada en la simetría de la disposición de elementos, ingenuismo en la proporción anatómica y arquitectura e inexpresiva actitud de los personajes y situaciones. Junto a estas ingenuas formas medievales, elementos renacentistas como el naturalismo de las imágenes, cierta búsqueda de volumen, intentos de contar momentos de manera menos rígida y ambientes de devoción mística"²².

A continuación procedemos a realizar un análisis pormenorizado de cada una de las escenas. Empecemos con las pinturas de la cabecera de la iglesia:

- *Coronación de la Virgen y Apostolado*: una de las pinturas en peor estado de conservación, encontrándose totalmente picada. Todo parece indicar que se trataría de un retablo pictórico formado con las pinturas de los apóstoles, disponiéndose en la parte superior la *Coronación de la Virgen* a modo de ático, y que complementaría a un retablo de madera de menor tamaño.

La composición aparece centrada con la Virgen María, en actitud de oración, acompañada por la Santísima Trinidad que se disponen a coronarla. A la derecha se sitúa la venerable figura de Dios Padre, mientras que a la izquierda aparece Jesucristo, semidesnudo. Sobre la corona, y entre nubes de gloria, aparece la paloma del Espíritu Santo. Todo el resto del mural se decora con nubes, entre los que se aprecian algunos querubines en la parte superior.

En un nivel inferior se disponen cuatro apóstoles enmarcados por bellos balaustres renacentistas y decoración geométrica. Por desgracia, las pinturas aparecen muy picadas y es difícil identificar a los apóstoles representados. Gracias a los atributos iconográficos y a las inscripciones conservadas, a la izquierda se pueden identificar, de arriba abajo, a ¿San Bartolomé? y a San Matías, mientras que a la derecha se disponen San Andrés y San Felipe.

En los laterales de la capilla se disponen el resto de los apóstoles, distribuidos en grupos de cuatro, con una disposición similar a la del testero. Prácticamente nada se conserva en el muro derecho (tan solo el enmarque de dos apóstoles), mientras que en el izquierdo se conservan dos figuras, una de las cuales parece representar a San Lucas.

Finalmente resaltar la decoración de la bóveda de la capilla, totalmente decorada con enrevesados motivos florales en color rojo y amarillo.

Pasemos ahora a la descripción de las pinturas murales del muro de la Epístola²³ :

- *La Presentación del Niño Jesús en el templo* (fig. 4): una pintura muy interesante, especialmente por la recreación del templo de Jerusalén. Concebido "a la romana", presenta una gran hornacina rematada con una venera, flanqueada por pilastras toscanas con almohadillado, y bolas en la parte superior. Frente al templo encontramos un grupo compuesto por la Virgen con San José y el Niño, el anciano Simeón, la sacerdotisa Ana, así como otros personajes anónimos.

La ingenuidad de la representación, sin duda inspirada en grabados europeos, le da un toque de delicadeza y dulzura al hecho. Toda la composición gira en torno a la figura de Simeón y el Niño, junto al altar; los personajes se agrupan de un modo rígido, superpuestos unos sobre otros sin emplear perspectiva. No existe un buen tratamiento lumínico, razón por la cual no son figuras excesivamente volumétricas. El dibujo es predominante, delimitándose las figuras con gruesos trazos negros. La policromía empleada se basa en tonalidades cálidas, a base de colores terrosos.



4. *La presentación del Niño Jesús en el templo.*

Por desgracia, la mitad de la composición se perdió debido a la construcción de una hornacina neogótica.

- *La Creación de Eva*: una escena muy mutilada, especialmente por la hornacina antes aludida. Sin embargo, aún se puede observar la figura dormida de Adán, de cuya costilla emerge la figura de Eva. Junto a ella se encontraba la figura de Dios Padre, que tendía sus brazos a la primera mujer, y del que tan sólo se aprecia una cabeza coronada. Como complemento a la escena, el pintor recrea el Paraíso Terrenal mediante la representación del *Árbol del Bien y el Mal*, así como el cielo cuajado de estrellas con la Luna y el Sol en la parte superior.

Es complicado realizar un análisis de esta pintura, si bien los fragmentos conservados nos revelan la misma ingenuidad de trazados, colores, composición y volumen de la anterior escena.

- *El Pecado Original* (fig. 5): una de las pinturas más interesantes conservadas, especialmente por el espléndido estudio anatómico de las figuras de los Primeros Padres.

La composición está presidida por el gran *Árbol del Bien y el Mal* en donde se sitúa la fantástica figura del Demonio, con cabeza de mujer y orejas de murciélago, alas de mariposa y enroscada cola de serpiente, que le ofrece la manzana a Eva. Ésta aparece de pie, totalmente desnuda, y con una larga

melena cobriza, entregando la manzana a Adán, sentado al pie del árbol. Muy interesante la manera de componer las figuras, con un excelente tratamiento dibujístico, sin usar color salvo en algunos detalles, contrastando así con el fondo paisajístico perfectamente pintado.

- *La Anunciación* (fig. 5): por desgracia muy mutilada -por la construcción de la ventana-, aún se conserva en gran medida las figuras de la Virgen y del Arcángel.

Siguiendo modelos compositivos clásicos, muestra a la Virgen María arrodillada ante el atril, dejando su lectura y sorprendiéndose por la llegada del Arcángel San Gabriel. Éste aparece entre nubes de gloria, con la túnica arremolinada y en movimiento, ofreciendo una azucena a María.

Son figuras muy bien trabajadas, especialmente volumétricas, y con una policromía fuerte basada en tonos rojos y verdes, existiendo gran variedad de matices cromáticos. Hay un tímido deseo de mostrar perspectiva mediante el uso del atril.

- *La expulsión del Paraíso* (fig. 6): otra escena interesante, igualmente mutilada por la construcción de la ventana y la hornacina neogóticas.



5. *El Pecado Original y la Anunciación.*

A la izquierda de la composición se ubica un gran manzano sobre el cual aparece, entre nubes de gloria, un ángel con espada en mano en ademán de expulsar a Adán y Eva del Paraíso. De estas figuras, tan solo se conservan restos de la de Adán, cubierta con pieles.

Es una pintura muy dibujística, delimitándose perfectamente los perfiles, si bien en este caso se ha conservado en mayor medida la policromía original, basada en tonos cálidos, con algún que otro matiz cromático.

- *El sacrificio de Isaac* (fig. 6): esta escena, representada bajo la primitiva ventana del templo, se adapta perfectamente al espacio existente. Se representa el momento en que el ángel detiene la mano del Abraham, dispuesto a sacrificar a su único hijo.

Isaac aparece en el centro de la composición, semidesnudo y encogido sobre sí mismo, con cara de dolor y resignación, sobre la mesa de sacrificios. Abraham, vestido con túnica roja y manto azul alrededor, mira sobresaltado hacia el ángel, con una mano sobre su hijo y la otra alzada, portando la espada. A la derecha del altar aparece un pebetero ardiendo.

A pesar de seguir los postulados ya vistos anteriormente, en esta escena los rostros de los personajes denotan gran maestría y expresión, siendo figuras volumétricas y con una búsqueda del claroscuro.

- *Adán labrando la tierra y Eva con Caín y Abel* (fig. 7): representación similar a la del Pecado Original, especialmente por el predominio del dibujo sobre el color, reservándose éste para algunos detalles, como la cabellera o las vestiduras.

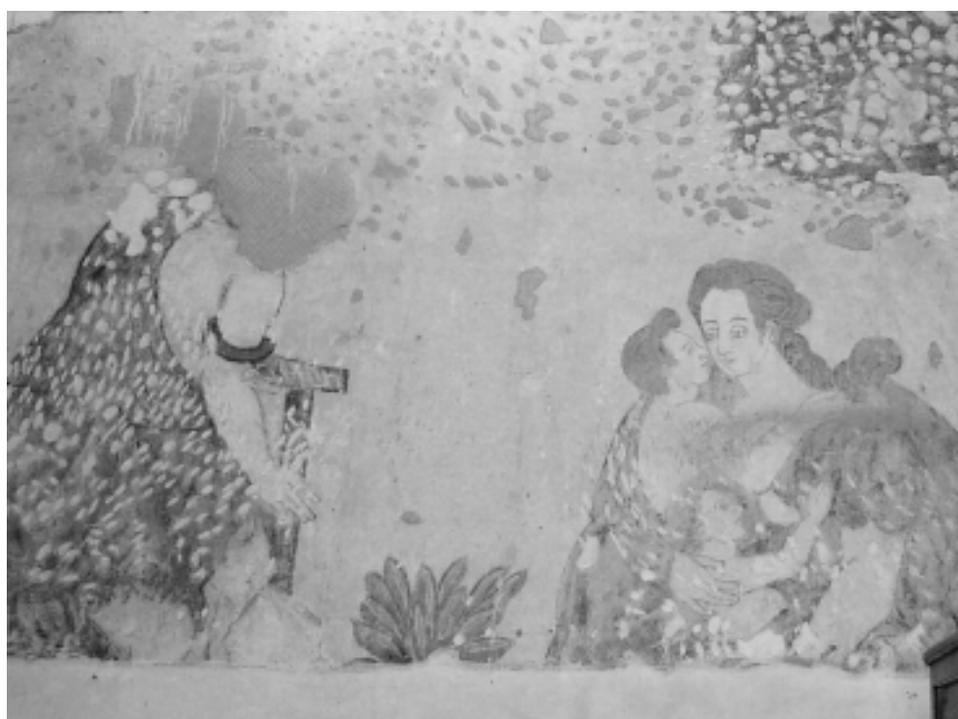
La figura mutilada de Adán aparece cavando la tierra, mientras que la monumental figura de Eva se asemeja más a una matrona romana, apareciendo abrazada a sus hijos.

- *Moisés y las Tablas de la Ley* (fig. 8): la escena es una síntesis de todo lo acaecido en el monte Sinaí entre Dios y Moisés, con algunas variaciones respecto al texto bíblico. Sobre un fondo neutro, aparece Moisés arrodillado junto a las Tablas de la Ley, rezando a Dios situado sobre las copas de dos árboles.

Muy bella es la figura de Moisés, destacando la delicadeza de trazos en su rostro así como la composición equilibrada del mismo. Su túnica, realizada en colores fuertes con matices, presenta un plegado muy rígido, frente a la suavidad de formas de la túnica de Dios. Junto a él aparecen las tablas de la Ley, en donde aparecen escritos en latín los Mandamientos. La figura de Dios Padre se ha perdido casi en su totalidad.



6. La expulsión del Paraíso y el Sacrificio de Isaac.



7. Adán labrando la tierra.



8. *Moisés y las Tablas de la Ley.*

- *El Arcángel San Miguel aplastando al demonio*: es una composición bien lograda, siendo una majestuosa figura que llena por completo el espacio.

La figura inestable del Arcángel, que aparece pisando al demonio con una pierna, es de gran elegancia y belleza formal. Se representa con una armadura clásica, con su capa revuelta por el viento, portando una espada en la mano izquierda y una balanza pesando las almas en la derecha; se ha perdido su rostro.

Por su parte, la figura corpulenta del diablo se retuerce con fiereza bajo el arcángel.

- *La Transfiguración de Cristo* (fig. 9): la composición está presidida por la imagen de Jesucristo en Gloria, acompañado a los lados por Moisés y Elías sobre nubes. A sus pies aparecen los apóstoles San Juan, San Pedro y Santiago, en teatral actitud de sorpresa.

Especialmente es una composición equilibrada, siendo figuras bien logradas dibujísticamente. Las túnicas se representan con un plegado suave, con mantos muy anchurosos para mostrar el efecto del viento. La policromía empleada se basa en tonos verdes y rojos, muy matizados, con el fin de otorgar mayor volumen a los personajes.

Existen grandes lagunas en las figuras de Santiago y Elías, figura ésta muy deteriorada.



9. *La Transfiguración de Jesucristo.*

- *La liberación de San Pedro* (fig. 10): interesante composición en donde se mezclan elementos barrocos con formas medievales.

De gran belleza aunque, por desgracia, muy maltratada, es la figura de San Pedro, que preside la composición. Excelente dibujo y efectos de volumen; se ha perdido casi toda la policromía de la figura. A la izquierda del Apóstol aparece un ángel de perfil (prácticamente oculto por el coro) que toma sus manos y lo acompaña fuera de la cárcel. Es una figura de menor calidad técnica.

Frente a los fondos neutros de las anteriores escenas, aquí se intenta recrear la cárcel de San Pedro, siendo una construcción casi medieval, un castillo almenado con una puerta, una reja y algunos óculos. Sobre la reja se puede leer lo siguiente: “LA ADVICULA DE S PEDRO”.

- *Caín matando a Abel* (fig. 11): es una escena marcada por la ingenuidad, existiendo un dibujo arcaico y desproporciones anatómicas. Se destaca de otras representaciones por las gigantescas proporciones de los personajes, así como por la gran fuerza expresiva.

Sobre un fondo neutro aparece Caín con una quijada, abalanzándose contra su hermano, al que pisa con su pierna. A la derecha, Abel aparece tirado por el suelo, en actitud de asombro y temor. Ambas figuras aparecen semidesnudas,

cubiertas con pieles. Sobre la cabeza de Caín aparece un cúmulo de nubes, en donde se encuentra la mutilada figura de Dios Padre.

Como complemento decorativo, se disponen algunos montículos con hierbas, así como un árbol a la derecha, en un tímido intento de recrear un paisaje.

Finalmente analizaremos las pinturas del muro del Evangelio. Las escenas representadas son:

- *Resurrección de Cristo*: prácticamente nada conservamos de esta escena.

De la figura de Jesucristo aún podemos apreciar su rostro y parte del torso desnudo, así como restos de su túnica roja. Por la escasez de restos y la actitud de Cristo, quizás el tema representado pudiera ser también la Ascensión.

- *El descendimiento de la cruz*: escena igualmente muy mutilada, aún podemos apreciar algunas de las figuras de este grupo pictórico.

Sobre la cruz se dispone una figura que sujeta el brazo de Cristo con una mano, mientras que con la otra sostiene una tenaza para desclavarlo. Se trata de Nicodemo. A la izquierda, bajo él, aún se puede ver la plegada túnica roja de



10. *La liberación de San Pedro.*



11. *Cain matando a Abel.*

San Juan, que sostiene el cuerpo del Maestro. Al otro lado posiblemente se encontraría José de Arimatea, que sujetaría la cruz. A los pies se situarían las Tres Marías, que cubrirían el cuerpo con sábanas y perfumes.

- *Santa Catalina* (fig. 12): dispuesta junto al actual arco toral nos encontramos con esta elegante figura, totalmente picada. Esta santa aparece también en la iglesia doctrinera de Sutatausa, en su arco toral. Por este motivo nos atrevemos a pensar que, posiblemente enfrentada a esta santa, aparecería representada Santa Bárbara u otra santa mártir.

La santa se identifica perfectamente con sus atributos iconográficos, la espada y la rueda, acompañándose además con la siguiente inscripción: “—ATRINA · VIRG. & MARTIR”. La mujer, ceñida con una corona, viste una túnica y manto con abundante y suave plegado, con un fuerte colorido con abundancia en matices, lo que incentiva su volumetría.

Cerca de la imagen aparece la inscripción “1—9”, mutilada fecha de realización de las pinturas (si seguimos la documentación conservada, ¿podría tratarse de 1599 o 1609?).

- *El Misterio de la Santísima Trinidad* (fig. 13): sin duda, muestra del carácter catequético de estas pinturas es la representación de la historia de San Agustín y el ángel para explicar este Misterio. Este tema nos hace pensar que la Orden que promovió las pinturas fuesen los agustinos.



12. *Santa Catalina.*

Así, se representa un pequeño niño con tonsura, con una concha en su mano con la que coge agua del mar. A su lado aparece la joven figura de San Agustín, con las manos unidas y mirando ensimismado al cielo. Allí, en una nube de gloria, aparecen Jesucristo y Dios Padre; posiblemente también apareciera la paloma del Espíritu Santo, desaparecida con una laguna pictórica.

- *La conversión de San Pablo* (fig. 14): se ha perdido gran parte de las pinturas, existiendo una inmensa laguna el centro. Los restos conservados se caracterizan por la desproporción general de los personajes y por la falta de perspectiva. Se sigue empleando un buen dibujo, así como una policromía cálida con abundancia en matices.

Centrando la composición se sitúa un caballo en corveta, del que cae la rígida figura de San Pablo. A la derecha, un gigantesco soldado socorre al Santo y le ayuda a levantarse. Todo parece indicar que detrás del caballo existiría otro soldado, pudiendo observarse restos de aquel.

A la izquierda aparece un hombre sobre un caballo, huyendo. Es la figura de un noble realizada en menor escala, con el fin de mostrar cierta perspectiva. Para acentuar dicha idea, a su lado aparecen pequeñas casas y la torre de una iglesia.



13. *El Misterio de la Santísima Trinidad.*

En la parte superior encontramos gran cantidad de rayos, así como nubes de gloria. Aquí aparecería la figura de Dios Padre, eliminada por la construcción de la ventana neogótica. Posiblemente, debido a su carácter catequético, también podría aparecer la frase: “SAULO, PORQUÉ ME PERSIGUES”.

- *La decapitación de San Pablo* (fig. 15): colateral a la conversión del Santo de Tarso, encontramos su martirio. Se utilizan algunos elementos perspectivísticos de la escena anterior, como es la representación de una pequeña ciudad. Encontramos dos grupos de personas, con claras desproporciones anatómicas.

A la derecha aparece el martirio del Santo, apareciendo arrodillado, con las manos juntas y en actitud de orar, con un rostro tranquilo. Se ha perdido gran parte del cuerpo. Tras él encontramos a su verdugo, un soldado que se dispone a degollarlo con su espada; es una figura mal compuesta, siendo palpable especialmente en la disposición de los brazos.

A la izquierda encontramos un grupo de tres personas que asisten al martirio, vestidos como ricos nobles. Sabemos que el martirio de Pablo fue en Roma, si bien posiblemente estas figuras hagan alusión al juicio que se le hizo en Cesarea,



14. *La conversión de San Pablo.*

en presencia del procurador Porcio Festo, el rey Agripa II y su hermana Berenice. En ello nos basamos por el hecho que uno de los personajes se representa con corona y cetro, acompañado de un militar y un joven imberbe que bien pudiera representar a la hermana del rey.

Entre los dos grupos se dispone una inscripción, perdida en parte: “LA DEGO — / SION D— / BLO.

- *Santo Tomás de Villanueva*: la identificación de este obispo acompañado por una madre y un niño es complicada. Sin embargo, todo parece indicar que se trata de Santo Tomás de Villanueva (†1555), arzobispo de Valencia perteneciente a la Orden de San Agustín, y canonizado en 1688 por el papa Alejandro VII. Su representación aquí sería consecuencia de su proceso de beatificación, ya que fue un personaje muy querido por la profusión de obras sociales, además de un escritor asceta de su tiempo.

No es una de las mejores representaciones de Turmequé, apareciendo el arzobispo revestido de su túnica, con mitra y báculo, acariciando la cara de un niño, ofrecido por su madre. Sobre esta escena aparece el marco de la primitiva ventana de la iglesia, totalmente decorado con frisos vegetales.

- *El Juicio Final* (fig. 16): una de las escenas más grandes del templo, ocupando todo el espacio entre dos de las primitivas ventanas. Debido a su



15. *La degollación de San Pablo.*

gran tamaño, ha sido muy maltratado con la construcción de las ventanas y hornacinas neogóticas.

La composición está presidida por la figura de Jesucristo, sentado en gloria sobre el arco iris, y totalmente rodeado de nubes y querubines. A ambos lados se disponen los Apóstoles, conversando entre ellos y adorando a Jesucristo. En el grupo de la derecha aparece, además, San Juan Bautista arrodillado ante Cristo. Por su parte, en el lateral izquierdo reconocemos a San Juan Evangelista, con el libro del Apocalipsis, texto del que se inspira el pintor para representar esta pintura. Si seguimos la representación existente en el templo doctrinero de Sutatausa, todo parece indicar que a su derecha aparecería la Virgen María.

Bajo las nubes encontramos cuatro ángeles sonando trompetas, anunciando el día del Juicio Final. Son figuras de gran belleza estética, especialmente las laterales, y que sirven de conexión con las figuras inferiores.

En el centro de toda la composición, debajo de Jesucristo y del arco iris, se representa un ángel que indica a una mujer desnuda que el Juicio Final ha llegado. A ambos lados se representan grupos de personas -a menor tamaño, con el fin de crear perspectiva-, que son acompañados al cielo por un ángel u obligados a entrar al infierno por un demonio. A la izquierda, en mayor escala, aparece la majestuosa figura de un ángel ayudando a una mujer a salir de su tumba.



16. *Juicio Final.*

A la izquierda se representa el Infierno, con todos sus horrores de fuego, bestias y diablos, en donde los pecadores son castigados a sufrir las llamas eternas. A la derecha se representaría el Cielo, si bien nada se conserva en la actualidad.

Es una composición perfectamente estructurada en zonas, siguiendo un esquema muy ordenado, con una perspectiva muy ingenua. Presenta un dibujo firme, con figuras bien construidas anatómicamente, muy volumétricas.

- *San Cristóbal*: como es sabido, este santo es el patrón de los viajeros y de los moribundos; su presencia cerca de la puerta del templo asegura la protección del fiel en los caminos y que impidiese que muriera en un viaje sin los sacramentos de la Iglesia. A esta razón -unido al hecho de que se trate de un gigante- obedece el hecho de que se suele representar al Santo a un tamaño suficientemente grande para que cualquier fiel lo viera antes de salir del templo.

Por los restos conservados, todo parece indicar que el Santo se representa con su iconografía tradicional: cruzando el río con la rama florida de una palmera (de la que vemos su tronco), y llevando en su hombro al Niño con la bola del mundo.

Anecdótica es la representación de un pequeño monje con una antorcha junto al Santo, cándida manera de mostrar el gigantesco tamaño de San Cristobalón.

Entre esta pintura y la escena del Juicio Final se encuentra una de las ventanas originales, de la que aún se conserva su marco decorado. En la actualidad se abre un vano de acceso con una capilla lateral y con la casa cural, si bien no sería de extrañar que aquí existiera representada otra escena de menor tamaño, como ya hemos visto en otras partes del templo: *sacrificio de Isaac*, *Misterio de la Santísima Trinidad*, *Santo Tomás de Villanueva*... Prueba de ello es la existencia de fragmentos de pintura, imposible de identificar.

- *El Bautismo de Cristo*: la calidad de esta escena y la siguiente se diferencian estilísticamente del resto de las pinturas, lo que da a pensar que fueron realizadas en un momento distinto del resto, posiblemente anterior. Por desgracia, su estado de conservación es bastante malo, presentando gran cantidad de lagunas, así como numerosas marcas de haberse picado la pintura.

Frente a lo que ocurre con el resto de las escenas, ésta presenta un fondo paisajístico con tonalidades cálidas, y abundante vegetación. En el centro aparece San Juan Bautista que derrama el agua sobre Jesucristo, mientras en la parte superior aparece la paloma del Espíritu Santo (totalmente mutilada).

Como novedad de esta escena, frente a lo que ocurre con las otras, la pintura aparece con un bello marco "a la romana", decorado con grutescos y de fuerte colorido.

- *San Juan Bautista en el desierto* (fig. 17): la última pintura que analizamos guarda grandes similitudes con la anterior. Prueba de ello es la representación de un fondo paisajístico así como el marco de grutescos.

Se muestra un vergel en el desierto, ubicándose de un modo descentrado la figura de San Juan Bautista, pintado con su iconografía tradicional: piel de cordero, cruz dorada y cartela en la que se lee: "ECCE AGNUS DEI". El Bautista aparece arrodillado y en oración ante la presencia de Dios, manifestado en forma de rayos que entran por el ángulo superior izquierdo.

Finalmente, reseñar la existencia de un pequeño nicho horizontal, cuyo interior se decora con motivos vegetales de color blanco, sobre un fondo ocre.



17. *San Juan Bautista en el desierto.*

NOTAS

¹ Correa (1987), pp. 199-200.

² Colmenares (1983), p. 98.

³ Colmenares (1983), p. 80

⁴ Correa (1987), p. 263.

⁵ Correa (1987), p. 325.

⁶ Archivo General de la Nación, Colonia, Fábrica de Iglesias, leg. 20, fols. 18-52.

⁷ A. G. N., Colonia, Fábrica de Iglesias, leg. 12, fol. 931. Si hacemos caso a este dato, el templo debería estar finalizado en 1582.

⁸ A. G. N., Colonia, Fábrica de Iglesia, leg. 12, fols. 886-870; A.G.N., Colonia, Fábrica de Iglesias, leg. 10, fol. 499.

⁹ A. G. N., Colonia, Fábrica de Iglesia, leg. 10, fols. 179-180.

¹⁰ Correa (1987), p. 325.

¹¹ Sinning Téllez (1991), p. 62.

¹² Sebastián (1981), p. 270.

¹³ Sebastián (1965).

- ¹⁴ A. G. N., Colonia, Fábrica de Iglesias, leg. 12, fols. 889. Carta de Mezurado a las autoridades de Santa Fe por medio del cura Pedro Deslea, remitida el 25 de mayo de 1619.
- ¹⁵ A. G. N., Colonia, Fábrica de Iglesias, leg. 12, fol. 928.
- ¹⁶ Archivo parroquial de Turmequé. Libros de Bautismos. Tomo II. 1635-1656.
- ¹⁷ A. G. N., Colonia, Fábrica de Iglesias, leg. 8, fol. 915.
- ¹⁸ A. G. N., Colonia, Fábrica de Iglesia, leg. 10, fols. 179-180.
- ¹⁹ Medina (1918), pp. 216-217.
- ²⁰ Sinning Téllez (1991), p. 67.
- ²¹ Cornejo (2005), pp. 173-174.
- ²² Sinning Téllez (1991), p. 74.
- ²³ Todo parece indicar que antes de la escena de la Presentación del Niño en el templo existía otra escena o representación de santos, si bien nada se conserva. Además, en este lugar se abría una ventana, de la que aún se conservan restos de su enmarque pictórico.

BIBLIOGRAFÍA

Colmenares (1983)

COLMENARES, G.: *Historia económica y social de Colombia 1537-1719*. Bogotá, Tercer Mundo, 1983.

Cornejo (2005)

CORNEJO, F. J.: *Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La "sacra monarquía"*. Sevilla, El Monte, 2005.

Correa (1987)

CORREA, R.: *Turmequé. Monografías*. Tomo II. Tunja, Imprenta Departamental de Boyacá, 1987.

Medina (1918)

MEDINA, M.: "Apuntes sobre la antigua iglesia de Turmequé". *Archivo Historial*, Tunja, 1918, pp. 216-217.

Sebastián (1965)

SEBASTIÁN, S.: "¿Intervino don Juan de Castellanos en la decoración de la Casa del Escribano de Tunja?" *Thesaurus*, XX. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1965.

Sebastián (1981)

- *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, Alianza Forma, 1981.

Sinning Téllez (1991)

SINNING TÉLLEZ, L. G.: *La pictografía mural de la iglesia de Turmequé*. (inédito). Bogotá, Centro Nacional de Restauración. Colcultura, 1991

LA LITURGIA COMO FUENTE ICONOGRÁFICA DE LA MINIATURA ALTOMEDIEVAL: EL CICLO DE RESURRECCIÓN EN LA *BIBLIA DE RIPOLL* Y LA CELEBRACIÓN DE LA SEMANA DE PASCUA

Ana Belén Muñoz Martínez

Dpto. Historia del Arte, Instituto de Historia, CSIC

La *Biblia de Ripoll* (Biblioteca Apóstolica Vaticana, Vat. Lat. 5729), es una de las piezas más relevantes, desde el punto de vista iconográfico, de las realizadas en el *scriptorium* de Santa María de Ripoll. Copiada e iluminada bajo el patronazgo del abad Oliba hacia 1020, configura un corpus iconográfico único en el ámbito hispánico y europeo medieval. En el folio 370 de este manuscrito se representa el Ciclo de Resurrección con trece escenas distribuidas en cinco registros cuya disposición no responde a una ordenación temática lógica e incluso, a primera vista, puede resultar aleatoria, ya que no se sigue el orden cronológico de los hechos evangélicos ocurridos tras la resurrección. En el presente trabajo se demostrará que la aparente incoherencia en la disposición de las escenas responde a una secuencia bien determinada: el orden de las lecturas evangélicas establecido por la liturgia para los días de la Semana de Pascua. La presencia del *Capitulare Evangeliorum*, copiado tras el Evangelio (ff. 408-411v), y la casi total adecuación de las escenas del folio 370 a la secuencia cronológica establecida por este libro litúrgico, ponen de manifiesto la fuerte relación entre texto e imagen presente en las miniaturas de la *Biblia de Ripoll*.

The *Bible of Ripoll* (Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5729) is one of the most significant pieces, from the iconographic point of view, of those made in the *scriptorium* of Santa María de Ripoll. Copied and illuminated under abbot Oliba's patronage around 1020, it constitutes an exceptional iconographic corpus in the Spanish and European Medieval contexts. In the folio 370 it is represented the Resurrection Cycle, with thirteen scenes distributed in five lines. Apparently, the distribution of the subjects does not respond to any logical order, and it can even be considered fortuitous, since the chronological order of the events happened after the resurrection is not followed. In this paper it will be demonstrated that the apparent incoherence in the distribution of subjects responds to a specific sequence: the liturgical order of the evangelic lectures during the Easter Week. The presence of the *Capitulare Evangeliorum*, copied after the Gospel (ff. 408-411v) and the almost total correlation of the scenes in the folio 370 and the chronological order established by this liturgical book, show the strong relation between text and image in this manuscript.

El papel fundamental que durante la Edad Media ocupan los libros litúrgicos en la configuración de las bibliotecas y los *scriptoria* monásticos puede ser valorado no sólo desde la perspectiva teológica, literaria, codicológica o paleográfica, sino también desde el punto de vista artístico. Así, los manuscritos más relevantes dedicados al uso litúrgico –biblias, leccionarios, salterios, sacramentarios, evangeliarios, etc. –, solían ser los más bellamente iluminados. Asimismo, el contenido de estas obras y la secuencia de sus textos servían, en muchas ocasiones, como fuente para la creación artística. Tal es el caso de la representación del Ciclo de Resurrección en la *Biblia de Ripoll*.

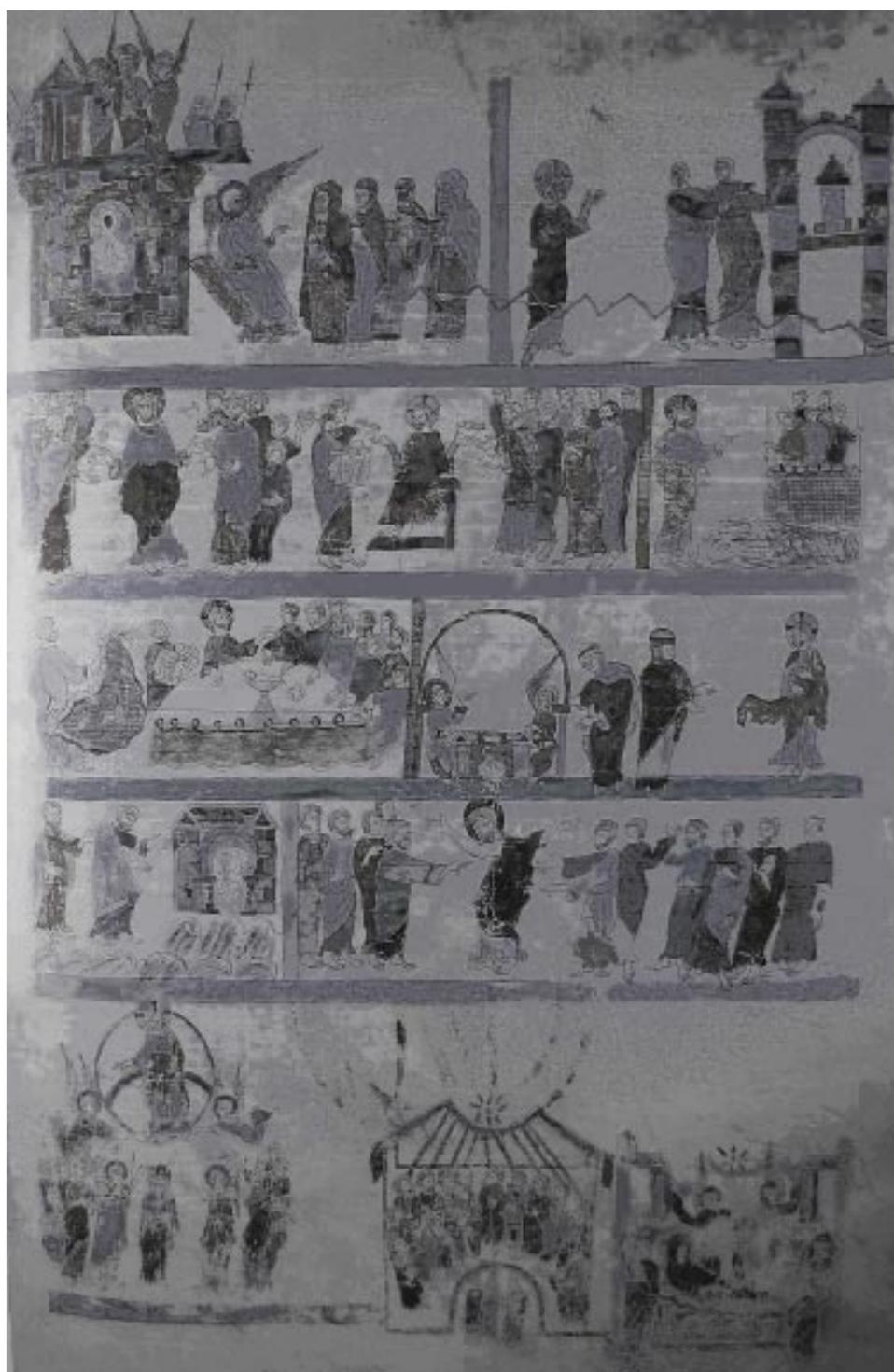
La *Biblia de Ripoll* (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 5729) fue copiada e iluminada en la abadía benedictina de Santa María de Ripoll bajo el patronazgo del abad Oliba en torno al año 1020¹. Junto con la *Biblia de Roda*, igualmente realizada por orden del abad Oliba en Ripoll (París, Bibliothèque Nationale, Lat. 6), es uno de los códices más minuciosamente ilustrados de cuantos se conservan de la Alta Edad Media en Europa, ya que presenta un amplísimo conjunto de miniaturas que ilustran tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento². En el folio 370 se representa el Ciclo de Resurrección con trece escenas distribuidas en cinco registros (figs. 1 y 2), cuya disposición no parece responder a una ordenación temática lógica e incluso, a primera vista, puede resultar aleatoria ya que no se sigue el orden cronológico de los hechos evangélicos ocurridos tras la Resurrección. Sin embargo, según se detallará más adelante, la aparente incoherencia en la disposición de las escenas responde a una secuencia bien determinada: el orden de las lecturas evangélicas de la misa establecido por la liturgia para los días de la Semana de Pascua.

Ya en 1893, Stephan Beissel anunciaba una posible relación de la disposición de las escenas de los cuatro primeros registros del folio 370 con las lecturas litúrgicas, afirmando que las miniaturas ilustraban los evangelios de la Semana de Pascua³. Esta misma tesis la recogía, en 1922, Wilhem Neuss, quien además sugería la posibilidad de que los miniaturistas se hubieran inspirado en un modelo como el evangeliario Griego 74 de la Biblioteca Nacional francesa⁴. Sin embargo, la historiografía posterior, que en contadas ocasiones se ha detenido sobre la iconografía del Nuevo Testamento de la *Biblia de Ripoll*, ha obviado esta hipótesis. Josep Gudiol, en 1955, detallaba la sucesión de escenas que componen el Ciclo de Resurrección sin mencionar la incoherente ordenación de los temas⁵. Igualmente, Rosa Alcoy, en su descripción iconográfica de las miniaturas de la *Biblia de Ripoll*, tampoco aludía al aparente desorden⁶. Por último, Anscari Mundó, en el reciente volumen de estudios complementarios a la edición facsimilar del manuscrito vaticano

Lat. 5729⁷, tampoco menciona la insólita disposición de las escenas ni propone ninguna explicación para la misma. Con el presente trabajo se pretende desarrollar la tesis iniciada por Beissel, detallando la correspondencia litúrgica en cada una de las escenas. Asimismo, y frente a la opinión de Neuss, que abogaba por la copia de un evangeliario, se demostrará que la fuente que inspira esta secuencia es el *Capitulare Evangeliorum*, texto litúrgico que se halla incluido en el manuscrito catalán desde el mismo momento en que fue copiada e iluminada la Biblia.

El Ciclo de Resurrección es uno de los más polémicos de la iconografía cristiana medieval. Tomando el Santo Entierro como punto final para el Ciclo de Pasión, los siguientes episodios evangélicos pueden agruparse en un ciclo en torno a la Resurrección y Glorificación de Cristo. Sin embargo, no siempre ha habido acuerdo a la hora de incluir todas las escenas que lo componen⁸. A pesar de que el tema de la Resurrección de Cristo no será uno de los motivos esenciales para el arte paleocristiano —reacio a la representación gráfica de los dogmas— ya en los inicios de la iconografía cristiana se crearon varias series de figuraciones para representar la Resurrección⁹, de las cuales, las imágenes que reproducen el relato evangélico serán las que prevalezcan. Durante los primeros siglos medievales se alude a la Resurrección tan sólo con la representación de la Visita de las Santas Mujeres al Sepulcro, mientras que las apariciones de Cristo resucitado tienen todavía poca relevancia¹⁰. Posteriormente, estas escenas se van añadiendo a la representación de la *Visitatio Sepulchri* y entonces es posible hablar de Ciclo de Resurrección¹¹. En líneas generales, el desarrollo del ciclo a lo largo de la Edad Media ha seguido fielmente el relato de los Evangelios canónicos¹², que, lejos de ser un relato uniforme, presentan ciertas discrepancias entre cada una de las versiones. En efecto, cada evangelista recoge diferentes episodios y, cuando relatan el mismo, unos los desarrollan más que otros, o bien presentan divergencias con respecto al número de personajes, sus actitudes o los detalles que componen las escenas (fig. 3). Según señaló Gabriel Millet¹³, el arte ha optado por dos modos de combinación de los temas que forman el Ciclo de Resurrección. Por un lado, y de manera excepcional, se han representado las cuatro versiones evangélicas una tras otra, sin tener en cuenta el orden cronológico de los episodios¹⁴. Mucho más habitual será el segundo modo de combinación, que consiste en alternar episodios procedentes de los cuatro relatos evangélicos siguiendo el probable orden cronológico de los acontecimientos. En la *Guía de la Pintura bizantina*, por ejemplo, se aplica este sistema con certera lógica¹⁵.

En cuanto al Ciclo de Resurrección de la *Biblia de Ripoll* (fig. 1), diez de las trece escenas que lo componen siguen fielmente el texto evangélico, en concreto los Evangelios de Lucas y Juan. Por otra parte, los dos últimos episodios, Ascensión y Pentecostés, se corresponden con el relato de los Hechos de los Apóstoles. Este quinto registro queda completado con el tema de la *Koimesis*, o Dormición de la Virgen, y se relaciona con la última serie de escenas establecida en el Ciclo bizantino de las Doce Fiestas Litúrgicas¹⁶. Tal filiación no se basa tan



1. *Biblia de Ripoll*. Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 5729, f. 370: Ciclo de Resurrección, C. 1020.

<p>Lectura del Domingo de Resurrección</p> <p>1) Resurrección de Cristo (Ev. de Pedro IX y X)</p> <p>2) <i>Visitatio Sepulchri</i> (Lc 24, 1-8)</p>		<p>Lectura del Lunes de Pascua</p> <p>3) Discípulos de Emaús (Lc 24, 13-35)</p>	
<p>Lectura del Martes de Pascua</p> <p>4) Aparición a los Once (Lc 24, 36-40)</p> <p>5) Jesús come pez asado y miel con sus discípulos (Lc 24, 41-43)</p>		<p>Lectura del Miércoles de Pascua</p> <p>6) Aparición en el Mar de Tiberíades (Jn 21, 1-8)</p>	
<p>Lectura del Miércoles de Pascua</p> <p>7) Comida de Jesús con sus discípulos tras la pesca milagrosa (Jn 21, 9-23)</p>		<p>Lectura del Jueves de Pascua</p> <p>8) Lamento de María Magdalena en el Sepulcro Vacío (Jn 20, 11-13)</p> <p>9) <i>Noli me tangere</i> (Jn 20, 14-17)</p>	
<p>Lectura del Sábado "in albis"</p> <p>10) Pedro y Juan visitan el Sepulcro Vacío (Jn 20, 3-10)</p>		<p>Lectura del Domingo "post albas"</p> <p>11) Incredulidad de Tomás (Jn 20, 24-29)</p>	
<p>12) Ascensión (Hch 1, 6-9)</p>		<p>13) Pentecostés (Hch 2,1-13)</p>	
		<p><i>Koimesis</i> o Dormición de la Virgen</p>	

2. Tabla I: escenas del folio 370 de la *Biblia de Ripoll* y su correspondencia con las lecturas de la Semana de Pascua.

sólo en la ordenación de las escenas, Ascensión-Pentecostés-*Koimesis*, que coincide con la detallada en el ciclo bizantino, sino también en la fórmula iconográfica de las mismas¹⁷. La profusión de imágenes para este ciclo en la *Biblia de Ripoll* responde a una voluntad de ilustrar con todos los detalles posibles el texto sagrado. De ahí que algunos de los episodios, como la Aparición en el Mar de Tiberíades o la Aparición a los Once, se resuelvan con más de una escena. Se incluyen, además, temas tradicionalmente menos relevantes en las representaciones del Ciclo de Resurrección, como la Visita de Pedro y Juan al sepulcro o el Lamento de María Magdalena sobre la tumba, previo al *Noli me tangere*. La distribución de las escenas, como ya se ha señalado, deja ver la falta de orden cronológico de los episodios. A primera vista se trata del primer sistema de agrupación señalado por Millet: la yuxtaposición de dos versiones evangélicas sin atender al posible orden en la sucesión de los acontecimientos relatados¹⁸. En efecto, sin tener en cuenta la primera escena (Cristo resucitado entre dos ángeles) que ilustra el *Evangelio apócrifo de Pedro*¹⁹, las cuatro siguientes ilustraciones tienen como fuente el capítulo 24 del Evangelio de Lucas. A continuación, en la última escena del segundo registro, se produce un cambio y se empieza a usar como fuente el Evangelio de Juan (fig. 2). Mientras que los temas que representan el Evangelio de Lucas muestran un orden cronológico interno adecuado, en las escenas que ilustran el cuarto Evangelio existe cierta alteración en el orden de los acontecimientos. Las dos primeras ilustraciones que tienen como fuente el Evangelio de Juan (la aparición en el Mar de Tiberíades y la posterior comida con los discípulos), aluden al capítulo 21, mientras que las siguientes corresponden al capítulo 20. También se altera el orden cronológico interno del capítulo 20 en estas últimas escenas, como se aprecia en la ilustración de la Visita de Pedro y Juan al Sepulcro, anterior, según el Evangelio, al lamento de María Magdalena y el episodio del *Noli me tangere* y, sin embargo, colocada tras estos otros dos temas (fig. 3). En este punto cabe preguntarse a qué se debe esta alteración en el orden cronológico de las ilustraciones que representan los episodios del Evangelio de Juan. Si, como parece, a la hora de fijar las escenas del Ciclo de Resurrección, el miniaturista no ha optado por la selección aleatoria de los diversos temas narrados en los cuatro Evangelios, sino que ha ilustrado en primer lugar, el Evangelio de Lucas y, a continuación, el Evangelio de Juan, ¿cómo se explica la ilustración del capítulo 21 antes que el 20 y la representación del *Noli me tangere* antes que la Visita de Pedro y Juan al Sepulcro? La respuesta se halla en la ordenación de las perícopas evangélicas de las lecturas de la Semana de Pascua.

La Semana de Pascua u Octava Pascual²⁰, esto es, los días posteriores al Domingo de Resurrección, constituye en el año litúrgico el período de celebración de la fiesta más importante para el Cristianismo, la Resurrección de Cristo²¹. En este sentido, la liturgia establecida para estos días es precisa y el leccionario reproduce los episodios evangélicos más relevantes que celebran que Cristo ha resucitado. Respecto a la misa, los días de la Semana de Pascua están recogidos en la tradición gregoriana, de donde toman sus oraciones²². Tanto el leccionario

ESCENAS Orden cronológico	MATEO	MARCOS	LUCAS	JUAN	Hechos de los Apóstoles	Apócrifos / Otras fuentes
1.- Resurrección						Ev. de Pedro IX - XI
2.- <i>Anástasis</i>						Evangelio de Nicodemo o Actas de Pilatos, parte II, I-XI
3.- Venta de los perfumes						Tema inspirado en el teatro litúrgico
4.- <i>Visitatio Sepulchri</i>	Mt 28, 1-8	Mc 16, 1-8	Lc 24, 1-8			Ev. de Pedro, XII y XIII Actas de Pilato, XIII
5.- Aparición de Cristo a las santas mujeres	Mt 28, 9-10					
6.- Las mujeres relatan lo sucedido a los apóstoles.	Mt, 28, 8		Lc 24, 9-11			
7.- Soborno a los soldados	Mt 28, 11-15					
8.- M ^a Magdalena visita el sepulcro				Jn 20, 1-2		
9.- Pedro y Juan visitan el sepulcro			Lc 24, 12 (sólo Pedro)	Jn 20, 3-10		
10.- Lamento de M ^a Magdalena				Jn 20,11-13		
11.- Aparición a M ^a Magdalena / <i>Noli me tangere</i>		Mc 16, 9		Jn 20, 14-18		
12.- Aparición a los discípulos de Emaús		Mc 16, 12-13	Lc 24, 13-35			
13.- Aparición a los Once	Mt 28, 16-20	Mc 16, 14-18	Lc 24, 36-43			
14.- Aparición a los Diez				Jn 20, 19-23		
15.- Incredulidad de Tomás				Jn 20, 24-29		
16.- Aparición en el mar de Tiberíades				Jn 21, 1-14		
17.- Ascensión		Mc 16, 19	Lc 24, 50-53		Heh 1, 6-9	
18.- Pentecostés					Heh 2, 1-13	

3. Tabla II: escenas del Ciclo de Resurrección. Orden cronológico de los episodios y fuentes.

como el antifonario corresponden, igualmente, a la antigua tradición romana. El leccionario romano gregoriano (final del siglo VI) establece la siguiente sucesión de lecturas evangélicas para la misa durante los días de la Semana de Pascua: para el Domingo de Resurrección, el tema de la *Visitatio Sepulchri*, según la versión de Marcos (Mc 16, 1-7); para el Lunes de Pascua, el relato de la aparición a los discípulos de Emaús (Lc 24, 13-35); el Martes de Pascua, la Aparición a los Once, según el Evangelio de Lucas, en el que Cristo come un pez asado y miel con sus discípulos (Lc 24, 36-47); el Miércoles de Pascua, la Aparición en el Mar de Tiberíades (Jn 21, 1-14); el Jueves de Pascua, el lamento de María Magdalena sobre el sepulcro vacío y el episodio del *Noli me tangere* (Jn 20, 11-

17); el Viernes de Pascua, la Aparición de Cristo a los Once y la Misión de los apóstoles (Mt 28, 16-20); el Sábado *in albis*²³, la Aparición de Cristo a los discípulos, en ausencia de Tomás (Jn 20, 19-23); y por último, la *Dominica post albas*²⁴, se leía la segunda parte del episodio de la Incredulidad de Tomás (Jn 20, 24-31)²⁵. En los antiguos leccionarios, como el de Würzburg²⁶, del año 648, se mantiene exactamente esta ordenación de perícopas²⁷. Sin embargo, posteriormente se produce una modificación en las lecturas del Sábado *in albis* y el Domingo de la Octava Pascual, que pretende agruparlas en un solo día. Así, algunos evangeliarios han unido ambos fragmentos del relato en la lectura del Domingo, asignando para el Sábado *in albis* el tema de la Visita de Pedro y Juan al sepulcro (Jn 20, 1-9). Esta variación, que a primera vista no encaja cronológicamente con la sucesión de episodios evangélicos, ya que debiera situarse antes del Jueves, cuando se lee su continuación (Jn 20, 11-18)²⁸, no es sino la recuperación de la antigua perícopa destinada al Lunes de Pascua en la liturgia romana anterior a San Gregorio²⁹. Esta nueva ordenación, que ya aparece en el Misal de Montecassino (final del siglo VII)³⁰, en el *Comes* de Murbach (final del siglo VIII)³¹, y permanecerá en el *Missale romanum*³², es la que presentan las escenas de los cuatro primeros registros del folio 370 de la *Biblia de Ripoll*, con excepción de la que corresponde al Viernes de Pascua (Mt 28, 16-20), que no se representa (tabla I). De este modo, la escena de las Mujeres en el Sepulcro corresponde al Evangelio leído el Domingo de Resurrección, si bien en la liturgia se escoge el Evangelio de Marcos y en la *Biblia de Ripoll* parece seguirse la versión de Lucas³³; el tema de los discípulos de Emaús refleja la lectura del Lunes de Pascua; las dos escenas que reproducen el episodio de la Aparición a los Once según el relato de Lucas, corresponden a la lectura del Martes; las dos siguientes, que relatan la Aparición en el Mar de Tiberíades, reproducen la lectura del Miércoles de Pascua; el Lamento de María Magdalena ante el Sepulcro vacío y el episodio del *Noli me tangere* ilustran la lectura del Jueves de Pascua; le sigue el tema de Pedro y Juan ante el Sepulcro, que, si bien es cronológicamente anterior según el Evangelio, corresponde a la lectura del Sábado; por último, la Incredulidad de Tomás ilustra la lectura del Domingo³⁴. Se justifica así la incoherencia en la disposición de los temas, que no siguen el orden cronológico de los acontecimientos.

La relación de la disposición de las escenas del Ciclo de Resurrección en la *Biblia de Ripoll* con las lecturas evangélicas de la Semana de Pascua es casi absoluta. Sólo así se explica la alteración del orden cronológico de los hechos representados. Neuss sugería la posibilidad de que los miniaturistas de Ripoll hubieran copiado las ilustraciones de un evangeliario que reprodujera las lecturas de la Semana de Pascua, como el Griego 74, que contiene todas las escenas presentes en la Biblia catalana³⁵. Sin embargo, no parece que los ilustradores de Ripoll, sin duda familiarizados con la liturgia romana, necesitaran recurrir a la copia de otro manuscrito para reproducir sus ilustraciones. En época del abad

Oliba, la Biblioteca de Santa María de Ripoll puede considerarse, después de la de Toledo, la más importante de la Península Ibérica, y sólo equiparable a las grandes bibliotecas del resto de Europa, como las de los monasterios de Bobbio, Saint Gall, Reichenau o Lorsch. Los libros litúrgicos no faltaron entre sus fondos y los monjes de Ripoll debieron estar familiarizados tanto con la liturgia mozárabe que dominaba en la Península, como con la liturgia oficial de Roma, dadas las fluidas relaciones entre el abad Oliba y el Papado³⁶. Es más, la fuente que inspira la elección de las escenas para el Ciclo de Resurrección en la *Biblia de Ripoll* se encuentra en el mismo manuscrito Vat. lat. 5729. En efecto, entre los folios 408 y 411v se reproduce el texto del *Capitulare Evangeliorum*, calificado por Mundó como la pieza más notable en el aspecto litúrgico de la Biblia vaticana³⁷. Se trata del libro litúrgico auxiliar donde se indicaba el inicio y el final de las perícopas de los evangelios que se debían leer durante la misa en las diferentes fiestas del año litúrgico³⁸. En la *Biblia de Ripoll*, bajo el título “*Incipiunt capitula lectionibus Evangeliorum in anni circulo secundum catholice et apostolice Romane Aecclesie ordine. VIII kalendas Ianuarii ad sanctam Mariam Maiorem...*” se recoge un Capitular de tradición romana pura, clasificado como del tipo "delta" según la última edición crítica³⁹. La presencia de este texto litúrgico en el manuscrito de la *Biblia de Ripoll* es muy evidente: no sólo se añade el *Capitulare Evangeliorum* al relato bíblico, sino que además, en los folios que contienen los cuatro evangelios, los copistas destacan aquéllas perícopas señaladas por la liturgia, en ocasiones con una *F (finit)*, para señalar el final de la lectura, y en otras, distinguiendo las letras en bermellón⁴⁰. Según apunta Mundó, es posible que esta Biblia tuviera un uso litúrgico, de ahí la presencia del Capitular y otros textos relacionados con la celebración de la liturgia; también es probable que la presencia de estos textos sólo se deba al carácter enciclopédico del manuscrito, que pretende compilar todos los libros relacionados con la Sagrada Escritura⁴¹.

La presencia del *Capitulare Evangeliorum*, copiado tras el Evangelio entre los folios 408 y 411v, y la casi total adecuación de las escenas del folio 370 que componen el Ciclo de Resurrección a la secuencia cronológica establecida por el texto litúrgico, ponen de manifiesto la fuerte relación entre texto e imagen presente en las miniaturas de la *Biblia de Ripoll*.

NOTAS

¹ Mundó (1997), p. 13.

² El carácter extraordinario de este manuscrito como gran exponente del arte hispánico altomedieval es indudable y así fue señalado por algunos autores: Beissel (1893), pp. 29-34; Neuss (1922), pp. 4-5; Pijoan (1911-1912), pp. 475-507; Gudiol (1955), pp. 7 y 87-105; Bohigas (1960), p. 70; Cahn (1982), pp. 70-80; Alcoy (1987), pp. 305-315.

³ Beissel (1893), p. 34: " illustrent les évangiles de la semaine de Pâques ".

⁴ Neuss (1922), p. 126.

⁵ Gudiol (1955), pp. 102-103, fig. 48.

⁶ Alcoy (1987), para el Ciclo de Resurrección, pp. 312-313.

⁷ Mundó (2002), para el Ciclo de Resurrección, pp. 264-265.

⁸ Mále (1907), pp. 81-92, consideraba, además de las evangélicas, algunas escenas incorporadas de otras tradiciones como el teatro litúrgico, tales como la Venta de los perfumes a las Santas Mujeres; Millet (1960), pp. 53-54, incluía sólo las escenas relatadas en el evangelio; Künstle (1928) no consideraba el tema del Descenso de Cristo a los Infiernos en el Ciclo de Resurrección y aceptaba, en cambio, el Juicio Final; Bréhier (1928), p. 104, estimaba la formación del ciclo a partir del arte triunfal del siglo V, con la representación de la Resurrección simbólica (la cruz con los soldados dormidos a los pies), la Visita de las Santas Mujeres al Sepulcro, equivalente a la Resurrección, el Descenso a los Infiernos, habitual en el arte bizantino, los Discípulos de Emaús, la Incredulidad de Tomás y la Ascensión; Réau (1996), p. 552, dividía en cinco apartados el estudio del ciclo (Descenso al Limbo, Resurrección, Apariciones, Ascensión y Pentecostés); Schiller (1986), pp. 120-140, añade a las escenas evangélicas el estudio de las representaciones simbólicas de la Resurrección (anagramas de Cristo, ave fénix, *traditio legis*).

⁹ Grabar (1994), pp. 116-117, señalaba la existencia de tres tipos: un primer grupo de imágenes simbólicas que aluden a la Resurrección de Cristo a través de insignias propias del arte militar romano; un segundo grupo de imágenes ajustadas a los relatos evangélicos; y por último, una interpretación iconográfica de la Resurrección inspirada en las escenas de triunfo de los emperadores, el tema del Descenso de Cristo a los Infiernos o *Anástasis*.

¹⁰ Bréhier (1928), p. 104.

¹¹ Desde el siglo V, se aprecia el desarrollo del ciclo en diversas manifestaciones artísticas: puertas de Santa Sabina (Roma, primera mitad del siglo V); mosaicos de San Apolinar Nuevo (Rávena, primera mitad del siglo VI); marfiles carolingios del siglo IX; relicario de Papa Pascual I (c. 820, Capilla del Sancta Sanctorum, Museo Sacro, Vaticano), etc. Es en la miniatura, dado su carácter narrativo, donde el ciclo adquiere un mayor desarrollo, ilustrándose con más detalle todos los episodios relatados por los Evangelios: Evangelionario de Rábula (c. 586, Biblioteca Laurenciana, Florencia, Cod. Plut. 1, 56);

Sacramentario de Drogo (escuela de Metz, c. 830-844, París, Biblioteca Nacional, Cod. Lat. 9428); Tetraevangelio de la Laurenciana (Florencia, Biblioteca Laurenciana, ms. Laur. VI. 23); *Biblia de Ripoll* (Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 5729).

¹² Con la excepción de ciertos detalles iconográficos y algunas escenas tomadas del teatro litúrgico (Venta de los perfumes). Existen también algunos elementos provenientes de fuentes apócrifas (Descenso a los Infiernos, relatado en las *Acta Pilati*, parte II, I-XI; Resurrección de Cristo, en el *Evangelio de Pedro*, IX-XI).

¹³ Millet (1960), pp. 53-56.

¹⁴ Es el caso de la desaparecida representación del ciclo en la basílica de los Santos Apóstoles de Constantinopla, de la que queda constancia gracias a las descripciones de Nicolás Mesarites. Vid. Downey (1957).

¹⁵ Se trata del manual de pintura bizantino copiado por el monje Dionisio de Furna. Didron (1845). El texto fue traducido también al inglés en Didron (1891), pp. 265-399 (Apéndice II); para el Ciclo de Resurrección, pp. 319-322. El manual establece el siguiente orden de las escenas en la composición del Ciclo de la Resurrección: 1.- Visita de las Santas Mujeres al Sepulcro (Mt 28, 1-8, Mc 16, 1-8, Lc 24, 1-8); 2.- Cristo se les aparece (Mt 28, 9-10); 3.- Pedro y Juan en el sepulcro vacío (Lc 24, 12, Jn 20, 3-10); 4.- Aparición a María Magdalena (Mc 16, 9, Jn 20, 14-18); 5.- Cena en Emaús (Mc 16, 12, Lc 24, 13-35); 6.- Jesús se aparece a los Once (Mt 28, 16-20, Mc 16, 14-18, Lc 24, 36-43); 7.- Incredulidad de Tomás (Jn 20, 4-29); 8.- Aparición en Tiberíades y Pesca milagrosa (Jn 21, 1-23); 9.- Triple pregunta a Pedro (Jn 21, 15-25); 10.- Cristo se aparece a los apóstoles en un monte de Galilea y encomienda la Misión de los Apóstoles (Mt 28, 16-20); 11.- Ascensión; 12.- Pentecostés.

¹⁶ El Ciclo de las Doce Fiestas o *Dodekaorton* sintetiza la vida de Cristo a través de las fiestas litúrgicas que conmemoran los acontecimientos más importantes de la misma. Aparece firmemente establecido en el arte bizantino medieval, junto con los ciclos evangélicos narrativos, más extensos, desarrollados en los manuscritos iluminados. El *Dodekaorton* surge en el ámbito de los iconos (tablas pintadas, dípticos, políticos, o relieves en marfil o esteatita). Los ejemplos más antiguos conocidos datan del siglo XI, aunque es posible que estos ciclos ya existieran en obras del siglo X. El canon de las Doce Fiestas representado se compone, generalmente, de cuatro filas con tres escenas en cada una de ellas: las tres primeras escenas sobre el Ciclo de Infancia (Anunciación, Natividad y Presentación); las tres siguientes, pertenecientes a la Vida Pública (Bautismo, Transfiguración y Resurrección de Lázaro); otras tres representando la Pasión y Resurrección (Entrada en Jerusalén, Crucifixión y *Anastasis*); y una última serie con las escenas de la Ascensión, Pentecostés y *Koimesis*. Ver: Kitzinger (1988); Weitzmann (1971).

¹⁷ Se ha tratado este tema más detenidamente en Muñoz Martínez (2005).

¹⁸ Millet (1960), p. 53.

¹⁹ La representación de Cristo resucitado saliendo del sepulcro entre dos ángeles es, sin duda, uno de los elementos más relevantes desde el punto de vista iconográfico del Ciclo de Resurrección en la *Biblia de Ripoll*. Se trata de uno de los primeros ejemplos de representación del tema. Algunos autores consideraron esta miniatura como la primera figuración explícita de la Resurrección de Cristo

en el arte Occidental: Vid. Trens (1945), p. 50; Villette (1957), pp. 16-17. Sin embargo, existen representaciones anteriores de la Resurrección en Occidente, en el Salterio de Utrecht (c. 830, Utrecht, Biblioteca de la Universidad, Ms. 38, folio 10v) y en Oriente, en el Salterio Pantocrátor (nº 61, ilustración del salmo 31, 5, /30,5/, mitad del siglo IX, Monasterio Pantocrátor, Monte Athos), al igual que un ejemplo contemporáneo en el Evangelionario de Munich (procedente de Reichenau, c. 1020, Munich, Bayer Staatsbibliothek, Clm. 4454, f. 68v). Asimismo, la extraña fórmula adoptada para la representación del tema, similar a la que aparece en el Salterio de Utrecht, parece reproducir los episodios relatados en torno a la Resurrección en el *Evangelio de Pedro* (IX-XI). La originalidad de la *Biblia de Ripoll* reside, pues, en la fidelidad de la representación con el texto apócrifo del *Evangelio de Pedro*, así como también en la utilización de la fórmula que ya aparece en el Salterio de Utrecht, a la que añade nuevos elementos, y que, sin embargo, no tendrá apenas trascendencia en la posterior iconografía de la Resurrección. Muñoz Martínez (en prensa), p. 491.

²⁰ Para una mayor profundización sobre la liturgia, en concreto de la Semana de Pascua, remitimos a los siguientes estudios: Righetti (1955); Gaillard (1959); Garrido Bonaño (1961); Stuart (1962); Pascher (1965); Klausner (1968); Vogel (1986); Lizcano Ajenjo (2002).

²¹ Los primeros testimonios de esta Semana Pascual aparecen en la segunda mitad del siglo VI, pero es sin duda anterior, ya que San Agustín, en su *Epístola 55*, la llama una *Ecclesiae consuetudo*, tan antigua como la Cuaresma. Durante siglos, y en toda la Cristiandad, toda esta semana fue considerada festiva, como el mismo día de Pascua. El pueblo debía observar el reposo y asistir a los servicios litúrgicos que se celebraban cada día. Las leyes civiles y eclesiásticas hacían expresa mención de este hecho. La observancia de la semana pascual completa comienza a decaer hacia el siglo IX y desde el siglo X el privilegio se reduce al lunes y al martes. Ver. Righetti (1955), vol. I, pp. 842-844; Gaillard (1959), p. 216.

²² Pascher (1965), p. 200.

²³ Recibe este nombre por tratarse del último día *in albis*, esto es, el último día en el que los neófitos visten las albas, que les habían sido otorgadas en el día de su bautizo, la vigilia de Pascua.

²⁴ La denominación *Dominica in albis*, que ha perdurado a lo largo de los siglos hasta nuestros días, se funda en un error. El domingo siguiente al de Resurrección, culminación de la *Hebdomada alba*, los neófitos deponían sus albas, y por ello recibía el nombre de *Dominica in deponendis albis* o *post albas*. También recibe el nombre de *Octavas paschae die dominico*. Ver: Pascher (1965), p. 199.

²⁵ Las antiguas lecturas evangélicas del leccionario romano, según ha señalado A. Chavasse, son conocidas por las homilías que San Gregorio pronuncia al inicio de su pontificado, desde el final del año 590 hasta el inicio del año 593, según la siguiente relación : Domingo de Resurrección – *Visitatio Sepulchri* (Mc 16, 1-7); Lunes de Pascua – Visita de Pedro y Juan al Sepulcro (Jn 20, 1-9); Martes de Pascua – Discípulos de Emaús (Lc 24, 13-35); Miércoles de Pascua – Aparición a los Once (Lc 24, 36-47); Jueves de Pascua – Aparición en el Mar de Tiberiades (Jn 21, 1-4); Viernes de Pascua – *Noli me tangere* (Jn 20, 11-18); Sábado *in albis* – Incredulidad de Tomás (Jn 20, 19-31). Cuando San Gregorio reorganiza el leccionario de esta Semana de Pascua, elimina el antiguo evangelio del Lunes (la visita de Pedro y Juan al sepulcro: Jn 20, 1-9), adelantando en un día las lecturas del Martes, Miércoles, Jueves y Viernes, e introduce un nuevo evangelio para el Viernes (la Misión de

los apóstoles: Mt 28, 16-20). El domingo siguiente se repite una parte de la lectura del sábado (Incredulidad de Tomás: Jn 20, 24-31). Así pues, éste era el estado de las lecturas en el evangeliario de 595-597. Ver: Chavasse (1952), pp. 73-74.

²⁶ Würzburg Universitätsbibliothek, codex Mp. th. f. 62, (648).

²⁷ Leclercq (1922), para el leccionario de Würzburg, clasificado como leccionario romano del grupo anglosajón, y calificado como uno de los exponentes más representativos de la antigua usanza romana: pp. 902-907; Morin (1910); Morin (1911) para la Semana de Pascua, p. 305.

²⁸ Pascher (1965), p. 212.

²⁹ Ver: nota 25.

³⁰ Leclercq (1922), pp. 898-899; Wilmart (1909).

³¹ Wilmart (1913); Leclercq (1922), pp. 899-902 y 907-914, lo clasifica entre los leccionarios romanos del grupo franco.

³² Chavasse (1952), p. 83; Leclercq (1922), p. 899, define el *comes* de Murbach como antecedente directo del *Missale romanum* del siglo XVI.

³³ La adscripción al texto de Lucas, se basa en el número de mujeres (cuatro) que aparecen en esta escena en la *Biblia de Ripoll* (Marcos da el nombre de tres, mientras que Lucas añade a los tres nombres un número indeterminado de acompañantes), aunque ciertamente, caben otras interpretaciones. En cualquier caso, es el tema en sí de la Visita, más que su fuente, lo que se debe tener en cuenta en la vinculación con la lectura del Domingo de Resurrección.

³⁴ Por el contrario, Beissel (1893), p. 34, apuntó que la escena de la Visita de Pedro y Juan al sepulcro vacío "(Jo. 20, 3 s.) était lu dans quelques églises le vendredi", y asignó para el sábado la escena siguiente de la Incredulidad de Tomás.

³⁵ Neuss (1922), p. 127.

³⁶ Neuss (1922), pp. 20-21; Klein (1994), p. 189; Beer (1909-1910), la transcripción del inventario de 1047, pp. 267-277; Delcor (1974); Ibarburu Asurmendi (1993-1994); Ibarburu Asurmendi (1987). Sobre las relaciones con el Papado remitimos a los siguientes autores: Kehr (1927-1928); Junyent (1972); Albareda (1931); D'Abadal (1948); Junyent (1971); Mundó (1972); Junyent (1992); Mundó (1998).

³⁷ Mundó (2002), p. 120: "la peça més notable en l'aspecte litúrgic".

³⁸ Righetti (1955) vol. I, p. 274: "El elenco de estas lecturas, que debían hacerse sobre todo durante la misa, compuestas según el orden del año litúrgico, es lo que en la Edad Media se llamó leccionario, si su texto se ponía extensa y detalladamente, y capitulario (*capitulare*), cuando se indicaban solamente las primeras y últimas palabras (*capitulum*)".

³⁹ Klauser (1935), n° 344, p. LXIV. Cfr. en Mundó (2002), p. 120. Vogel (1986), p. 343, asimila el tipo "delta" a una variante del tipo 3 de la Familia B de Evangeliarios según la clasificación de Chavasse (1952), pp. 8-10. Se trata, según Vogel, de un libro romano-franco, basado en un *capitulare* de tradición romana pura de hacia 650, completado hacia 750, emigrado a Gaul y con ciertos elementos

galicanos añadidos. Salmon (1969), p. 66, nº 137, describe el contenido del *Capitulare Evangeliorum* de la *Biblia de Ripoll*: « temporal et sactoral mélangés: Noël à la Vigile de Noël, s. Etienne à s. Saturnin; huit dimanches après l'Epiphanie, cinq post Albas et vingt-cinq après la Pentecôte; fêtes IV et VI ».

⁴⁰ Mundó (2002), pp. 120-121.

⁴¹ Mundó (2002), p. 121.

BIBLIOGRAFÍA

Albareda (1931)

ALBAREDA, A.: *L'abat Oliva, fundador de Montserrat*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1931.

Alcoy (1987)

ALCOY, R.: Voz "Biblia de Ripoll", en *Catalunya Romànica, vol. X: El Ripollès*. Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1987, pp. 305-315.

Beer (1909-1910)

BEER, R.: "Los manuscritos del monastir de Sta. María de Ripoll", (traducción de P. Barnils). *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, V, 1909-1910, pp. 137 y ss.

Beissel (1893)

BEISSEL, S.: *Vatikanische Miniaturen (quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. Miniatures choisies de la Bibliothéque Vaticane. Documents pour une histoire de la miniature)*. Freiburg im Breisgau, 1893.

Bohigas (1960)

BOHIGAS, P.: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Contribución al estudio de la historia de la miniatura catalana. Vol. I:*

Período Románico, Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 1960.

Bréhier (1928)

BRÉHIER, L.: *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines a nos jours*. París, H. Laurens, 1928.

Cahn (1982)

CAHN, W.: *Romanesque Bible Illumination*. New York, Cornell University Press, 1982.

Chavasse (1952)

CHAVASSE, A.: "Les plus anciens types du lectionnaire et de l'antiphonaire romains de la messe". *Revue Bénédictine*, LXII, 1952, pp. 3-94.

D'Abadal (1948)

D'ABADAL, R.: *L'abat Oliba, bisbe de Vic, i la seva època*. Barcelona, 1948.

Delcor (1974)

DELCOR, M.: "Le scriptorium de Ripoll et son rayonnement culturel. État de la question". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, V, 1974, pp. 45-64.

Didron (1845)

DIDRON, P. (ed.): *Manuel d'iconographie chrétienne greque et latine*. Paris, Imprimerie Royale, 1845.

Didron (1891)

DIDRON, A. N.: *Christian Iconography; The History of Christian Art in the Middle Ages*. vol. II, Londres, 1891.

Downey (1957)

DOWNEY, G.: *Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostoles at Constantinople*. Transactions of the American Philosophical Society, n.s. 47, 1957.

Gaillard (1959)

GAILLARD, D. J.: *El misterio pascual y su liturgia. Itinerario litúrgico para la Semana Santa y la Semana de Pascua*. Barcelona, Editorial Litúrgica Española, 1959.

Garrido Bonaño (1961)

GARRIDO BONAÑO, M. (ed.): *Curso de Liturgia Romana*. Madrid, B.A.C., 1961.

Grabar (1979)

GRABAR, A.: *Les voies de la création en iconographie chrétienne - Antiquité et Moyen Âge*, Paris, 1979.

Grabar (1994)

- *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza, 1994.

Gudiol (1955)

GUDIOL, J.: *Els Primitius, vol. III: Els llibres il·luminats*. Barcelona, Librería Canuda, 1955.

Ibarburu Asurmendi (1987):

IBARBURU ASURMENDI, M^a E.: "L'escriptori de Santa Maria de Ripoll i els seus manuscrits". *Catalunya Romànica, vol. X, El Ripollès*, Barcelona, 1987, pp. 276-292.

Ibarburu Asurmendi (1993-1994)

- "Los *scriptoria* de Ripoll, Vic y Girona: un posible estilo catalán de ilustración de manuscritos". *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, VII, 1993-1994, pp. 157-171.

Junyent (1971)

JUNYENT, E.: *Commemoració mil·lenària del naixement de l'abat-bisbe Oliba. Esbós biogràfic*, Montserrat, 1971.

Junyent (1972)

- "La figure de l'abbé Oliba ; Esquisse biographique". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, III, 1972, pp. 9-18.

Junyent (1992)

- *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992.

Kehr (1928)

KEHR: *El papat i el Principal de Catalunya*, traducido por Abadal en *Estudis Universitaris Catalans*. Barcelona, XII, 1927, y XIII, 1928.

Kitzinger (1988)

KITZINGER, E.: "Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art". *Cahiers Archéologiques*, XXXVI, 1988, pp. 51-73.

Klauser (1935)

KLAUSER, Th.: *Das römische Capitulare Evangeliorum* (Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen, 28), Münster i. W., 1935.

Klauser (1968)

- *Breve Historia de la Liturgia Occidental*. Barcelona, Juan Flors, 1968.

Klein (1994)

KLEIN, P. K.: "Early and High Romanesque Book Illumination". *The art of medieval Spain, a. d. 500 – 1200*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1994, pp. 189-190.

Künstle (1928)

KÜNSTLE, K.: *Ikongraphie der Christlichen Kunst*. 2 vols., Friburgo de Brisgovia, 1928.

Leclercq (1922)

LECLERCQ, H.: Voz, "Évangiles", en *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*. T. V, 1ª parte, París, Libraire Letouzey et Ané, 1922, pp. 851-923.

Lizcano Ajenjo (2002)

LIZCANO AJENJO, A.: *Liturgia y año litúrgico*. Universidad Católica San Antonio, 2002.

Mâle (1907)

MÂLE, É.: "Les influences du drame liturgique sur la sculpture romane". *La Revue de l'art ancien et moderne*, XXII, 1907, pp. 81-92.

Millet (1960)

MILLET, G.: *Récherches sur l'Iconographie de l'Évangile*. Paris, Bocard, 1916, (2ª ed., 1960).

Morin (1910)

MORIN, D. G.: "Le plus ancien Comes ou lectionnaire de l'église romaine". *Revue Bénédictine*, XXVII, 1910, pp. 41-74.

Morin (1911)

- "Liturgie et basiliques de Rome au milieu du VII^e siècle d'après les listes d'évangiles de Würzburg". *Revue Bénédictine*, XXVIII, 1911, pp. 298-330.

Mundó (1972)

MUNDÓ, A. M.: "Les études sur Oliba et son oeuvre littéraire". *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, III, 1972, pp. 73-80.

Mundó (1997)

- "Darrers estudis entorn les Bibles de Ripoll". *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, VIII, 1997, pp. 9-15.

Mundó (1998)

- *Semblança d'Oliba. Què ha estat el gran abat i bisbe per a Catalunya*. Barcelona, 1998.

Mundó (2002)

- *Les Bibles de Ripoll. Estudi dels Mss. Vaticà, Lat. 5729 i París, BNF, Lat, 6*, (Studi e Testi, n° 408), Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2002.

Muñoz Martínez (2005)

MUÑOZ MARTÍNEZ, A. B.: "Influencia bizantina en la iconografía del Nuevo Testamento de la Biblia de Ripoll", en CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.), *El arte foráneo en España: Presencia e Influencia*. Actas de las XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte Madrid organizadas por el Departamento de Historia del Arte del Instituto de Historia del CSIC, 22-26 noviembre 2004, Madrid, CSIC, 2005, pp. 207-214.

Muñoz Martínez (en prensa)

- "La Visitatio Sepulchri y la Resurrección de Cristo en la Biblia de Ripoll (c. 1020)", en *Actas de las V Jornadas Internacionales de Estudio de la Orden del Santo Sepulcro*. Zaragoza, p. 491.

Neuss (1922)

NEUSS, W.: *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*. Verlag/Bonn und Leipzig, K. Schroeder, 1922.

Pascher (1965)

PASCHER, J.: *El año litúrgico*. Madrid, B.A.C., 1965.

Pijoan (1911-1912)

PIJOAN, J.: "Les miniatures de l'Octateuch i les Bibles romaniques catalanes", en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1911-1912, pp. 475-507.

Réau (1957)

RÉAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*. París, 1957.

Réau (1996)

- *Iconografía del Arte Cristiano*. (T. 1: iconografía de la Biblia; vol. 2: Nuevo Testamento), Barcelona, Serbal, 1996.

Righetti (1946)

RIGHETTI, M.: *Manuale di storia liturgica*. Milán, 1946.

Righetti (1955)

- *Historia de la Liturgia*. 2 vols., Madrid, B.A.C., 1955.

Salmon (1969)

SALMON, P.: *Les manuscrits liturgiques*

latins de la Bibliothèque Vaticane, II : Sacramentaires, épistoliers, évangélistes, graduels, missels, (Studi e Testi, n° 253), Città del Vaticano, 1969.

Schiller (1986)

SCHILLER, G.: *Iconographie der Christlichen Kunst*. vol. 3, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 1986.

Steuart (1962)

STEUART, B.: *Desarrollo del Culto Cristiano*. Barcelona, Editorial Litúrgica Española, 1962.

Trens (1945)

TRENS, M.: *El arte en la Pasión de Nuestro Señor*. Barcelona, 1945.

Villette (1957)

VILLETTE, J.: *La Résurrection du Christ dans l'art chrétien du II^e au VII^e siècle*. París, H. Laurens, 1957.

Vogel (1986):

VOGEL, C.: *Medieval liturgy: an introduction to the sources*. Washington, 1986.

Weitzmann (1971)

WEITZMANN, K.: "The Narrative and Liturgical Gospel Illustration", KESSLER, H.L. (coord.), *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago y Londres, 1971, pp. 247-270.

Wilmart (1909)

WILMART, D. A.: « Un missel grégorien ancien ». *Revue Bénédictine*, XXVI, 1909, pp. 281-300.

Wilmart (1913)

- "Le Comes de Murbach". *Revue Bénédictine*, XXX, 1913, pp. 25-69.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN Y ENVÍO DE ORIGINALES

1. Los textos se presentarán mecanografiados en folios, a doble espacio, acompañados de un disquete de 3.5, cd-rom, o soporte informático análogo, preferentemente en «word» o «word perfect». Se entregarán libre de erratas; en principio, no se corregirán pruebas. La extensión deberá ajustarse, estrictamente, a las exigencias del trabajo, reduciéndose a lo indispensable la reproducción de documentos.

2. Las notas se imprimirán (por exigencias de la composición) al final del texto; las obras reseñadas en ellas recogerán, solo, los apellidos de los autores, año de publicación entre paréntesis y las páginas, ya que se citarán, en extenso, en la bibliografía que cierra el artículo. Las referencias irán precedidas de la mención abreviada de la obra; se consignarán luego, en mayúsculas los apellidos de los autores, en minúsculas los nombres (preferiblemente de forma completa), en cursiva los títulos si se trata de libros y entre comillas si son artículos de revista o capítulos de libros; finalmente, se incluirá la ciudad de publicación seguida de la editorial y del año; otros casos se resolverán siguiendo las normas establecidas.

3. Las ilustraciones que se adjunten tendrán la calidad necesaria para que puedan reproducirse dignamente, numeradas y acompañadas de los pies. La dirección de la revista se reserva la facultad de realizar las supresiones y alteraciones que se juzguen precisas.

4. En los artículos, junto al nombre del autor, podrá aparecer el centro universitario o institución a la que esté vinculado. Si están elaborados en el seno de algún departamento de Historia del Arte o bajo la dirección de un profesor podrán venir acompañados de una carta avalando la calidad de los mismos. Por otra parte vendrán precedidos de un breve resumen (entre 10 y 15 líneas), si es posible en inglés.

5. Los trabajos se dirigirán al director de *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Seminario de Arte Marqués de Lozoya de la Fundación Universitaria Española. Alcalá, 93. 28009. MADRID. La dirección de la revista se reserva el derecho y plazo de publicación pudiendo proceder, en caso necesario, a la devolución de los originales.

FICONOFUE [FICHERO ICONOGRÁFICO DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA]

Base de datos, en continua expansión. Contiene un archivo de referencias e imágenes (actualmente cerca de 80.000 registros) de valor iconográfico, accesibles a través de su página web: www.ficonofue.com. Se inicia con el siguiente,

AVISO LEGAL

Todos los derechos de propiedad industrial e intelectual de la website www.ficonofue.com, así como de los elementos contenidos en ella (que comprenden entre otros, imágenes, software y textos), pertenecen a la Fundación Universitaria Española o, en su caso, a terceras personas o instituciones.

Todos los elementos contenidos en la website son difundidos por la Fundación Universitaria Española con fines exclusivamente científicos o docentes, en ningún caso comerciales.

Sin perjuicio de los derechos reconocidos por la legislación vigente, el usuario de website no podrá utilizar ninguno de los elementos comprendidos en la misma con fines comerciales, o proceder entre otros, a su distribución, reproducción, modificación o descompilación, sin previa autorización de los legítimos propietarios.

Las imágenes se reproducen en baja resolución, aptas para su estudio pero no para ser impresas.

El FICONOFUE comienza con un formulario de búsqueda avanzada que consiente acceder a la mayoría de los campos indicados en él. Destacan dos: tema y autor. Pero cabe acudir directamente a otros: áreas y ciclos (a los que se vinculan los asuntos), cronología, localización, géneros, técnicas, número de registro, bibliografía, etc. Es factible, aparte, realizar sugerencias.

La búsqueda conduce a una página de resultados con bloques de registros (pueden verse varios a la vez) que permiten una revisión rápida para recuperar, a través del tema, la ficha detallada. En ella puede contemplarse la obra en proporciones reducidas y leerse los datos esenciales en columna, con la referencia bibliográfica utilizada para registrarla y obtener la imagen (cuando se dispone de ella), reproducida a gran tamaño en la parte inferior.

Se nutre con datos e imágenes de pinturas, esculturas dibujos, estampas y obras de otros géneros que puedan tener valor iconográfico. La información se recaba de fuentes muy diversas, mediante varios procedimientos; se intenta incorporar el acervo contenido en los museos, colecciones, templos, repertorios de grabados etc, sin olvidar las novedades que se ofrecen en las exposiciones temporales; también se tienen en cuenta las citas (con o sin ilustraciones) que figuran en publicaciones especializadas (como monografías de artistas), revistas científicas, documentos procedentes de los archivos, etc. Los testimonios se brindan a título gratuito dentro de la labor de difusión cultural que lleva a cabo la Fundación Universitaria Española, contando con colaboraciones de diferentes comunidades autónomas. Se dirige, principalmente, a estudiantes e investigadores de Historia del Arte vinculados a departamentos universitarios, museos y otras instituciones culturales; pero puede resultar útil a personas de otras disciplinas. Sus contenidos y didacticismo lo hacen igualmente atractivo para el público en general.

Se elabora en el Seminario de Arte e Iconografía «Marqués de Lozoya», de la Fundación Universitaria Española, por un equipo de becarios y colaboradores procedentes de diversos departamentos de Historia del Arte bajo la dirección de José Manuel Pita Andrade, Catedrático de Universidad y Patrono de la Fundación.

**PUBLICACIONES DE ARTE DE LA
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA**

**CUADERNOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA
[CAIFUE]**

Revista semestral publicada desde 1988. Cada tomo contiene dos números, algunos con trabajos de carácter monográfico. Los tomos II (1989), IV (1991) y VI (1993), de mayor extensión, recogen las comunicaciones y ponencias desarrolladas, respectivamente, en los I, II y III *Coloquios de Arte e Iconografía* que tuvieron lugar el año anterior a su impresión. Precio de cada número normal, 10 €. Los correspondientes a los Coloquios, 15 €.

ANEJOS

I

Tras el Centenario de Felipe IV. Jornadas de Iconografía y Coleccionismo. Dedicadas al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, 2006, 444 pp. 257 ilustr. Color. Rústica. 30 €.

CUADERNOS DE ARTE DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA

Fascículos que abordan cuestiones de carácter, generalmente, monográfico. Precio de cada uno, 3 €.

1. El Marqués de Lozoya. *Semblanzas y Bibliografía.* Madrid, 1985, 142 pp., ilustr., agotado.
2. SANTIAGO SEBASTIÁN LÓPEZ: *La visión emblemática del Amor Divino según Vaenius.* Madrid, 1985, 52 pp., ilustr., Agotado.
3. JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *La Pasión de Cristo en la pintura del Greco.* Madrid, 1985, 44 pp., ilustr.,
4. VV.AA.: *Pedro Berruguete.* Madrid, 1985, 100 pp.
5. LUCÍA GARCÍA DE CARPI: *Julio Antonio: Monumentos y proyectos.* Madrid, 1985, 56 pp., ilustr.,

6. MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO: *La vida y la obra del pintor Francisco Pons Arnau*. Madrid, 1985, 48 pp., ilustr.,
7. ANTONIO MORENO GARRIDO: *La iconografía de la Inmaculada en el grabado granadino del siglo XVII*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,
8. ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: *La emblemática y la mística en el Santuario de la Victoria en Málaga*. Madrid, 1986, 52 pp., ilustr.,
9. JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *La iconografía mariana en la escultura hispalense de los siglos de oro*. Madrid, 1986, 50 pp., ilustr.,
10. JOSÉ LUIS MARTÍNEZ DE LA OSA: *Aportaciones para el estudio de la cronología del románico en los reinos de Castilla y León*. Madrid, 1986, 130 pp.,
11. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La pintura en la prensa madrileña de la época isabelina*. Madrid, 1986, Agotado.
12. ANTONIO MORENO GARRIDO Y MIGUEL ÁNGEL GAMONAL TORRES: *Velázquez y la familia real a través de un epistolario de Felipe IV*. Madrid, 1988, 58 pp., ilustr.,
13. MARÍA LUZ MARTÍN CUBERO: *Alejo Fernández*. Madrid, 1988, 66 pp.,
14. JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN: *Antonio Palacios Ramilo en Madrid*. Madrid, 1984, 60 pp., 22 ilustr. Rust.
15. ALICIA CÁMARA MUÑOZ: *Ensayo para una historia de la historiografía del manierismo*. Madrid, 1988, 39 pp.,

TESIS DOCTORALES “CUM LAUDE”

1. MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ JUSTICIA: *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid, 1996, 322 pp., 50 láminas. 20 €.
2. ANAISABEL ÁLVAREZ CASADO: *Bibliografía artística del franquismo. Publicaciones Periódicas entre 1936 -1948*. Madrid, 1998, 515 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
3. AMELIA ARANDA HUESTE: *La Joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*. Madrid, 1998, 569 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
4. FRANCISCA GARCÍA JÁÑEZ: *Repertorio Iconográfico de escritores románticos españoles*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
5. LETICIA RUIZ GÓMEZ: *La colección de estampas devocionales de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid, 1998, 319 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
6. ESPERANZA NAVARRETE MARTÍNEZ: *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid, 2000, 600 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
7. SARA MUNIAIN EDERRA: *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración Española*. Madrid, 2000, 376 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
8. JUAN JESÚS LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ: *Altar Dei. Los frontales de mesas de altar en la Granada barroca*. Madrid, 2001, 400 pp., ilustra. 20 €.

9. EVA J. RODRÍGUEZ ROMERO: *El Jardín Paisajista y las Quintas de recreo de los Carabancheles: La posesión de Vista Alegre*. Madrid, 2000, 544 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
10. MARÍA DEL MAR DE NICOLÁS: *Mariano Fortuny y Madrazo. Entre la modernidad y la tradición*. Madrid, 2001, 242 pp. ilustr. 20 €.
11. PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ: *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2001, 494 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
12. CARLOS CHOCARRO BUJANDA: *La búsqueda de una identidad La escultura entre el gremio y la academia (1741-1833)*. Madrid, 2001, 352 pp. ilustr. Rúst. 20€.
13. DOLORES MARÍA DEL MAR MÁRMOL MARÍN: *Joyas en las colecciones reales de Isabel la Católica a Felipe II*. Madrid, 2001, 588 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
14. CARMEN RALLO GRUSS: *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica*. Madrid, 2002, 490 pp., ilustr. Rúst. 20€.
15. JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA: *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*. Madrid, 2002, 477 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
16. MARÍA ÁNGELES SANTOS QUER: *La ilustración en los libros de la imprenta de Alcalá en el siglo XVI*. Introducción y catálogo. Madrid, 2003, 633 pp., ilustr. Rúst. 20 €.
17. ARÁNZAZU PÉREZ SÁNCHEZ: *El Liceo artístico y literario de Madrid (1837-1851)*. Madrid, 2005, 546 pp., 20 €.
18. FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS: *Aportación al estudio de la Pintura de estilo Gótico Lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid, 2005, Tomo I, 496 pp.; Tomo II, 485 pp., ilustr. Rúst., CD, Los dos tomos, 30 €.
19. MARÍA FERNANDA PUERTA ROSSELL: *Platería madrileña, colecciones de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 2005, 372 pp., ilustr. Rúst., 20 €.
20. JOSÉ FERNANDO GABARDÓN DE LA BANDA: *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Madrid, 2005, 478 pp., ilustr. Rúst., 20 €.
21. MARÍA A. VIZCAÍNO VILLANUEVA: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid, 2005, 490 págs. Rúst., 20 €.
22. MÁRIA JESÚS MUÑOZ GONZÁLEZ: *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700*. Madrid, 2006, 292 pp., CD-ROM con tablas de datos y consultas, Rúst., 20 €.
23. MIGUEL CÓRDOBA SALMERÓN: *El colegio de la Compañía de Jesús en Granada. Arte, Historia y Devoción*. Madrid, 2006, 364 pp., ilustr. Rúst., 20 €.
24. ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: *Fernández de Casas y Novoa. Arquitecto del barroco dieciochesco*. Madrid, 2006, 504 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

25. ESTHER LOZANO LÓPEZ: *Un mundo en imágenes: la portada de Santo Domingo de Soria*. Madrid, 2006, 466 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

26. JUAN LUIS BLANCO MOZO: Alonso Carbonell (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares. Madrid, 2007, 514 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

27. LORENZO PÉREZ DE DOMINGO: El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid. Madrid, 2007, 507 pp., ilustr. Rúst., 20 €.

(En prensa): ALFREDO UREÑA UCEDA: *La Escalera Imperial como elemento de poder*.

INVENTARIOS REALES CON CUADROS DEL MUSEO DEL PRADO

I

Quadros y otras cosas que tiene su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636. Documentación, transcripción y estudio: Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo. Madrid, 2007, 260 pp., 219 ilustr., color, 36 €.

OTRAS PUBLICACIONES

MARQUES DE LOZOYA: *Mariano Fortuny*. Madrid, 1975, 44 pp., ilustr. color. 3 €.

JOSÉ E. GARCÍA MELERO: *Aproximación a una bibliografía de la pintura española*. Madrid, 1978, 1.168 pp., 20 €.

ANA DOMÍNGUEZ: *Libros de horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1979, 141 pp., ilustr.; color. Agotado.

EDWARD COOPER: *Castillos señoriales de Castilla, Siglos XV y XVI*. Traducción de Juan M. Madrazo. Madrid, 1980, Tomo I, 732 pp.; Tomo II, 812 pp., ilustr., planos. Agotado.

GLORIA GENDE FRANQUEIRA: *El arte religioso en la Mahía*. Madrid, 1981, 544 pp., ilustr. 10 €.

I Encuentro Internacional de Psicología del Arte. Madrid, 1981, 188 pp., ilustr.; 15 €.

YVES BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid, 1986, Traducción y notas de Concepción Martín Montero. 760 pp., 132 ilustr., 20 €.

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA: *De Ceán a Cossio: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco; textos, documentos y bibliografía*. volumen II, Madrid, 1987, 610 pp., 15 €.

JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE: *Goya y sus primeras visiones de la historia*. Madrid, 1989, 63 pp., 3 €.

- SUZANNE STRATTON: *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, 1989. Traducción de José L. Checa Cremades. 128 pp., 40 láminas. Agotado.
- CLAUDE BÉDAT: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, Prólogo por Enrique Lafuente Ferrari, 484 pp., 64 ilustr., 20 €.
- JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: I Leonardo y los leonardescos*. Madrid, 1992, volumen I, 125 pp., Agotado.
- JOSÉ MARÍA RUIZ MANERO: *Pintura italiana del siglo XVI en España: II Rafael y su escuela*. Madrid, 1992, volumen II, 263 pp., Agotado.
- MANUEL GUERRA: *Simbología románica*. Madrid, 1993, 2ª edición, 484 pp., 59 ilustr., Rust. Agotado.
- MARÍA TERESA MALDONADO: *La platería burgalesa: Plata y plateros en la Catedral de Burgos*. Madrid, 1994, 305 pp., 20 €.
- JAVIER PORTÚS \ JESUSA VEGA: *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, Agotado.
- JUAN DE VILLANUEVA Y FERNANDO CHUECA GOITIA: *El edificio del Museo del Prado*. Madrid, 2003, 122 pp., 29 ilustr. Rústica. 10 €.
- ÁNGEL RODRÍGUEZ REBOLLO: *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid, 2005, 408 pp., 92 ilustr. Rústica. 20 €.