

Entre el cuerpo y el alma. Imaginería de los siglos XVII y XVIII

Farga, María del Rosario

2015-03-04

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/274>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

ENTRE EL CUERPO Y EL ALMA

IMAGINERÍA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

ENTRE EL CUERPO Y EL ALMA

IMAGINERÍA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

MARÍA DEL ROSARIO FARGA

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”
Dirección de Fomento Editorial
CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN MÉXICO

BIBLIOTECA PADRE PEDRO ARRUPE
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA PUEBLA
Biblioteca Interactiva Pedro Arrupe SJ
Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación

Farga, María del Rosario

Entre el cuerpo y el alma: Imaginería de los siglos XVII y XVIII

1. Iconografía. 2. Arte y simbolismo cristiano-Crítica e interpretación.

3. Arte barroco - historia - Siglos XVII-XVIII. I t.

N 7565 F37.2013

Ricardo Escárcega Méndez

Coordinación editorial

Susana Plouganou Boiza

Cuidado de edición

Monserrat Torrejón Machorro

Formación tipográfica

Edgardo Pazzi Portes

Diseño de portada

Primera edición, 2002

Segunda edición, 2008

Tercera edición, 2013

D.R. © Universidad Iberoamericana Puebla

Blvd. Niño Poblano 2901, U. Territorial Atlixcáyotl

Puebla, México

Información y ventas:

<http://libros.iberopuebla.mx/>

libros@iberopuebla.edu.mx

D.R. © Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”

Dirección de Fomento Editorial

D.R. © Consejería de cultura de la embajada de España en México

ISBN: 978-607-7901-22-8

Impreso y encuadernado en México

Printed and bounded in Mexico

ÍNDICE

PRÓLOGO, Araceli López Varela	15
INTRODUCCIÓN	17
EL MARCO LEGAL	41
PARENTESCO Y CLIENTELA	95
ENTRE CUERPO Y ALMA	169
ÍNDICE DE LÁMINAS	211
LÁMINAS	213

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mis más sentidos agradecimientos a las instituciones, colegas y amigos que de una forma u otra hicieron posible que este trabajo saliera a la luz y que no quedase olvidado en el cajón de un editor.

A los maestros Agustín Grajales y Francisco Vélez Pliego, ex director y director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, quienes desde el primer borrador me apoyaron para que finalmente se convirtiera en una publicación.

A la Universidad Iberoamericana por el esmerado cuidado en la edición. A Ricardo Escárcega Méndez, que contra viento y marea logró que este proyecto llegara a buen puerto.

Al arquitecto Edgardo Pazzi Portes en quien confío siempre con los ojos cerrados por su buena fe en el diseño de las portadas de mis publicaciones, gracias por su amistad y dedicación.

Para finalizar no puedo olvidar los rituales que realizamos los historiadores de la cultura mediterránea. Siempre que comenzamos una “empresa” nos encomendamos a un ser que nos ilumine y nos guíe en ella: gracias a Gonzalo (+) y Rosario, quienes supieron brindarme la serenidad, el ánimo y la esperanza en esos momentos.

A Fina y Sunusineta,
lejos pero siempre
tan cerca.

Dedico este libro a mis enemigos
que tanto me ayudaron en mi
carrera profesional
CAMILO JOSÉ CELA

PRÓLOGO

Leer *Entre el cuerpo y el alma. Imaginería de los siglos XVII y XVIII* es permitirnos la oportunidad de adentrarnos a esos siglos desde una perspectiva del claroscuro del Barroco que nos revela las técnicas, funciones, formas de producción, tipologías, el marco legal, parentesco y clientela, el sistema de encargo y financiamiento de las obras, el contexto histórico, social y artístico con una lectura iconográfica, de historia del arte, desde la sensibilidad y las mentalidades de la época. Por lo que la obra es una aportación valiosa para los historiadores de arte y para todo aquel que se interese por descubrir el mundo maravilloso de esa época en donde se interrelacionaban las culturas europea e iberoamericana a través del hilo conductor de las manifestaciones artísticas y las tradiciones.

El Barroco es la época en donde las imágenes toman jerarquía ante el contexto histórico que viven con el Concilio de Trento, en la Contrarreforma, debido a que la difusión y defensa de los dogmas de fe, las reliquias y nuevas devociones se realizaron por medio de las imágenes bajo un canon de elementos representativos de estos temas para evitar que se convirtieran en una puerta de entrada a los ataques del protestantismo. No olvidemos que las obras cumplían la función de ser evangelizadoras, pedagógicas, ejemplificadoras y adoctrinantes. Por consiguiente, el análisis iconográfico e iconológico realizado en este libro por María del Rosario Farga es fundamental para comprender la polisemia de las obras. El trabajo es respaldado por un excelente manejo de las fuentes: grabados, obras, archivos, teorías y metodologías de historia del arte y el rastreo de otras publicaciones que han estudiado el tema, convirtiendo a este libro en un garante del manejo, recuperación y aportación a la literatura que se ha generado alrededor de la imaginería de los siglos XVII y XVIII.

Este texto lleva al lector a situarse en el momento histórico de estudio por medio de descripciones y análisis realizados respecto a los intereses

de cada artista, del papel de los mecenas y patronatos que impulsaban el mercado artístico, pues cada donante quería hacer valer su condición económica y de fe a través de la producción artística. Esto llevó a la socialización de las obras con un fin utilitario; son estas relaciones las que analiza la autora desde los sistemas gremiales, los contratos, los parentescos y clientela, las técnicas solicitadas, la incorporación del teatro a los retablos, donde se fusionan las tradiciones con las técnicas que le dan ese carácter único al Barroco.

Otra de las grandes aportaciones es el estudio de la quirología y fisonomía de la experiencia mística de los santos de la época bajo los temas de éxtasis místicos, revelaciones y pasajes hagiográficos donde los ojos y las manos adquieren un lenguaje representacional que permite leer el alma y la espiritualidad representada. Por consiguiente, nos enfrentamos a una obra que nos lleva a ensamblar las piezas que conformaron el arte de los siglos XVII y XVIII para comprender de manera completa aquello que encierra este periodo de estudio, a la par que nos invita a seguir indagando sobre cada una de sus aportaciones. En suma, es un excelente trabajo de investigación, historiografía y hermenéutica desde la historia del arte, que nos lleva a ver más allá de lo evidente.

Araceli López Varela
Universidad Iberoamericana Puebla
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”, BUAP

INTRODUCCIÓN

TEORÍA DE LA IMAGEN RELIGIOSA: LA APARICIÓN DE NUEVOS TEMAS LA ALTERNATIVA A LA IMAGEN RELIGIOSA

Planteando el problema de las relaciones entre el fin de las experiencias manieristas y el comienzo de la nueva época fuera de los tópicos de las secuencias cronológicas lineales, centraremos nuestro estudio en la delimitación precisa de las cuestiones lingüísticas tal como eran planteadas, a principios del siglo XVII, por los artistas que comenzaban a formular una nueva poética ajena a las sofisticaciones del último manierismo.

Desde fines del siglo XVI pueden detectarse indicios de una nueva sensibilidad que podemos calificar de *barroca*, si bien hasta fechas muy posteriores no podemos hablar en sentido uniforme de dicha cultura. Efectivamente, si hasta 1630 la cultura y el arte barrocos no adquieren caracteres orgánicos en los países europeos, sí podemos señalar la obra de artistas pioneros que sientan las bases de la nueva cultura. Nos referimos a las aportaciones de Rubens, Caravaggio, Annibale Carracci o Maderno, quienes, entre otros, han de verse como los formuladores iniciales de la poética barroca en lo que ésta tiene de polémica antimanierista, pues en ellos aparecen ya de manera clara las distintas tendencias y alternativas que van a configurar plásticamente la Europa del siglo XVII y parte del XVIII.

El nuevo lenguaje que comenzaba a planearse en la Europa de comienzos del siglo XVII, y que aparece centrado fundamentalmente en Roma, comportaba la formulación de un nuevo código lingüístico y la idea de insertar *nuevos temas* a través de la renovación iconográfica que exigían los problemas que ahora preocupaban a la sociedad.

Desde este punto de vista, el Barroco puede contemplarse como una pugna entre modernidad y tradición, ya que, junto a la insistencia de una serie de temas que hasta el momento no habían sido objeto de gran pintura,

se produce la prolongación, si bien con un nuevo sentido, de una iconografía ya formulada por el Renacimiento y el Manierismo.

Pero en realidad la cuestión que más preocupó a los teóricos y a la mentalidad barroca en general consistió en la formulación de toda una *nueva iconografía sacra*. Nada más ilustrador de la contradicción entre teoría y práctica, en el mundo de las artes plásticas a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, que la comparación entre las rigurosas prescripciones iconográficas de Gilio o Paleotti, prolongadas en el siglo XVII por Francisco Pacheco, y la admirable libertad en el tratamiento de la temática religiosa en Ribera o Caravaggio. Hemos indicado cómo el Barroco supone una codificación de determinadas tendencias del mundo renacentista; la contradicción se refiere a la libertad sin precedentes de que hacen gala determinadas figuras del *Seicento* en su tratamiento de los temas. Pacheco, en el inicio de sus capítulos dedicados a la exhaustiva precisión en la iconografía de las historias sagradas, dice:

Aunque parece que queda bastante encarecida en muchas partes de estos libros, la puntualidad que se debe guardar en pintar las sagradas historias, conforme fueron dictadas por el Espíritu Santo, y los Doctores santos las declaran, no serán sobradas las advertencias propuestas; en especial a los artífices menos inteligentes, porque los más capaces no sólo aúnan la libertad, pero sacuden con impaciencia el yugo de la razón.

La planta eclesiástica sólo será perceptible en ciertos tratadistas, pues la codificación de tendencias a la que nos referíamos con anterioridad venía por otras vías. Una de ellas será la actividad de Annibale Carracci como pintor de imágenes de altar y devoción, en las que retoma los términos típicamente renacentistas de las composiciones triangulares en asuntos tales como la resurrección de Cristo o la ascensión de la Virgen, o simplemente, el de la Virgen entre ángeles y santos, que tan grato había resultado en el siglo XVI a la gran pintura desde la escuela veneciana hasta Rafael. La obra de Annibale Carracci al respecto puede considerarse como la codificación más perfecta de todo un tipo de pintura renacentista basada en la gran composición. La aportación carraciesca consiste en incidir en el mundo del sentimiento, de los efectos y de un cierto patetismo, perfectamente regulado por rigurosas leyes de composición clasicistas.

Otro elemento que caracteriza la imagen religiosa barroca, desde estos primeros momentos, es la *serialidad* o posibilidad de llegar de forma más

directa al fiel a través de la mera repetición de imágenes similares: el fenómeno de los *Apostolados* de El Greco, las series de santos emparejados en los altares de El Escorial están en la base de temas parecidos que se repiten hasta la saciedad en el Barroco: Ribera y sus *Apostolados*, el fenómeno del retablo barroco español que agudiza las tendencias serialistas ya presentes en el *Cinquecento*, y las series conventuales con escenas de la vida del santo fundador –pensemos en las de B. Carducho, Sánchez Cotán o Zurbarán– inciden, por medio de la mera repetición serial, en un concepto de la imagen religiosa que basa su eficacia comunicativa en la adición de representantes similares.

Junto a esta agudización de determinadas tendencias ya presentes en el arte del siglo anterior, hacen su aparición una serie de temas que permiten hablar de una nueva iconografía: el tema del martirio comienza a hacerse obsesivo desde los primeros momentos, y Caravaggio hace de él uno de sus motivos favoritos desde *Crucifixión de San Pedro*, en Santa María del Popolo, *Martirio de San Andrés*, en San Luis de los Franceses, y su *Flagelación de Cristo*, ya en su etapa final, en el sur de Italia. A partir de Caravaggio, este tipo de temas gozará un enorme predicamento: Ribera realizará su famoso *Martirio de San Bartolomé* del Museo del Prado y Guido Reni, que posteriormente se adscribirá a las corrientes clasicistas, y debuta en Roma con *Crucifixión de San Pedro* (1604-1605) de tono fundamentalmente caravaggiesco; desde este punto de vista, el temprano *Martirio de San Erasmo*, de Nicolás Poussin, puede considerarse como el contrapunto clasicista en la manera de contemplar el horror del martirio.

La intervención directa y salvadora de la Iglesia en la vida del fiel, ya sea a través de la práctica de los sacramentos, la actividad de las órdenes religiosas o su puro y simple poder de imposición, es otro de los temas favoritos de este momento. De esto son buenos ejemplos obras como *Última comunicación de San Jerónimo*, de Agostino Carracci, o la pintura del mismo tema de Domenichino, que enmarcan un momento de enorme tensión, sentimental y religiosa, dentro de las más rigurosas leyes compositivas del clasicismo; como decimos, las órdenes religiosas fueron uno de los principales instrumentos de la propagación de la fe que empleó la cultura religiosa del Barroco. Ya hemos indicado la importancia de las grandes series conventuales que representaban la historia de la orden, pero a esto hay que añadir la gran cantidad de cuadros que retratan a personajes del mundo religioso del momento. De esta manera, San Carlos Borromeo será

uno de los preferidos al ser retratado por pintores como Orazio Borgiani –en 1611 o Daniele Crespi, quien, hacia 1628 realiza una austera y patética *Cena de San Carlos Borromeo* en Milán dentro de los más rigurosos cánones del espíritu contrarreformista. De igual manera, el tema del sermón, que entra de lleno en el problema barroco de la persuasión, fue tratado en estos momentos: de ello es buen ejemplo una obra como *Sermón de San Raymundo*, de Carlos Saraceni.

El nuevo sentido de la alegoría planteado por Rubens no dejará de tener su influencia a la hora de proponer una nueva temática religiosa en lo que concierne al tema de la acción salvadora de la Iglesia. Si los asuntos de martirios de santos y las escenas religiosas y bíblicas son frecuentes en la producción del artista de Amberes, la manera de visualizar la intervención de la Iglesia en la vida humana se resuelve en Rubens acudiendo a la alegoría triunfal en su serie *El triunfo de la Eucaristía*, donde se emplean todos los recursos barrocos de técnicas retóricas, persuasivas y teatrales como medio de expresión ideal de una serie de contenidos religiosos.

Frente a la alternativa católica –flamenca o romana– Holanda formula una temática religiosa distinta. La inexistencia de grandes retablos hará inútil la insistencia retórica y patética en los temas de altar, en los martirios o en la representación de las glorias celestiales que comenzaban a ser tan queridas por pintores como Giovanni Lanfranco. El hondo sentimiento religioso de Rembrandt encuentra su expresión en temas que resaltan la humanidad de Cristo –*Cena de Emaús*– o que recurren al mundo de la Biblia como medio favorito de expresar una fe protestante; el mismo gusto rembrandtiano por lo exótico y abigarrado se encuentra en la raíz de la elección de estos temas bíblicos, que se hacen visibles con los medios lingüísticos del Barroco: insistencia en el estudio de un peculiar sentido lumínico y una espacialidad grandiosa y teatral. Ya en su mismo tiempo se hizo notar lo específico de los temas de Rembrandt y el desprecio que sentía por el sentido heroico de la historia y la alegoría. De esta manera, Von Sandrat dice hacia 1675:

Pintó pocos temas inspirados en la poesía clásica o alegorías y escenas históricas, sino más bien temas cotidianos y exentos de especial significado, temas que le placían y eran *schilderactig*, pintorescos, como se dice en los Países Bajos, y al propio tiempo llenos de atractivo y tomados de la Naturaleza.

Pues Rembrandt puede considerarse, desde cierto punto de vista, como la contrafigura del pintor cortesano e integrado en las altas capas de la sociedad. La leyenda, y aun la realidad, lo muestran como un pintor sucio, desaliñado y mal vestido, interesado en coleccionar viejos instrumentos y objetos que colgaba en su estudio; Baldinucci señala que cuando trabajaba se negaba a recibir incluso al más grande monarca de la Tierra, todo lo cual se refleja en la manera de tratar los grandes temas de la tradición heroica: su burlesca, y aún grotesca, versión del *Rapto de Ganimedes* –de 1635– existente en la Galería de Dresde, es buen ejemplo de esto; como ha indicado Clark, se trata de una protesta no sólo contra el arte antiguo y la antigua moralidad de ética, sino contra la combinación de los dos que se produjo en Roma durante los siglos XVI y XVII.

Las polémicas que durante el siglo XVI se habían suscitado en torno a la imagen religiosa no se abandonan durante el periodo barroco; es más, la literatura en torno a ella y su validez y licitud es, si cabe, aún más abundante debido a la definitiva toma de postura a favor de la imagen retórica y teatral que realiza la Iglesia católica.

Desde las primeras décadas del siglo XVII los tratadistas teorizan sobre la imagen, produciéndose una verdadera reivindicación de la imagen religiosa. La ley cristiana admite su uso, pues “como cosa del culto exterior”, según Pacheco, sirven para prestar reverencia a la divinidad. La pintura tiene por fin la glorificación de Dios, los santos y nuestro prójimo y, a decir de Carducho, posee la cualidad de pertenecerle la *nobleza moral*. Se produce, por tanto, una justificación teórica del uso de la imagen religiosa que se confirma prácticamente en el espectáculo cotidiano de la ciudad y en los complejos programas de los interiores de las iglesias, que ya antes de 1630 habían comenzado a abandonar la rigidez y sobriedad ornamental propias del periodo clasicista encarnado por Vignola, Herrera o Palladio, y volvían a llenarse de frescos, estatuas, altares y retablos. Con todo, hemos de ver los orígenes de la idea y la imagen religiosa barroca en los escritores y teóricos del *Cinquecento*, ya que las recomendaciones tanto formales como iconográficas que aparecen en los distintos tratadistas del siglo XVII tienen su inspiración más directa en los escritos cinquecentistas de Gilio, Paleotti o Molanus; y obras como las *Anotationes in Martirologium Romanum* de Cesar Baronio, o los escritos de Possevino son utilizados por los tratadistas como base para la crítica de las pinturas lascivistas o para justificar la teoría del decoro.

Es esta última fundamental en la articulación contrarreformista de una idea de la imagen religiosa. Entrado el siglo XVII se abandonan las flexibles ideas que había sostenido en 1605 el padre Sigüenza, quien propugnaba la licitud del desnudo cuando se trataba de representar a personas bajas para “mostrarse en ellas el arte”, y si para Carducho el decoro consiste en “hablar cada uno el lenguaje de su tierra y de su tiempo”, para el resto de los tratadistas –como se ha indicado– se trata de una ecuación igual a la *conveniencia*, al *orden* y a la *honestidad*, es decir, que nos encontramos entre la manifestación contrarreformista de la idea aristotélica de la verosimilitud.

Pero si la influencia de los “moralistas” del siglo XVI fue enorme, no lo va a ser menos la de los místicos. Y si la huella de los primeros la podemos detectar en cuestiones de iconografía y decoro, la de los místicos la hemos de ver en la formulación de un “espacio” apto para la adoración y la contemplación. El espacio sagrado que nos proponen los místicos del siglo XVI cobra importancia capital de cara al futuro del *Seicento*, pues se trata de la formulación de un escenario con caracteres ya barrocos. Encontramos aquí una de las bases de la idea de espacio teatral, del espacio concebido como escenario que tan importante será en el sistema visual de artistas como Bernini, en el mundo retablistico del barroco español e hispanoamericano y en las ceremonias y procesiones públicas. Las ideas de san Ignacio de Loyola acerca de la “composición de lugar” no son sino una de las más típicas manifestaciones de lo que durante el siglo XVII va a ser formulado como espacio sagrado, que participa de los caracteres de lugar corpóreo y tangible, según las exigencias ignacianas, y que se sitúa en un templo o en un monte donde se encuentre Jesucristo, la Virgen María o aquello que nos propongamos contemplar. Las polémicas en torno a las características que habían de tener las capillas, iglesias y oratorios se suscitan ya en el siglo XVI, y san Juan de la Cruz, cuyos escritos fueron publicados en el XVII, no duda en decir: “Porque es cosa notable ver algunos espirituales que todo se les va en componer oratorios, y acomodar lugares agradables a su condición e inclinación, y del recogimiento interior, que es el que hace al caso, hacen menos caudal, y tienen muy poco de él”. Pero estas ideas críticas en torno a la imagen se abandonan en la práctica cotidiana ya desde el propio siglo XVI, y en la centuria siguiente nos encontramos con una verdadera insuflación de imágenes y espacio sagrado.

Por otra parte, los místicos de los siglos XVI y XVII no sólo plantean el tema del espacio propicio para la contemplación, sino que desarrollan toda una teoría de la imagen y de los fines de su percepción que encontrará igualmente su mejor concreción plástica en los siglos XVII y XVIII. Se trata de una recapitulación acerca de los fines estrictamente emocionales de la imagen. Si el padre Molina considera “buenas y provechosas” de ver las imágenes devotas, santa Teresa no duda en hablar de turbación ante las impresionantes imágenes de Cristos llagados que la escultura castellana del *Cinquecento* proponía a sus fieles. Los fines, pues, de la imagen sagrada, son excitar la devoción, despertar nuestra atención o enternecer nuestra sensibilidad ante la representación corporal de los santos o de las imágenes evangélicas.

La discusión fundamental gira en torno al papel de los sentidos en la contemplación de las imágenes. A lo largo del siglo XVI se produce una lenta evolución en el pensamiento católico que va desde una crítica inicial de la sensualidad a una valoración claramente positiva de ella. De esta manera, las ideas erasmistas, que lindando con el protestantismo, consideraban perjudicial para la devoción del cristianismo el valor positivo de la visualización a través de la imagen de los misterios del dogma y de la historia del cristianismo, se abandonan ante las ideas a favor de los sentidos como medio de conocimiento de san Ignacio de Loyola. Y si en san Juan de la Cruz las imágenes nos han de servir como motivo de representación de las cosas invisibles, y en ellas hemos de procurar únicamente “el motivo y afición y gozo de la voluntad en lo vivo que representan”, una obra como los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio puede considerarse un manifiesto en pro de los sentidos y de la percepción sensual, ya que, como ha señalado Julián Gállego, “su rasgo más genial es no desdeñar ni glorificar los sentidos, sino tenerlos en cuenta, empleándolos a mayor gloria de Dios, ya que tan decisiva es su influencia sobre el alma”.

Por otra parte, ya en el siglo XVI existe una corriente sensualista en el arte perfectamente identificable desde la tempranísima figura de Correggio, y que se prolonga en figuras anteriormente mencionadas como Barocci, del que Bellori destacó su particular genio para pintar imágenes sagradas, destinadas a “*eccitare la devozione*” y que respondían a los conceptos de decoro y santidad. Las mismas imágenes que desde el siglo XVI propone la imaginería española no son otra cosa que las primeras manifestaciones

–y desde una postura radical– de lo que será la imaginería barroca de los siglos XVII y XVIII.

Todavía dentro del siglo XVI hemos de señalar otros dos aspectos fundamentales en los orígenes del concepto barroco de la imagen religiosa: la importancia de la retórica y la persuasión, y los inicios de la preocupación de la Iglesia por estas cuestiones.

Con respecto a la primera de ellas, el papel de los sermones de los tratados de retórica eclesiástica puede considerarse capital. Durante el siglo XVI, y especialmente en sus décadas finales, los sermones proponían una visualización, a menudo dramática, de los principales puntos de la vida y pasión de Cristo, la Virgen o los santos. En 1579 el dominico Tomás Trujillo publica su *Thesauri concinnatorum libri septem*, donde expone ideas tan del gusto del Barroco como que el predicador ha de enseñar, deleitar y mover, siendo su enseñanza popular, es decir, apta para todo tipo de fieles. Tres años antes, Diego de Estrella indica cómo el púlpito no ha de ser escenario de sutiles cuestiones, exigiendo claridad en la exposición y remitiéndose a la autoridad de Aristóteles. Y no otros fines de enseñanza y aclaración de los misterios de la fe tienen las fachadas de las iglesias barrocas o los altares y retablos de su interior.

Conscientemente hemos dejado en último lugar de consideración el papel de la Iglesia en el tema de las raíces *cinquecentistas* de la teoría de la imagen barroca. Si el *Decreto de las imágenes* del Concilio de Trento puede considerarse el inicio de la preocupación de la Iglesia por estos problemas, y señala el comienzo de la tendencia hacia un control de la imagen, el papel efectivo que esta legislación ejerció sobre el arte se contempla cada vez con más indiferencia por parte de la historiografía reciente. Si bien es cierto que numerosos sínodos provinciales y autores como Carducho citan el Decreto para apoyar sus ideas acerca de la nobleza moral de la pintura, y su valor pedagógico y moralizante, de lo que no cabe ninguna duda es que la práctica de pintores y escultores desbordó, debido a la ya referida inflación de imágenes, todo tipo de control sobre la producción; y, como se ha dicho, el Concilio de Trento influyó más sobre las especulaciones teóricas de los tratadistas que sobre las relaciones efectivas de los artistas.

Entrando ya de lleno en el estudio de la idea religiosa en el Barroco, hemos de resaltar, ante todo, la preocupación de los artistas por insuflarle un valor religioso en el que basan tanto la justificación de su presencia como su utilidad de cara al fiel. Para un autor como Pacheco, la pintura cristiana tiene como fin unir a los hombres en la caridad cristiana, “y por eso será virtud

dignísima y nobilísima”. Con todo, al margen de estas cuestiones generales hemos de indicar una serie de puntos en torno a los cuales se articula la teoría de la imagen religiosa en el Barroco.

Es indudable que el punto clave a que nos hemos de referir en lo que concierne al problema es la retórica, ya que el paralelismo que con más frecuencia van a usar los tratadistas es relacionar al pintor con el orador. El pintor católico funciona a guisa de orador, repite una y otra vez Pacheco; y la retórica a la que más se recurrirá en estos momentos es, sin duda, la aristotélica. Weisbach recuerda cómo un poeta como Tasso, cuya sensibilidad religiosa y artística estaba impregnada de sentimientos jesuíticos y aristotélicos, “tenía escrúpulos, por haber introducido, junto a motivos religiosos fundamentales, episodios eróticos y apariciones mágicas”. El poeta entregó sus versos a la Inquisición para su control, pero en este hecho no hemos de ver sólo preocupaciones de tipo religioso, sino también cuidados de tipo estético. ¿Acaso los episodios mágicos de la *Jerusalén libertada* no estaban en contradicción con la estética de la “verosimilitud” aristotélica? De esta manera podemos observar cómo en los siglos XVI y XVII la preocupación por una imagen religiosa de tipo retórico se liga a una poética que no preconiza, como a menudo se ha dicho, el realismo, sino más bien la claridad expositiva y la verosimilitud. Esta idea ha sido con la arquitectura, por autores como Argan (cuando señala cómo el repertorio formal del barroco representa una restricción respecto a los “caprichos” y “bizarrías” del último manierismo), cosa perfectamente comprensible, pues si la arquitectura quiere ser persuasiva ha de servirse de palabras ya conocidas usadas de manera sencilla y clara.

A la idea de lo verosímil responde el desarrollo de la teoría del decoro del *Cinquecento*, que se concibe como lo correspondiente a la naturaleza, lo conveniente y lo propio a cada lugar y ocasión, tendiéndose, pues, a acordar cada historia, imagen o figura con el contexto que le es propio.

Por otra parte, la delimitación de la retórica es clara en el Barroco. Sus fines se reducen fundamentalmente a uno: la persuasión, ya que, durante los siglos XVII y XVIII, las retóricas se usan como modos de convencimiento que se insertan a la perfección dentro de la preocupación contra-reformista por convencer y enseñar. Los tratadistas insisten –siguiendo las afirmaciones del Concilio de Trento– en el sentido pedagógico de la imagen que es el que confiere su dignidad a la pintura. Ésta, que en el Renacimiento alcanzaba la categoría de ingenua y liberal por su relación

con la ciencia o la literatura, recibe su dignificación en el siglo XVII porque, como la poesía religiosa, enseña a los libres y nobles como lo hacen las siete artes liberales.

La estrecha unión de las imágenes con la retórica hace que se piense sean éstas las encargadas de mover al fiel a la contemplación y la devoción. Weisbach estudió una serie de categorías de la imagen barroca que inducen al fiel a una *contemplación dramática* de las verdades de la religión.

Y no sólo esto; dentro del terreno de la teoría de la imagen en la que nos movemos en estos momentos hay que contraponer igualmente la teoría de las emociones, tan habitual en los tratadistas españoles, a la más racionalizada idea de los *affeti* y, sobre todo, la de los modos de Poussin. Mientras los primeros no dudan en defender la emoción como forma de violentar los incautos sentidos, la teoría de los *affeti*, aún integrándose en esta corriente emocionalista, trata de restringir lo más radical de sus efectos.

Quizá el elemento definitorio de la imagen religiosa en el Barroco constituya, junto con la preocupación por la retórica, la importancia extraordinaria que comienza a darse a la expresión teatral de las pasiones y de los mismos acontecimientos. El teatro había sido una Manifestación cultural de gran importancia durante el Renacimiento, y en el Manierismo fue una de las principales actividades del mundo de las cortes. El sentido lúdico que habían tenido las representaciones teatrales de la Florencia de los Medici –cuyo director había sido Bernardo Buontalenti– se prolonga en muchos lugares de Europa: desde la misma Florencia a las fiestas y representaciones coordinadas por I. Jones en Inglaterra. Pero en Roma, y en el mundo católico en general, el sentido de lo teatral cambia de contenido y significado general desde comienzos del siglo XVII. Los medios del teatro dejan de emplearse con el sentido lúdico y festivo del Manierismo para convertirse en el medio favorito de expresión de contenidos retóricos y emocionales de la imagen profana y religiosa. Como se ha repetido hasta la saciedad, en el Barroco la retórica persuasiva usa de las ficciones gestuales y especiales del teatro con fines de convencimiento religioso; y la orden de los jesuitas usa el teatro con fines pedagógicos como medio ideal para hacer llegar al fiel su peculiar idea de la religión.

En la época del Barroco el teatro no es sólo una afición, ni una manera de vivir que impregna gestos y actitudes, ni una manifestación más, como decimos, de la retórica: es, sobre todo, un sistema de representación que

constituye la mejor manera de visualizar los contenidos religiosos de la imagen.

La discusión que se mantiene en el seno de la Iglesia católica, en torno al tema de la imagen religiosa y la valoración positiva que se hace de ella, discurre paralela a la formulación de nuevos modelos iconográficos en los que toma cuerpo su doctrina. Ambos procesos surgen de una nueva fuente: la reacción polémica de la Iglesia romana contra la heterodoxia y los ataques de la Reforma.

La aceptación plena del valor de la imagen religiosa y el recurso a lo sensible y emocional con los vehículos de la experiencia religiosa se plantean como alternativa a la vía racional por la que habían optado las iglesias protestantes.

Este carácter de abierta controversia es paralelo al movimiento apolo-gético y erudito de los teólogos e historiadores de la Iglesia quienes, como Baronius, Canisius, Bellarmin, o el mismo Bossuet, escribieron siempre con un fuerte tono polémico; y en muchos casos, obras como las *Actas Sanctorum*, *Acta sincera martyrum* o los *Ángeles* de Baronius pusieron en circulación nuevos temas y sirvieron de inspiración directa a los artistas. Sin embargo, mientras la apología literaria y erudita se produce desde los primeros momentos de la Contrarreforma, su aparición en el campo artístico es sensiblemente posterior. En torno a 1600 es cuando adquieren su forma definitiva los nuevos temas, no encontrándose apenas ejemplos anteriores a las dos últimas décadas del siglo anterior, a lo largo del cual se fue creando el clima emocional y artístico necesario en el norte de Italia, lejos de los círculos manieristas romanos y florentinos, en las obras de pintores como Lorenzo Lotto, Sodoma, Barocci y sobre todo Correggio.

Por razones de diversa índole –que iremos examinando– la nueva iconografía, que aparece con una gran uniformidad en todo el mundo católico, se encontraba profundamente condicionada por la controversia religiosa, pues a través de ella la Iglesia definía su posición doctrinal oficial respecto a los puntos más polémicos del dogma.

Así, por ejemplo, frente a la justificación por la fe que preconizaban los protestantes, el arte religioso católico emprende una ardiente defensa de la necesidad de las buenas obras y desarrolla una iconografía en torno al tema de la caridad, uno de cuyos mejores ejemplos lo constituye la serie de pinturas que decoran la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla. *Las obras de misericordia*, de Murillo, enfrentadas a las *Postrimerías*,

de Valdés Leal, recordaban a los miembros de la cofradía –una de cuyas obligaciones era el cuidado personal de los enfermos– que el ejercicio de la caridad era el único camino para la salvación. Por el mismo motivo se difunde muy rápidamente el culto de tres nuevos santos, canonizados en el primer cuarto del siglo XVII, y que se consideran los héroes de la caridad, san Carlos Borromeo, san Juan de Dios y santo Tomás de Villanueva, cuya iconografía se reduce a la representación de esta virtud en sus momentos culminantes –san Carlos entre los apestados, san Juan cuidando a los enfermos y santo Tomás repartiendo limosna– olvidando, incluso, otras facetas importantes de su actividad.

Junto a las buenas obras, la Iglesia encontraba en la práctica de los sacramentos un eficaz medio de salvación, cuya validez, especialmente la de la penitencia y la eucaristía, era puesta en duda por las iglesias protestantes.

En contra de aquellos que cuestionaban la presencia real de Cristo en la eucaristía se produjo una fortísima reivindicación del sacramento, que comienza a ser objeto de culto particular en capillas especiales puestas bajo su advocación. Uno de los ejemplos más notables de su exaltación lo constituye la serie de tapices *Triunfo de la eucaristía*, dibujados por Rubens para el monasterio de las Descalzas; en ellos la victoria de la Iglesia se identifica con la de la eucaristía y adopta el esquema del triunfo clásico: el sacramento sobre un carro triunfal, rodeado de sus defensores –los padres de la Iglesia, los papas que han sostenido el dogma y los Austrias españoles– y seguido por sus enemigos vencidos y encadenados a su carro –el paganismo, la filosofía y la herejía, símbolos, respectivamente, de la ignorancia, la duda y el odio–. Para demostrar su institución por el propio Cristo y defender el milagro de la transustanciación se cambia la iconografía de *La Última cena*, cuyas representaciones insisten ahora sobre el momento de la consagración más que sobre el de la traición de Judas; y se aduce como prueba argumental de su verdad los milagros que lo han puesto de manifiesto –como *La misa del padre Cabañuelas*, representada por Surbarán y Valdés Leal o la de san Buenaventura, por Herrera el Mozo–, la existencia de sagradas formas milagrosas –como la de Gorkum, cuyo traslado a El Escorial es el motivo de *La adoración de la sagrada forma*, de Claudio Coello–, o el amor que han demostrado los santos hacia este sacramento, convirtiéndose en motivo frecuente de las representaciones artísticas los temas de las últimas comuniones de san Jerónimo, san Francisco y de la Magdalena –de las que hay ejemplos tan importantes como las de Domenichino y Rubens–, además de

un amplio repertorio de comuniones milagrosas solicitadas normalmente por las órdenes religiosas.

La defensa y la afirmación del dogma, pues, son el objeto de los programas decorativos de iglesias y capillas, que requieren en la mayor parte de los casos la presencia de un teólogo, o cuando menos un hombre de Iglesia por su complejidad y lo preciso de su exégesis, confiándose a los artistas únicamente la parte material de su ejecución. La *Capilla Paulina*, patrocinada directamente por el Papa en la segunda década del siglo XVII, y decorada bajo la dirección del Caballero d'Arpino, es un buen ejemplo en los círculos oficiales del espíritu de esta iconografía contrarreformista en un momento en que se están afianzando las posiciones católicas. La capilla se dedicaba a una de las imágenes más veneradas de toda Roma, la de santa María la Mayor, que se creía pintada por el mismo san Lucas, y constituía un alegato en favor de las imágenes. Una parte de los temas están tomados de la antigua historia de la Iglesia –las luchas iconoclastas del siglo VIII– y son un claro exponente de la voluntad de la Iglesia católica por crear una nueva iconografía que apoye sus posiciones con el ejemplo de la historia y de su confianza en que la nueva herejía sería vencida igual que la antigua. Y la otra, completando su sentido, está dedicada a la Virgen como protectora de la Iglesia y vencedora de la herejía.

En cuanto a la Virgen, quien había sufrido los ataques más fuertes por parte de los protestantes, su iconografía conoce un enorme éxito (la Virgen vencedora de la herejía, la Virgen antes de la creación, la Virgen rodeada de ángeles y santos), y ocupa lugares destacados dentro de las iglesias, como en la catedral de Granada, en cuya cabecera representó Alonso Cano *Los gozos de la Virgen*. Pero entre todas sus imágenes, la que adquiere mayor popularidad es la de *La Inmaculada*, creada a partir de un modelo de principios del siglo XVI –la Virgen como los símbolos de las letanías–. A lo largo del siglo XVII se impone, por su sencillez e inmediatez, sobre otras representaciones teológicamente más elaboradas y complejas, de acuerdo con uno de los postulados de la retórica de Aristóteles, el cual enseñaba que para persuadir había que incidir sobre los motivos comunes y respetar los comportamientos efectivos del público.

Junto a la creación por parte de la Iglesia católica de un repertorio iconográfico nuevo que pudiera ser esgrimido por argumento polémico, la Contrarreforma había incidido también sobre el arte religioso al evidenciar la necesidad de proceder a una revisión profunda de los temas tradicionales

y expurgarlos de todo aquello que, falto de una base histórica cierta, pudiera ser objeto de los ataques protestantes. Esta revisión afectó principalmente a los temas de la vida de Cristo y de la Virgen, narrados por los evangelios apócrifos, y las historias legendarias de los santos, procedentes en su mayor parte de la *Leyenda dorada*.

De la vida de Cristo se escogen, sobre todo, aquellos episodios que suponen momentos culminantes: el nacimiento, la adoración de los pastores y de los magos –reconocimiento público del carácter divino de su misión y objeto de obras tan diferentes como las de Rubens y Velázquez–, las apariciones ante la Magdalena, ante los apóstoles y ante los discípulos de Emaús representadas, por ejemplo, por Cavaraggio, y, sobre todo, las escenas de la Pasión. Junto al tratamiento narrativo y fuertemente dinámico que da Rubens al tema en cuadros como *La erección de la cruz* y *El descenso de Amberes* se imponen otras representaciones en las que la carga emotiva se refuerza por una absoluta concentración en el motivo principal y una renuncia voluntaria a cualquier elemento accesorio. Esto lo encontramos en las numerosas *Piedades*, como la de Alonso Cano, en los Cristos yacentes de los imagineros españoles, que Gregorio Fernández independiza por primera vez del tema del entierro o de la piedad, y las crucifixiones, cuyos personajes se reducen a la Virgen y a san Juan –incluso Le Brun dedica un discurso de la Academia sobre este tema–, y normalmente se omiten por completo, dejando al Cristo sólo sobre un fondo de tinieblas; así lo representan Rubens, Philippe de Champaigne, Zurbarán o Velázquez, cuyos lienzos reflejan el mismo espíritu de los Cristos de Montañés.

Sin embargo, este movimiento de depuración de los temas religiosos de sus componentes legendarios se evidenció más poderoso y crítico entre los historiadores de la Iglesia que entre los artistas, quienes en muchas ocasiones siguen manteniendo en sus obras, como señaló Emile Male, pervivencias de la iconografía medieval. Éstas se relacionaban en ocasiones con la persistencia de los paralelismos simbólicos entre el Antiguo y Nuevo Testamento, como sucede en el ciclo pintado por Rubens para la iglesia de los jesuitas de Amberes, que casi sigue siendo una *Biblia pauperum*; pero con más frecuencia se trataba de la pervivencia de temas legendarios extraídos precisamente de esos libros sobre los que se estaba cebando la propia crítica católica, pero cuyo contenido, curiosamente, se encontraba parcialmente recogido en obras modernas como las del padre Rivadeneyra. Y es a través de obras como ésta que

alcanzaron gran popularidad, como se difundieron los contenidos tradicionales entre determinados sectores –órdenes religiosas incluidas– que lo siguieron solicitando a los artistas. A este respecto la Iglesia, a pesar de sus declaraciones conciliares, mantuvo siempre una posición indulgente respecto a estas tradiciones que los propios fieles no querían olvidar, y en ocasiones las llegó a aceptar en sus propios encargos; tal es el caso de *La Virgen bordando dentro del templo*, pintada por Guido Reni para el Papa en su capilla privada del Quirinal.

El arte religioso no reflejaba únicamente, a través de su iconografía, la posición doctrinal de la Iglesia, sino también las nuevas actitudes religiosas que, tras la Reforma y la Contrarreforma, sólo podrían asumir dos alternativas: el camino de la mística o la vía de la acción directa que preconizaban los jesuitas, con la misma valoración por ambas partes de la ascética como medio de perfección moral, y demostraba, finalmente, la viabilidad de estos comportamientos mediante el ejemplo de los santos cuyas presentaciones sustituyen casi por completo a los temas bíblicos, y cuyo culto se fomenta como respuesta a su rechazo por parte de los protestantes. En este sentido la imagen de los santos supone un elemento básico en la reivindicación de su culto, pues pone de manifiesto su capacidad de intercesores. Así Rubens pinta un cuadro cuyo tema es precisamente la intercesión de la Virgen y los santos, Zurbarán coloca a los cartujos bajo la protección del manto de la Virgen y Largillière a los regidores de París bajo la de santa Genoveva. Los milagros se convertían en arma frente a los protestantes y daban un cauce, dentro de la más pura ortodoxia, a la satisfacción del gusto por lo maravilloso. Por tanto, estos temas fueron fomentados por la Iglesia, con los jesuitas a la cabeza, quienes encargaron a Rubens un ciclo de los milagros de san Ignacio y san Francisco Javier para la iglesia de Amberes con un deseo, compartido por todas las órdenes religiosas, de presentar a sus fundadores en esta fecha.

El santo, y especialmente el mártir se presenta, pues, como el nuevo héroe, y, en calidad de tal, como miembro de una humanidad superior y poseedor de una serie de cualidades arquetípicas. La Iglesia adopta el modo de celebración heroica, el triunfo, como medio de expresión adecuado para sus propios fines; lo encontramos en *Triunfo de la eucaristía*, de Rubens, y lo hallamos también en *Primo trofeo della Croce* (1655), de F. Martelli, cuyo frontispicio conmemora la toma de posesión de Roma por Alejandro VII y la presenta sobre un carro de triunfo como vencedor de la herejía que

yace bajo sus ruedas, y es, también, motivo frecuente en las ceremonias de canonización de los santos.

La canonización representa el momento de triunfo del santo y supone la celebración de grandes fiestas en su honor –cuyos ingredientes, decoraciones efímeras, arcos de triunfo, fuegos artificiales, procesiones y representaciones teatrales son los mismos que los de la fiesta profana– que desbordan con mucho la escena religiosa para entrar de lleno a la vida ciudadana; así sucedió en toda España con motivo de la canonización simultánea de santa Teresa, san Ignacio, san Francisco Javier y san Isidro en 1622 o, posteriormente, con la de santo Tomás de Villanueva en 1628. Entre 1523 y 1588 la Iglesia no proclama ningún santo nuevo, pero a partir de esta fecha las canonizaciones se multiplican y los propios papas las consideran entre los acontecimientos culminantes de su pontificado, hasta el punto de que el único relieve que adorna la tumba de Alejandro VIII representa las canonizaciones que efectuó. Entre todas las ceremonias, las celebradas en la Basílica de San Pedro tenían una importancia especial, por la solemnidad de la fiesta y porque en ellas se fijaba la iconografía posterior. Entre las decoraciones que se montaban en su interior se suspendían de la bóveda grandes estandartes con la imagen del nuevo santo, cuyos atributos y acciones se encontraban regulados de forma muy precisa de acuerdo con lo que se exponía en la bula de canonización; y estas imágenes, difundidas por los grabados conmemorativos, eran las que se iban a imponer a los artistas de forma definitiva.

Resulta un hecho significativo observar cómo, de los numerosos episodios de las vidas de los santos, su iconografía ha procedido a una reducción drástica recogiendo sólo tres o cuatro, y que además estos episodios son generalmente sus experiencias místicas y sus visiones. Esto, que supone una novedad importante en la iconografía religiosa, pues muy pocas veces se había representado al santo en éxtasis sin otros motivos secundarios, ejerce una imponente influencia sobre las iconografías tradicionales de los santos más antiguos, como san Francisco de Asís, que dejan de lado los episodios narrativos habituales para presentarlos bajo este nuevo prisma y, además, origina la puesta en circulación de otros temas similares como el tránsito de la Virgen y el momento preciso de la muerte de los santos, como hace Bernini para su beata Albertoni. El éxtasis se había convertido en el verdadero signo de santidad y por tanto, en muchas ocasiones, el arte resulta una traducción literal de poesías místicas; Weisbach ponía el ejemplo de *Cristo y el alma amante* de Velázquez, y Orozco ha puesto de relieve en numerosas

ocasiones los paralelismos existentes entre la obra de arte y los escritos de los místicos.

El éxtasis se considera el verdadero signo de santidad, y por esto, como señala Male, “es extraño que en el siglo XVII no se represente a un santo con la mirada puesta en el cielo, contemplando lo que los hombres no pueden ver”; en este caso el gesto, y concretamente la mirada –de cuya importancia da la medida el elogio que hace Baldinucci a Guido Reni: “es excelente en todas las cosas, pero sobre todo en el movimiento de las cabezas que miran hacia lo alto”– son los que definen por su valor psicológico, y sin necesidad de otros elementos formales o atributos, un tipo iconográfico perfectamente delimitado.

La mística comportaba también unos fines de vida caracterizados por la ascesis, la renuncia y la humildad, que planteaban un camino hacia Dios muy próximo al ideal monástico y que en muchos casos llevaron directamente al movimiento de reforma conventual que caracteriza los últimos años del siglo XVI. Por esto resulta coherente que estas escenas místicas hayan sido realizadas en su mayor parte por las órdenes religiosas y, además, que los miembros de ella gustaran ver representados a sus fundadores y santos bajo este aspecto; así, los oratorianos imponen casi desde el principio una iconografía de san Felipe Neri en éxtasis, y los carmelitas reducen la de santa Teresa a tres episodios, los cuales, como acabamos de ver, se encuentran íntimamente conectados: la reforma de la orden, la unión mística y el del ángel traspasándola con la flecha, presentes todos ellos en la bula de canonización. Al mismo tiempo, al considerarse la visión extática como una muestra del favor divino, todas las órdenes rivalizan entre sí para presentar las imágenes de aquellos de sus miembros que la han experimentado: los franciscanos insisten en los estigmas de san Francisco y en la visión de san Antonio de Padua, quien pudo estrechar entre sus brazos al niño Jesús, y las demás órdenes buscan en su historia acontecimientos similares.

Los jesuitas no rechazaban el valor del éxtasis y la contemplación; de esto son prueba tanto los propios *Ejercicios espirituales* como el tema frecuente de la visión de san Ignacio, o las aperturas ilusionistas de los techos de las iglesias. Sin embargo sí sentían una cierta desconfianza hacia la mística porque podía ser origen de comportamientos excesivamente individualistas y antisociales, y de acuerdo con su propia conducta de acción se inclinaban más hacia aquellos temas que representaban su actitud misionera y combativa al servicio de la fe; buena prueba de lo anterior la

constituye la decoración del techo de su iglesia romana de san Ignacio, cuyo autor, el padre Pozzo, describe en los siguientes términos: *Nel mezzo della Volta dipinsi un' Imagine di Gesù, il qual comunica un raggio di luce al Cuor d' Ignacio, che poi vien da esso trasmesso allí sen piú riposti delle quattro Parti del Mondo*; aquí no aparece, como era habitual en las fechas de esta pintura, la apoteosis del santo sino su proyección sobre el mundo. Así, los jesuitas convierten en tema normal la representación de la vida de san Ignacio según la biografía de Rivadeneyra, de la que ellos mismos promueven una rica edición ilustrada editada en Amberes. La historia de san Ignacio decora las distintas habitaciones, convertidas en capillas, de la casa que habitó en Roma y de gran parte de las casas que poseían los jesuitas por toda Europa, como, por ejemplo, la que tenían en Alcalá de Henares; y si bien en la iglesia madre de la Compañía, el Gesú, lo que se representa alrededor de su tumba no es su vida, sino sus milagros, ésta, ilustrada en una serie de tapices, decoraba la iglesia en las grandes solemnidades.

Por razones parecidas, los jesuitas contribuyeron en gran medida a la difusión de las historias de los mártires, especialmente los salidos de sus propias filas, narradas con especial realismo e insistencia en los detalles crueles. El espíritu que los animaba se encuentra perfectamente reflejado en un pasaje de Paleotti: “No hay que temer representar los suplicios de los cristianos en todo su horror: las ruedas, las parrillas, los potros y las cruces. Mediante ellos, la Iglesia quiere glorificar el valor de los mártires, pero busca también inflamar el alma de sus hijos”. Esto resulta particularmente claro entre los jesuitas si pensamos que entre sus primeros encargos artísticos figuran los ciclos de mártires de Pomarancio, destinados a colegios alemanes e ingleses.

Al mismo tiempo que la Iglesia reivindicaba el papel intercesor de los santos y de los mártires, insistía sobre la importancia de las reliquias y su valor devocional, defendiéndolas en el Concilio de Trento y posteriormente en el de Bourges. Conservadas en relicarios, altares o grandes camarines que, como el de las Descalzas Reales de Madrid, mantenían la organización y el espíritu de las *Wunderkammern*, se exponían a la contemplación de los fieles en las grandes solemnidades. Así, por ejemplo, en las fiestas hechas por el Colegio de los Jesuitas de Salamanca con motivo de la beatificación de san Ignacio se insistía repetidamente en la gran riqueza de reliquias desplegada en el interior de la iglesia y en su impacto emocional; y éste se considera tan importante que sirve a Bernini para resolver el difícil problema de la decoración de los pilares de la cúpula de san Pedro

del Vaticano, convirtiéndolos en gigantescos relicarios, recuerdo de la Pasión de Cristo, donde se conservaban la *Santa Faz*, el *Lignum Crucis* y la *Lanza de Longinos*, además de la cabeza de san Andrés; y esto le permitía solucionar la cuestión de la diferencia de escala dividiendo su enorme superficie en dos zonas diferenciadas, disponiendo en la superior un balcón para la ceremonia de la bendición de las reliquias y en la inferior las estatuas de los cuatro santos vinculados con ellas: santa Verónica, santa Elena, san Longinos y san Andrés.

Junto a esta iconografía, motivada directamente por la controversia religiosa, a lo largo del siglo XVII se popularizan otros temas relacionados con la aparición de nuevas devociones y con los intereses concretos de las órdenes religiosas. Entre las primeras cabe destacar la del Ángel de la Guarda, la de la Sagrada Familia, la de san José y la del Niño Jesús con los instrumentos de la Pasión, tan frecuentes en un pintor como Murillo, y que sin ser exclusivas de ellas, gozaron de un gran predicamento entre las órdenes religiosas, pues encontraban allí representados sus ideales de humildad y obediencia.

El papel de las órdenes religiosas sobre la iconografía sagrada fue capital en razón del volumen que adquirieron sus encargos. Concretamente en España, la enorme potencia económica y espiritual que habían adquirido durante los últimos años del siglo XVI, las situó desde principios del siglo XVII como uno de los principales promotores de obras de arte. Su interés artístico fundamental se centraba en ofrecer, a través de los ciclos decorativos de sus conventos, un testimonio elocuente y fácilmente comprensible de la antigüedad y del favor divino de cada orden, manteniendo para esto leyendas que la crítica hagiográfica había demostrado eran apócrifas, como la fundación del *Carmelo* por Elías, que sigue siendo, por ejemplo, representada por Antonio de Pereda para las carmelitas de Madrid. Los temas que prefieren son, lógicamente, las imágenes de sus fundadores, su historia y sus milagros y la de otros santos miembros de la orden. Los cartujos insisten en la figura de san Bruno, uno de los santos más populares, y representado en el Barroco español por Zurbarán, Ribalta y Montañés; los franciscanos, en los milagros de los estigmas y en san Antonio de Padua; los dominicos, para cuyo colegio pinta Zurbarán *El triunfo de Santo Tomás de Aquino*, en su gran teólogo y en el milagro de *La aparición de la Virgen al monje de Soriano*.

En España los grandes ciclos monásticos, frecuentes, sin embargo, en América ya en el siglo XVI, eran sumamente raros; y cuando aparecían, como es el caso de El Escorial, tenían un carácter distinto, pues representaban letanías de santos más que la historia de la orden. Sin embargo, a principios del siglo XVII, la enorme potencia económica y espiritual que adquieren los monasterios los convierte en uno de los principales promotores de obras de arte. En Granada se encuentra pintando Sánchez Cotán en la Cartuja; en Valencia, Ribalta en el Colegio del Patriarca; en Sevilla, Pacheco y Alonso Vázquez pintan la historia de san Pedro Nolasco para los mercedarios; en Castilla, Nardi decora las Bernardas de Alcalá y Carducho pinta su ciclo más importante para los cartujos de El Paular. Gracias a todos ellos, hacia 1630 existe una fuerte tradición de grandes ciclos conventuales que hace eclosión en los conjuntos de Ricci para los benedictinos, y en especial para los de San Millán de la Cogolla, y en los de Zurbarán para los cartujos, mercedarios o los jerónimos, cuyo ciclo de la Sacristía de Guadalupe –uno de los pocos ejemplos que se han conservado *in situ*– constituye una importante excepción iconográfica, como señalaba Brown, pues no pretende tanto narrar la historia de la orden a través de sus santos como reivindicar la importancia histórica y política del monasterio, al presentar únicamente una galería de monjes notables por diferentes circunstancias que vivieron allí en su época de máximo esplendor.

La iconografía postridentina, pese a sus innovaciones en la selección de los temas, su tratamiento y concepción, incorporaba sin embargo importantes elementos tradicionales. Mále detectaba la presencia en el arte religioso del siglo XVII de dos grandes pervivencias. Una, procedente de la Edad Media, en la persistencia, “vergonzante” pero efectiva e interesada muchas veces en los sectores más conservadores, y especialmente entre las órdenes religiosas, de temas y leyendas piadosas que mantenían el espíritu de la Leyenda dorada y el culto de santos que la hagiografía había reputado falsos. Otra, más próxima, en la vigencia del lenguaje alegórico y simbólico, codificado en el siglo XVI, cuya aplicación al arte religioso se encuentra plenamente sancionada por la presencia de las enjutas de los arcos de las naves y del transepto de la Basílica de San Pedro de la serie de virtudes extraídas, literalmente, de la Iconología de Ripa.

La interpretación simbólica de los temas religiosos, tal y como se había entendido en el arte medieval, en el siglo XVII se encontraba en franco retroceso, mantenida más por los teólogos que por los artistas, si bien aún

se encontraban muy lejos de desaparecer por completo. Los paralelismos y concordancias entre los episodios del Antiguo y del Nuevo Testamento suministraban todavía la base para los programas iconográficos de la iglesia de los jesuitas de Amberes y de la basílica de San Juan de Letrán; pero estas formas de representación se aplican con preferencia a aquellos puntos del dogma –la eucaristía y la Virgen, la mayor parte de las veces– que eran más polémicos y en los que las prefiguraciones bíblicas podían ser argumentos. Por otra parte, la interpretación simbólica podía salvar el difícil escollo que suponían la pervivencia devota de leyendas apócrifas y la iconografía tradicional, aunque falsa, de muchos santos reales, que no podía ser sustituida sin causar grandes confusiones; Baronius reconoce que la iconografía de san Jorge no tiene ningún fundamento, pero la justifica viendo en el dragón el paganismo vencido y en la princesa el territorio evangelizado por él. Las imágenes funcionan como jeroglíficos que deben ser correctamente interpretados aplicando claves determinadas. En este sentido, no hace falta insistir en el carácter emblemático de los atributos de los santos y de la utilización, pocas veces casual, de elementos profundamente simbólicos como los colores, las frutas y las flores, susceptibles incluso de una verdadera paraliturgia, o la luz. W. Weisbach presenta el Barroco, entendido en un sentido sumamente amplio como “arte de la Contrarreforma”; por el contrario, cuando Wittkower se formula la misma pregunta, su respuesta es que:

[...] la Iglesia hizo uso de diversas manifestaciones artísticas y tendencias estilísticas que, a su vez, no eran independientes del temperamento religioso de la época. En la coexistencia de la reticencia clásica y del fausto vulgar pueden discernirse dos facetas distintas del arte de la Contrarreforma. Pero por encima, y más allá de todo esto, parece posible asociar al espíritu de los reformadores un estilo diferente: un estilo que revela algo de su insistencia y su entusiasmo, de su llamada directa y de la profundidad mística de sus convicciones.

Este estilo sólo lo puede encontrar Wittkower en el que se desarrolla entre los años 1590 y 1630, más allá de los cuales la pluralidad de las opciones por las que discurre el arte religioso hacen totalmente imposible tratar de reconducirlo a esquemas unitarios. Así, no deja de resultar curioso el hecho de que, mientras la Iglesia concedió dentro de su sistema pedagógico a las imágenes un lugar preponderante, y procuró mantener siempre un

fuerte control sobre los temas iconográficos, no se preocupó en cambio de la creación de un estilo artístico específico, sino que mantuvo al respecto cierta indiferencia. Prueba de ello es el hecho de que los jesuitas encargaran, para decorar el altar de su iglesia del Gesú, dos grupos escultóricos tan diferentes como *Triunfo de la religión sobre la herejía*, de Le Gros, y *La Fe derrotando a la Idolatría*, de J. B. Théodon, o que el estilo de Zurbarán, sin modificación alguna, pudiera satisfacer igualmente a todas las órdenes religiosas para las que trabajó, las cuales, sin embargo, se habían mostrado particularmente celosas por crearse una iconografía específica.

Estas posturas son coherentes con las posiciones teóricas de la Iglesia al respecto; el decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes no supone una opción artística específica, y ni siquiera plantea la posibilidad de que ésta se tuviera que formular posteriormente, sino que en este sentido concede plena libertad; y los tratadistas como Gilio o Paleotti insisten sobre todo en conceptos abstractos como el de decoro, en los fines de la imagen y en la definición del espíritu que debe animar el arte religioso.

Así, no resulta extraño que haya sido sólo entre los jansenistas, una de las ramas más intolerantes de la Contrarreforma, donde se produjera un control riguroso de las producciones artísticas religiosas. El pensamiento de Port Royal concedía gran importancia al problema del lenguaje, incluido el figurativo, como vehículo de comunicación de la verdad trascendente; se le exigía, por tanto, claridad, rigor expositivo, verdad y lo que resulta sumamente importante de cara al tema que nos ocupa, que no desviara la atención del concepto de representar hacia la propia forma de representación. “Quelle Vanité —escribe Pascal en *Pensées sobre la religion*— que la peinture qui attire l’admiration par la ressemblance des choses dont on n’admire point orgianux.” Por tanto para los jansenistas de Port Royal el arte religioso adquiere una dimensión rigurosa opuesta a la de los italianos, quienes “con su ingenio licencioso no podían comprender y representar las cosas divinas como son efectivamente, sino según su capricho”.

Por el contrario, la Iglesia católica está dispuesta a aceptar como válida cualquier opción artística siempre que se encuentre en condiciones de dar respuesta adecuada a sus demandas, sea decorosa —y fue por esto por lo que se rechazó el cuadro *San Mateo* de Caravaggio— y pueda comunicar a través de la imagen el mensaje que se pretende transmitir a la masa de fieles; y en este sentido todas las opciones estaban igualmente capacitadas. Sin embargo, resulta indudable que por esta obligación de adaptarse a las

necesidades de la Iglesia se estaba condicionando el desarrollo de las artes, bien fuera porque, por ejemplo, la representación de la gloria y de la visión se hubieran convertido en un problema fundamental para el arte religioso, y esto hubiera significado un reforzamiento de las tendencias ilusionistas, o porque la nueva austeridad –impuesta por el deseo de concentrar la atención sobre el motivo principal– llegara a suprimir casi por completo el paisaje del arte religioso hasta aproximadamente 1640, reduciendo a muy pocos los temas que proponía la Iglesia adaptando especialmente determinadas tendencias artísticas en boga, como es, por ejemplo, el caso del naturalismo y la aparición en España e Italia de los ascetas viejos, frecuentes en el arte del norte en el siglo XVI, que coinciden en estos países con una nueva valoración de Durero. De todas formas, en estos casos siempre se trataba de un reforzamiento de tendencias o desarrollos que ya existían, y en muy pocos casos se puede hablar de una creación nueva.

En este sentido, resulta importante considerar la incidencia del encargo sobre el desarrollo del arte religioso. El hecho de que numerosos edificios sagrados se debieran a fundadores privados, unido a la costumbre –que muchas veces no era sino pura necesidad– de las órdenes religiosas de ceder a particulares las capillas y su decoración para poder hacer frente al financiamiento de sus iglesias y conventos, hacía que, en última instancia, la elección de los artistas y el lenguaje artístico quedara fuera de su control. Así, por ejemplo, el carácter de la decoración del monasterio de las Descalzas Reales, con sus grandes frescos de Mitelli y Colonna, se deba a su condición de fundación real, de la misma manera que la presencia de artistas napolitanos en el Convento de las Agustinas de Salamanca se debe a su financiación por parte del conde de Monterrey. Por otra parte, el hecho de que las órdenes recurrieran a artistas salidos de sus propias filas pretendía reducir los gastos, sin significar necesariamente una clara opción estética, como los jesuitas cuando optaron por un pintor tan mediocre como el Borgognone, o las dificultades que el padre Pozzo encontró en los primeros momentos entre sus superiores.

Todas estas cuestiones, en el caso concreto de Roma, son perfectamente conocidas gracias a los estudios de F. Haskell. Así, el hecho paradójico de que, mientras Roma había desempeñado un papel fundamental en la formulación y en la difusión del espíritu y la iconografía del arte religioso, únicamente existiera en la ciudad, antes de 1644, una iglesia decorada con pinturas importantes –la de los teatinos en San Andrea della Valle–,

hay que relacionarlo con las grandes dificultades de financiamiento que encontraban las órdenes religiosas y con la existencia de una corte papal que acaparaba a los mejores artistas con sus encargos particulares. Por lo que respecta a la primera cuestión, hay que señalar que el papel ideológico y la influencia de las órdenes se encontraba, sin embargo, muy por encima de su poder económico, y que la fuerte competencia artística entablada entre ellas se debía fundamentalmente al espíritu de rivalidad que animaba a sus respectivos protectores, quienes en muchos casos ejercían fortísimas presiones, algunas de las cuales tuvieron consecuencias trascendentales, como la ejercida sobre los oratorianos para que se encargara a Rubens el cuadro de altar para la Chiesa Nuova, que tanta influencia iba a ejercer en la formación de Bernini y Cortona. Y en lo que respecta a la segunda, las obras por encargo, la nueva posición de la Iglesia frente al arte, y la multiplicidad de los centros que realizaban trabajos de este tipo motivaron que el apoyo papal fuera más moral que económico, y que se centrara en su propia política de exaltación personal con carácter prioritario.

Por otra parte, a medida que avanzaba el siglo XVII y la posición de la Iglesia se reforzaba frente al protestantismo, su religiosidad fue avanzando hacia formas más amables y sentimentales, que se tradujeron inmediatamente en el terreno artístico.

En los primeros momentos la Iglesia había adoptado una actitud militante y combativa, que encontró cauce adecuado a través del arte de los primeros clasicistas y de Rubens, quienes supieron adaptar el sentimiento heroico del arte renacentista a las nuevas necesidades. Weisbach situaba el heroísmo entre los rasgos más distintos del concepto barroco de lo religioso, y lo heroico se convirtió en la expresión adecuada del carácter triunfal de la Iglesia, que utilizó en su favor todo un repertorio formal procedente del Renacimiento —las armaduras, los carros, el desnudo—, identificable en obras como *Quo vadis?* de Annibale Carracci, los san sebastianes de Guido Reni y Orrente o en los Cristos de Rubens, y que en ocasiones, por ejemplo su San Jorge del Museo del Prado, identificaron completamente al héroe religioso con el héroe profano.

EL MARCO LEGAL

EL APRENDIZAJE

La agremiación siguió siendo, durante el siglo XVII, el procedimiento habitual en la práctica del ejercicio laboral del arte. Esto quiere decir que había que pasar por varios grados: aprendiz, oficial y maestro. El aprendizaje constituía el primer escalón. Tras el examen se pasaba a la condición de oficial. Esto daba opción a abrir taller o a quedar al servicio de un maestro. Mientras el aprendizaje suponía un contrato temporal de formación, la integración del oficial en un taller era un contrato, ordinariamente no protocolizado, es decir, suponía una colocación privada. Era el examen lo que confería capacidad para trabajar, de suerte que se solía indicar que se era maestro u oficial “examinado”, pero el fruto esencial del examen era el derecho a establecer un taller.

Menudeaban los contratos de aprendizaje. Evidentemente, no era necesario extenderlo cuando se trataba del hijo o un pariente muy cercano, ya que el oficio lo aprendía en el propio hogar. El concierto del aprendizaje requería la mediación de un mediador o tutor, pues, por lo común, el futuro aprendiz era un adolescente de 12 a 16 años. La duración del contrato de aprendizaje era ordinariamente de cuatro años; pero también se extendía a cinco y seis. El aprendiz quedaba obligado a albergarse en el taller del maestro. No podía ausentarse por su voluntad, hasta el extremo de que el maestro podía reclamarlo por la fuerza. Tenía que recibir buen trato, no pudiendo el maestro ejercer violencias en la enseñanza. Tampoco podía encargarle cosas serviles que pudieran confundir su tarea con la de un sirviente. El maestro habría de facilitar al aprendiz su tarea, y se requería su ayuda en actividades secundarias del oficio, como desbastar bloques de madera, moler colores, aparejar lienzos, etcétera.

Se pagaba una determinada cantidad por el aprendizaje. Generalmente se estipulaba en dinero, pero tampoco faltaba el pago en especie. También se daba la circunstancia de no desembolsar dinero por el aprendizaje, pero a costa de la obligación de servir al maestro y, en este caso, suponía una ayuda más allá de la antes expresada.¹

Hubo casos en que el maestro pagó al aprendiz, incluso con salario. Otras veces la compensación la estableció al final del contrato, dándole además un donativo de ropas. Gregorio Fernández se comprometió a dar a su aprendiz, Manuel de Rincón, un vestido estipulado en doce ducados.

Era obligación del maestro enseñar al aprendiz todo lo tocante al arte objeto de contrato, sin encubrir cosa alguna, aunque con la salvedad de que tuviera capacidad para entender el oficio.² Es evidente que el arte va unido a la técnica, y que en esto entran habilidades y maña. Piénsese además que, una vez examinado, el nuevo oficial podía establecer un taller que compitiera con sus maestros, de ahí que se tratara de hurtar parte de la enseñanza, cosa atribuible a debilidad humana. Por eso, con tanta per-

¹ En su testamento de 1667, el pintor Felipe Diriksen confiesa que tenía un criado llamado Pedro Moretón, “a quien estoy enseñando el arte de la pintura y tiene hecha escríptura de que me a de asistir y servir seis años, el cual no me da ningunos dineros siendo costumbre el darlos”, y le cede parte de su ajuar de pintor. Mercedes Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, 1978, 68. María del Carmen Heredia, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVII*, Sevilla, 1974.

² Veamos el contenido del contrato de aprendizaje de Diego Melgar con Diego Velázquez:

Yo Alonso de Melgar [...] como hijo y administrador de Diego de Melgar, mi hijo legitimo [...] pongo a servir por aprendiz a el dicho mi hijo con vos Diego Velázquez, pintor de imaginaria [...] por tiempo de seis años [...] para que en dicho tiempo el dicho mi hijo os sirva en el dicho vuestro arte y en todo lo a el tocante y perteneciente y vos habéis de ser obligado a le dar durante el dicho tiempo de comer y beber, vestir y calzar, casa y cama en que este duerma sano y enfermo y curadlo de todas las enfermedades que en el dicho tiempo tuviere, con que cada una de ellas no pase de quince días, porque si mas estuviere, yo le tengo de curar a mi costa. Y le enseñéis vuestro arte de pintor bien y cumplidamente, según y como vos lo sabéis e sin le encubrir de cosa alguna, pudiéndolo mi hijo repretender, y no quedando por vos de se lo a enseñar.

Es de los contratos de aprendizaje más precisos en cuanto a condiciones. Respecto a la obligación de atender al aprendiz enfermo hasta un lapso de quince días, suele ser lo normal, *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*, vol. II, p. 7. Aportaciones documentales por Miguel de Bago y Quintanilla.

sistencia se insiste en que se enseñe todo. Comenta Palomino que Pedro de Mena llegó a Granada a trabajar con Alonso Cano, a servirle como “el más humilde siervo y discípulo [...] pagándole Alonso Cano este buen celo con no ocultarle cosa que pudiese conducir a su adelantamiento”. La frase da claramente a entender la competencia inmediata entre maestro y discípulo. La finalidad esencial del aprendizaje, por tanto, es la obtención del pleno dominio del oficio, pretendiendo vivir del trabajo.³ De cualquier manera, el aprendizaje era rentable para el maestro.⁴

La aptitud del aprendiz queda determinada por el examen. Las Ordenanzas dictadas por los reyes católicos ya prescriben la necesidad de esta prueba por los pintores. Había cuatro especialidades dentro de este arte de la pintura, una de las cuales era el dorado. Señala Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, que de tal manera estas especialidades hacían referencia a un examen concreto, que sólo podía ejercerse de la actividad aprobada.⁵

³ Véase el contrato de aprendiz de Juan de la Fuente con el pintor Juan Tomás López, donde el maestro se compromete “para que le enseñe y muestre el dicho arte de pintar en todo lo que le pudiese mostrar, de manera que cuando cumplan los dichos ocho años le saque tal oficial y que sepa el dicho arte y gane como oficial lo mismo que otro cualquiera del dicho arte”. Mercedes Agulló, *Noticias sobre pintores..., op. cit.*, p. 89.

⁴ Naturalmente, la primera época del aprendizaje era gravosa para el maestro, porque suponía emplear una parte del tiempo en obra no productiva. Pero como el aprendizaje se efectuaba por un periodo de cierta amplitud, la última etapa suponía un empleo productivo y no remunerado, aunque no fuera más que en preparación de materiales y desbastado de obras, Así lo confiesa el propio Alonso Berruguete, al decir que “vale tanto el año postrero de tres años, como los dos primeros, y aún más”. Narciso Alonso Cortés, “Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1922, p. 45.

⁵ Citado por Francisco Calvo Seraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 189. Según las ordenanzas de los reyes católicos, “el oficial que fuere examinado de uno de los cuatro oficios no puede valerse de otro examinado de aquella parte de que él no lo está, sino sólo usar de la que está examinado”. Y asimismo, “ningún maestro entallador, ni carpintero, ni de otra calidad, no pueda tomar ninguna obra de pintura salvo los maestros examinados del oficio, so la dicha pena, que es la primera 600 maravedís, la segunda 1 200, la tercera los mismos 1 200 maravedís y nueve días de cárcel”.

Pacheco recurre a este texto para argumentar contra Martínez Montañés, por acometer una obra de pintura, arte del cual no estaba examinado. Defiende la organización gremial a ultranza, bajo el lema de “el zapatero no debe juzgar más que del calzado”.

Las ordenanzas para los pintores de Madrid, dictadas en 1548, contienen instrucciones muy precisas.⁶ Todos los años, el Regimiento nombraba a los examinadores. Estaba rigurosamente prohibido ejercer sin haber sido examinado y aprobado, imponiéndose penas pecuniarias, un tercio de las cuales se destinaba al denunciante. En las ordenanzas se determinaba las pruebas que habían de hacerse, que consistían sustancialmente en representar figuras sobre el paisaje. Rigurosas prohibiciones existían también en Zaragoza contra los oficiales no examinados. Entre las pruebas se hallaba dibujar y luego hacer una historia.⁷

Conviene saber quiénes juzgaban la prueba de examen. Por lo común, se trataba de examinadores o veedores, designados cada año, según se hace constar en los conciertos. Había también nombramientos de los regimientos y gremios, como nombres precisos. Otras veces se hacía constar, sólo que, al término del aprendizaje, habría de quedar hábil, “a vista de declaración de los maestros nombrados”.⁸ Incluso existía la sospecha de que, en ciertos

⁶ *Ordenanzas de pintores de Madrid*, 1643:

Primeramente que ningún pintor del arte de la sargería [...] no pinte en Madrid en su tierra si no fuere examinado por los examinadores nombrados en cada un año por la justicia el regimiento de la dicha villa so pena de seiscientos maravedís [...] el tercio para el denunciador y el tercio para obras publicas de la villa y el tercio para el juez que los sentenciare [...] Entiéndase que los aprendices estando con sus maestros dependiendo pueden pintar lo que supieren con sus maestros [...] y salido de la mano de su maestro el tal aprendiz no pueda pintar ninguna obra de cualquier condición que sea sin estar primero examinado.

Iten que se han de examinar de figuras que sean puestas en arte bien ordenadas y coloreadas de un bosque y de una fuente e de lexos e de animales de todas maneras, Iten se han de examinar del romano y de damasco y de lazos y de obra morisca y de matas grandes y de arboleda menuda.” Mercedes Agulló, *op. cit.*, p. 193.

⁷ *Ordenanzas de la Cofradía de San Lucas*, de Zaragoza: “Ningún oficial de la arte de pintura de la dicha ciudad pueda poseer obrador, ni emprender obra alguna de pintura, sin ser primero examinado por los mayordomos y veedores que en aquel año serán de la dicha arte y Cofradía”. Vicente González Hernández, *Jusepe Martínez*, Museo Camón Aznar, Zaragoza, 1981. Del mismo, *Cofradía y gremio en los siglos XVI y XVII. La Cofradía de San Lucas de Pintores*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1967.

⁸ El aprendiz Diego de la Calzada se asienta con Antonio de Alvarado, maestro de arquitectura, de manera que “le haya de enseñar y enseñe el dicho oficio, de manera que en él quede hábil a vista de declaración de los oficiales de él nombrados por cada parte el suyo”. La novedad en este caso es que el tribunal se establece por las dos partes, para

lugares, no llegaba a efectuarse formalmente la prueba, bastando que un maestro responsable del aprendizaje lo diera por apto.⁹

Así como abundan las noticias acerca de los exámenes, especialmente en Andalucía, apenas tenemos noticia de ellos en Castilla. Pudiera resultar sospechoso de que no los hubiera, pero es evidente su existencia, ya que en los contratos de aprendizaje se indicaba reiteradamente que la aptitud se demostraría a “vista de oficiales”. Por una declaración de 1640, sabemos que los pintores de Valladolid eran “maestros examinados”.¹⁰

El examen del pintor Diego Velázquez es revelador de la seriedad con que se efectuaba. Poseemos la carta de examen, expedida el 14 de marzo de 1617.¹¹ La carta está firmada por Francisco Pacheco y Juan de Uceda, “maestros del arte de la pintura de imaginería”, título que excluye que puedan conceder título de oficial en otra variante pictórica. Y manifiestan que son “alcaldes veedores del dicho arte”, de Sevilla, confirmados por alcaldes del crimen de la Audiencia de esta ciudad. Comparece Diego Velázquez, pintor de imaginería (es decir, de cuadros), y declara que ha aprendido este arte de pintar “con maestros examinados”. Y señala las pruebas que hizo para esto: las obras que hizo con su mano y contestaciones que dio a las “preguntas que le hicieron”. Por todo lo anterior solicita que le expidan el certificado o carta de examen y le den licencia “para usar el dicho arte en esta ciudad de Sevilla como en otras cualesquier partes e lugares de los reinos y señoríos de Su Majestad que quisiere”. Esto, como se ve,

que el juicio resulte imparcial, pero es evidente que esto arrastraba una mayor posibilidad de presión de una habilidad menos acreditada. María del Carmen González Echegaray, *Documentos para la historia del arte en Cantabria*, tomo II, Santander, 1978, p. 177.

⁹ Concierto de aprendizaje de Francisco de Solar, con el maestro ensamblador Agustín de Irias, año 1670: “tenga en su asistencia por aprendiz del siglo su oficio a Francisco de Solar [...] por espacio de cuatro años, darle enseñado el dicho oficio hábil y suficiente en él, para que en cualquier parte le pueda usar y ganar un jornal [...] le dará habilitado en él en la forma dicha y a toda satisfacción”, González Echegaray, *Documentos*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰ En 1640 los pintores de Valladolid reclaman contra los recaudadores de impuestos, firmando veintitrés maestros, “la mayor parte de los examinados en la dicha arte”, Jesús Urrea, “La pintura en Valladolid en el siglo XVII”, en *Historia de Valladolid. Valladolid en el siglo XVII*, edición del Ateneo de Valladolid, 1982, p. 159.

¹¹ *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, vol. II, p. 5 aportación documental de Miguel de Bago y Quintanilla. El documento lleva la fecha de 14 de marzo de 1617, pero, en rigor, es un traslado, señal de que el examen se efectuó días antes.

apunta al territorio que abarca la autorización, pues muchas veces es de ámbito local. En el caso de Velázquez la facultad de pintar se extiende a la totalidad de la nación.

Los maestros examinadores afirman que, en efecto, es cierto que Velázquez efectuó el examen en la forma dicha, que hizo las obras y respondió al cuestionario, A continuación se obliga al nuevo pintor a prestar “el juramento y solemnidad que se requiere”, en virtud de lo cual Velázquez “dijo que juraba y juró a Dios y a la Cruz, en forma de derecho, que usará bien y fielmente del dicho arte y guardará las ordenanzas que los maestros d’ él tienen en esta ciudad”. Seguidamente los alcaldes veedores manifestaron que “daban y dieron por examinado a el dicho Diego Velázquez de Silva del dicho arte de pintor”. Y siguen las facultades que le conceden:

[...] que pueda usar y use del dicho arte en esta ciudad y en otras cualesquier partes y lugares de los reinos y señoríos, y poner y tener tienda publica, y oficiales y aprendices del dicho arte como cualquier maestro examinado [...] y pidieron y suplicaron a cualesquier jueces e justicias y otras personas ante la quien la presente carta de examen y licencia pereciere, deseen y consientan usar a el dicho Diego Velázquez el dicho su arte y en ello y en la tienda que pusiere no le pongan embargo ni impedimento alguno.

El documento lleva las firmas de los dos examinadores, Diego Velázquez y el escribano.

Esta carta de examen era el preciado documento mediante el cual Velázquez podía gozar de los derechos señalados, es decir, abrir un taller (es lo que significa tienda), y poder contratar oficiales y aprendices. El documento era necesario para evitar abusos, ya que la simple palabra no bastaba. Además, la delación, como ya se ha visto, era premiada con una parte de la multa impuesta por practicar el arte sin haber sido examinado.

De cualquier manera, la precisión con que el documento se redacta nos lleva a la conclusión de que en Sevilla el ejercicio artístico estaba muy vigilado, como lo acreditan los recursos que se efectuaron contra maestros no examinados. Pero estamos seguros que la carta de examen no era frecuente expedirla en términos tan precisos e, incluso, en ocasiones, ni siquiera se extendía.

Naturalmente, eran los maestros del gremio los más interesados en exigir la carta de examen, pues evitaban el ejercicio por personas no debidamente calificadas que pudieran desacreditar el arte. De las reclamaciones tenemos

varias pruebas, como cuando en 1619 los pintores reclamaron a Francisco de Herrera el Viejo, porque pintaba, había abierto obrador y poseía aprendices, sin que hubiera sido examinado.¹²

El pintor se defendió, pero en vano, pues a la postre hubo de efectuar el examen, otorgándosele carta de la prueba el 14 de agosto de 1619. El examen consistió en pintar un lienzo de la Inmaculada, respondiendo seguidamente a una serie de preguntas “conforme al arte de la dicha pintura”; había pasado diez años actuando sin poseer la aptitud del examen, pues se encontraba establecido desde 1609.

También poseemos la carta de examen de pintor de Alonso Cano, expedida el día 12 de abril de 1626.¹³ El maestro declaró que había sido examinado por Alonso de Llera y Blas Martín Silvestre, “alcaldes, veedores y examinadores de dicho oficio”, quienes lo habían declarado hábil y suficiente, por lo que solicitaba a dichos señores le dieran “título y carta de examen para usar el dicho oficio y arte en esta ciudad y en las demás ciudades, villas y lugares de los reinos señoríos de Su Majestad”. Los maestros expidieron la carta, y Alonso Cano prestó el debido juramento. La insistencia que mostraba para que lo facultaran a ejercer el oficio en todas las ciudades, villas y señoríos se entiende por la tendencia de acudir a Madrid, punto de mira de sus preferencias.

Del calor que se pone en las reclamaciones contra los no examinados tenemos dos ejemplos patentes. Uno procede de Pacheco contra Martínez Montañés, pues éste concierta el retablo mayor del convenio de Santa Clara de Sevilla en su totalidad, es decir, ensamblaje, escultura y policromía. Él estaba examinado de escultor y entallador, oficio este último que, por su ambigüedad, le permitía actuar también como ensamblador. Pero el ocuparse de la pintura de un retablo, aunque no era pintura de imaginaria, suponía una actividad para la que no estaba legalmente autorizado. Por eso arremete Pacheco.¹⁴ Pese a haber efectuado la policromía de esculturas

¹² *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, documentación aportada por Heliodoro Sancho Corbacho, tomo II, 1928, p. 267; citado también por Antonio Martínez Ripoll, *Francisco de Herrera el Viejo*, Sevilla, 1978.

¹³ *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, *op. cit.*, tomo II, p. 184.

¹⁴ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*. El episodio ha sido comentado por muchos autores. Hace especial referencia a él Francisco Calvo Serraller, *Teoría de La Pintura del siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 189.

culminantes de Martínez Montañés, en este caso saca a relucir la defensa de los intereses gremiales, con evidencia de desfogar cierto resentimiento. Expone que las ordenanzas de los reyes católicos señalaban que el dorado competía a maestros de esta especialidad, no meramente a los pintores. Por lo mismo, menos podían hacer el policromado de los retablos los maestros escultores y entalladores, como era el caso de Martínez Montañés. La salida que le quedaba era la más simple: examinarse. Por igual razón, dice Pacheco, los pintores podían arrogarse la tarea de hacer esculturas. El ataque contra el escultor descubre el flaco de la operación, pues en la práctica lo que el maestro decía era concertar para sí la policromía y luego subencargarla a otro operario por menos dinero, con lo que se quedaba con la diferencia. No hay duda de que la dignidad del arte está a la vez unida a una cuestión económica.

Y salen a relucir argucias personales, como que los comitentes sólo querían concertar todo con él, pues confiaban plenamente y así evitaban que les engañaran los pintores en los conciertos de policromía. A juicio de Pacheco, Montañés, en respuesta a esta confianza, no buscaba los mejores policromadores. Creemos que se excede, pues antes había acudido a él. No hay duda de que argumenta a favor del gremio, pero se lamenta que no acuda a él o a otro maestro de su cercanía. Para Pacheco el mal estaba en el precedente. Si se permitía esta transgresión a Montañés, luego vendrían otros escultores y harían conciertos totales, para encargar la policromía a maestros de menor monta. Aunque Pacheco arguye ciertos defectos en la policromía hecha en obras de Montañés, la verdad es que éste fue maestro exigente con los artistas encargados de la pintura de sus obras.

La otra reclamación es la formulada por Alonso Cano contra Francisco de Zurbarán.¹⁵ La pintura de los cuadros para la Merced de Sevilla despertó el entusiasmo en esta ciudad, testimonio evidente de la existencia de una minoría de entendidos que sabían apreciar las novedades. Como había ejecutado un Crucifijo para el convento de San Pablo de interés manifiesto, uno de los caballeros Veinticuatro remite al Cabildo una petición diciendo que, a la vista de tales obras, procedía retener en Sevilla

¹⁵ El documento fue dado a conocer por José Gestoso y Pérez, *Ensayo de un diccionario de los artistas que florecieron en Sevilla*, tomo II, Sevilla, 1900, p. 124.

al pintor, que radicaba en Llerena. Era manifiesta una captación para la pintura sevillana, tal era el loable propósito. Pero un competidor llegaba a la ciudad del Betis. Argumentando el citado Veinticuatro (don Rodrigo Suárez), que “la Pintura no es el menor ornato de la República, sino que por el contrario constituye uno de los principales, tanto para las iglesias como para las casas particulares... parece que nuestra ciudad debe hacer un esfuerzo, a fin de que Francisco Zurbarán quede a vivir aquí”.¹⁶ Para esto se proponía un salario o una subvención que le ayudara. Se hace llegar a Zurbarán el mensaje de que si quisiera establecerse en Sevilla, la ciudad le favorecería y le ayudaría. Como consecuencia de esto recibe el encargo de pintar varias obras para la sacristía y el convento de San Pablo de Sevilla. Ya en otro contrato anterior, para la *Trinidad Descalza* de Sevilla, se contrató a Zurbarán. Por un lado estaba el cumplimiento de las exigencias del gremio, pero también un fondo de rencor. Por esta razón Alonso Cano se dirigió al Cabildo, solicitando que en el plazo de tres días Zurbarán sufriera el examen.

Zurbarán replicó que había sido llamado de Llerena a Sevilla, para pintar en los conventos de San Pablo y la Merced, haciéndole el honor de reconocer que era hombre “insigne” y que convenía se fijara en Sevilla para el ornamento de la ciudad; que los pintores de la ciudad, celosos por la distinción que se le había hecho, solicitaban que se le examinara. Pero como el organismo público ya lo había reconocido artista insigne, parecía innecesario el examen. Los pintores insistieron en la necesidad del examen, pero éste no llegó a realizarse. En cambio, Zurbarán realizó, por encargo del cabildo, una *Inmaculada Concepción*, que valía por todo un examen. La presencia pública de esta obra era una respuesta evidente, que suplía toda prueba. Pero en verdad, el caso de Zurbarán es del todo excepcional, y el examen era la regla general.

No hay constancia de exámenes tratándose de arquitectos. El contrato de aprendizaje de Martín de Cea con el maestro de cantería Juan de Vallejo, de 1545, consta que le enseñaría dicho oficio, y que le pagaría un real de

¹⁶ Paul Guinard, *Zurbarán et les peintres espagnols, la vie monastique*, Paris, Les éditions du temps, 1960, p. 43. Guinard se detiene en analizar los pormenores de este negocio, reconociendo que los intereses gremiales eran los que impulsaban la conducta de los pintores.

plata al día. Juan de Vallejo quedaba obligado a enseñar y mostrar “todo lo que él pudiere desprender en el dicho vuestro arte de cantería”, pero no hay referencia a prueba de aptitud.¹⁷

Ciertas ordenanzas hablan claramente de exámenes. Esto ocurre en Toledo, según las ordenanzas de 1584,¹⁸ pero referidas a albañiles y yeseros, no a canteros. Mientras menudean las cartas de exámenes de pintores, plateros y hasta de escultores, nada sabemos de cartas de examen de canteros. Habrá que suponer, ante tan curiosa ausencia, que realmente no se efectuaban pruebas; que bastaba haber recibido el aprendizaje de un maestro para tener capacidad para contratar. Es decir, que era la práctica adquirida lo que decidiría el ejercicio profesional. Por otro lado, no hay que olvidar que sí había que pasar examen de albañil, carpintero y yesero. Como la cantería rozaba algo esta profesión, algunos de aquellos han podido ascender al grado más elevado de cantero.

EL TALLER

El taller es el crisol del arte. Allí se forman los artistas, con frecuencia es el lugar donde viven y trabajan.

El oficio discurre en el ámbito familiar. Se transmite de padres a hijos; pero media todo género de parentescos. Pensemos en la línea de los Berruguete: Pedro Berruguete; Alonso, hijo; Inocencio es sobrino de Alonso y cuñado de Esteban Jordán. El estilo de Juan de Juni se prolonga en su hijo natural Isaac de Juni. Y la herencia de Dominico Greco pasa a su hijo Jorge Manuel. El oficio es lo más que un padre puede dar a un hijo. Los artistas se agrupan por familias, como las de los Mora, en Granada. Y se mantiene el mismo oficio. Diego Velázquez se forma con Francisco Pacheco, con cuya hija Juana Pacheco contrae matrimonio. Al lado de Velázquez inicia el oficio Juan Bautista Martínez del Mazo, quien casa

¹⁷ Alberto C. Ibáñez Pérez, *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, 1977, p. 440.

¹⁸ *Ordenanzas para el buen régimen y gobierno de la muy noble, muy leal e imperial ciudad de Toledo*, edición preparada por don Antonio Martín Gamero, Toledo, 1868, Han sido comentadas por Fernando Marías, “El problema del arquitecto en la España del siglo XVI”, revista *Academia*, núm. 48, 1979. La problemática de la falta de exámenes es abordada en la p. 196.

con Francisca, hija de Velázquez. A veces los enlaces se establecen por vías más complicadas, pero no hay duda que el matrimonio es el gran vínculo para afianzar los talleres. Recordemos que Francisco de Praves, el arquitecto vallisoletano, era hijo natural de Diego de Praves y de María y Zuazo. Diego reconoció a Francisco por tal hijo natural y le enseñó el oficio. Diego de Praves contrae nupcias con María de Alvarado, que era viuda de Pedro de Nates, hermano de Juan de Nates, arquitectos ambos. María de Alvarado tenía una hija de su primer matrimonio con Pedro de Nates, llamada María. Finalmente, María de Nates casa con Franciaco de Praves, juntándose de esta suerte los linajes de Praves y Nates.¹⁹

El taller supone un local para el desarrollo de la actividad, en proporción al volumen de trabajo y diferente según el oficio. Sabemos que los pintores buscaban cuartos soleados, por lo común situados en la planta baja, sobre todo si se trataba de un taller escultórico, por cuanto suponía un depósito de materiales pesados, trabajo duro, ruidos, que era preferible ejercer sobre el pavimento. Además, había que almacenar las piezas. Imagínese un retablo de escultura de grandes proporciones. Gregorio Fernández dispuso de un vasto almacén para guardar las esculturas en el transcurso de la ejecución, pues se acostumbraba a montar los retablos una vez concluido el conjunto. Piénsese en la operación de dorar un retablo, que ha habido que desarmar entero y trasladar a un taller. En ocasiones, el cliente da facilidades y habilita locales para que la operación de dorar se haga en el mismo lugar.

Por los inventarios podemos hacernos idea de cómo eran los talleres, pero apenas hay testimonios gráficos. Excepcional es el cuadro de *Las Minas*, donde vemos el cuarto del Tesoro, taller de alcázar madrileño, reservado para los pintores de cámara. Era vivienda y taller. Era un cuarto destinado a visitantes ilustres, hasta el punto que lo ocupó la princesa doña Margarita. El 21 de agosto de 1665 fue destinado a vivienda y taller de Velázquez, al ser designado aposentador de palacio. Otra vez surge el taller en el cuarto de *La Familia de Juan Bautista Martínez del Mazo* (Kunsthistorisches Museum, Viena). No el taller, pero al menos sí el hogar del Greco podemos verlo en el lienzo titulado *La Familia del Pintor* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). Velázquez aparece pintado en *las Meninas*, en su propio taller. De escultura tenemos un her-

¹⁹ Agustín Bustamante, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, 1983, p. 449.

moso testimonio: los santos escultores mártires (Nicolóstrato, Sinforiano, Castorio y Simplicio), que toman medidas con compases y actúan con la gubia (sillería de la catedral de Lugo, por Francisco de Moure).

Aquello que había en la casa del Tesoro a la muerte de Velázquez lo conocemos por el inventario que se practica al fallecer el maestro. Contenía numerosas pinturas del rey, como modelos para sus obras. Era una casa muy completa, pero de todo punto excepcional, por ser de pertenencia regia.²⁰

La casa del Tesoro continuó con el destino de taller palatino de pintura. La ocupó posteriormente Sebastián de Herrera Barnuevo, que allí murió; su viuda siguió habitándola.

Los inventarios dan a conocer todo lo que contenían los talleres. Del pintor Pereda señala Palomino que “tuvo el mayor estudio de pintura que se ha conocido, no sólo en estampas, papeles y borroncillos, originales, modelos y estatuas excelentes, sino una librería admirable”. Un taller comportaba todo género de elementos para la elaboración de las obras, desde los instrumentos hasta los medios de información (libros y grabados) y, lógicamente, el utillaje. Al mismo tiempo que los usaba el maestro, eran útiles para la formación de los aprendices.

Pero el taller es un medio colectivo. Son excepción los que trabajan aisladamente. Por muy personal que un maestro tenga el sentido de la independencia, requiere el auxilio de los colaboradores en la tarea preparatoria, lo mismo que el cirujano en la labor que precede a la intervención. De esta suerte, si los aprendices y oficiales disponen de los lienzos, muelen los colores, preparan las imprimaciones, y hasta cuadriculan la superficie para encajar el diseño general elaborado por el maestro, los oficiales del escultor desbastan los troncos, enlienzan los trozos, y adhieren los bloques que formarán el conjunto.

El cliente sabe que el taller supone una colaboración y normalmente pasa por esto. Por consiguiente, a veces, introduce la exigencia de que al menos cabezas y manos serían de la autoría del maestro. Ya se sabía que, además, el maestro hacía el diseño general. Cuando se contrató el retablo mayor del convento de San Benito en Valladolid se exigió a Berruguete que debía realizar personalmente las manos y rostros de las figuras. Gregorio Fernández concertó toda la escultura del retablo mayor de la catedral de

²⁰ Francisco Rodríguez Marín, *Francisco Pacheco, maestro de Velázquez*, Madrid, 1923.

Plasencia. En fecha avanzada se hallaban las esculturas a falta sólo de labrar la cabeza, testimonio evidente de que era lo que propiamente se reservaba el escultor. Como el retablo era de la advocación de la Asunción, fue en este monumental conjunto escultórico donde quedó la huella más personal del maestro; puede decirse que el Cabildo estuvo angustiado porque muriera Fernández sin haber acabado esta obra, la cual significaba un gran trabajo de taller.

Este sistema de exigir al maestro lo que fuera más personal en el campo de la obra es un procedimiento que da comienzo con el Renacimiento. Se parte de una concepción artesanal, para orientarse hacia el triunfo de lo personal.²¹ A Ghiberti le exigieron, en la primera puerta que hizo para el Bautisterio de Florencia, que hiciera “caballos, partes desnudas y similares”; en cuanto al reato, tenía que ejercer la supervisión. En parte, esta exigencia estaba justificada por la costumbre de subencargar las obras; así, al menos había garantía de que una parte de la intervención del maestro se hallaba segura. La obligación de que una obra se hiciera “por propia mano” es más característica de la pintura. Es evidente que esta colaboración de operarios de alguna forma permite adelantar el trabajo, aunque resta personalidad. Sabemos que a Miguel Ángel se le permitió emplear a varios pintores en la bóveda de la Capilla Sixtina. Dejándose dominar por el espíritu personal, despidió a colaboradores y, salvo en tareas puramente secundarias (moler colores, por ejemplo), el conjunto salió de su propia mano. Pero la complejidad de la obra, en el siglo XVII, va a imponer una creciente colaboración, sobre todo en los talleres más activos.

Las dos fórmulas se mantienen. Consideramos que la productividad es un indicio que permite asomarse con bastante aproximación al grado de colaboración. Sabemos de la escasa productividad numérica de Velázquez. Aunque la verdadera cuestión del arte no es la cantidad, sino la calidad (y en Velázquez esto es patente), es verdad que el contraste no puede ser mayor entre él y un Carducho. Velázquez prefirió dejar inacabados varios cuadros. En otros, las enmiendas son propias (*pentimenti*). En cuanto a colaboraciones, casi se reducen a la *Vista de Zaragoza*, con intervención de Juan Bautista Martínez del Mazo. El ejemplo de Vicente Carducho, y

²¹ Acerca de este progresivo desarrollo de lo “autográfico” frente a lo artesanal, véase Alesandro Conti, “L’evoluzione dell’artiata”, en *Storia dell’Arte Italiana*, Giulio Einaudi Editore, volume secondo, *L’artista e il pubblico*, Turín, 1979, p. 143.

no digamos de Lucas Jordán, es totalmente opuesto. Jordán desplegó un verdadero ejército de oficiales, integrados con tal disciplina que resulta inútil toda parcelación de colaboraciones. La serie de cuadros de Vicente Carducho para la Cartuja del Paular es, sin duda, el testimonio más elocuente de la existencia de un enorme taller. Carducho hubo de actuar aquí como un verdadero director.

Nos encontramos en los umbrales de la “empresa” artística. Algo más que un taller. Es el paso de la “creación en solitario”,²² al servicio colectivo bajo una dirección.²³ Rubens en Flandes y Bernini en Italia son los máximos exponentes de tal concepción del arte como actividad “empresarial”. Ya en el siglo XVI Rafael sirvió de precedente. Pero con Bernini se llega a la culminación de la factoría artística. A tal extremo llegó la capacidad organizadora de Bernini, que en el Baldaquino de San Pedro, La Cátedra y la Tumba de Alejandro VII consiguió reunir a artistas como Bolgi, Rainaldi, Morelli, Ferrata, Raggi y Duquesnoy, aparte de sus propios discípulos.²⁴ Se trata de atraer colaboradores, a los que no se permite una iniciativa personal, sino que aceptan resignadamente la alta dirección y el magisterio de Bernini. Puede decirse que esta colaboración en obras colosales es indicio de los tiempos modernos: piénsese que en la construcción de la iglesia de El Escorial intervinieron diez contratistas, todos dirigidos por el

²² Véase Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. El carácter y la conducta de los artistas, una historia documentada desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, traducción del inglés, Madrid, Cátedra, 1982. Se refiere a la actividad especialmente solitaria, “saturnina”, de Miguel Ángel. Cita la referencia de Leonardo da Vinci, en el sentido de que “el pintor debe vivir solo, contemplar lo que percibe su ojo y conversar consigo mismo”. Pero ya señala que este modo de operar empieza a cambiar antes de finalizar el siglo XVII. Y así, Rubens y Bernini permitieron que los grandes señores contemplaran sus obras mientras se ejecutaban.

²³ El caso de Rubens es uno de los más evidentes. La gigantesca productividad resulta anonada. Tenemos centenares de dibujos salidos de su mano, pero seguramente es en este medio director donde hallamos el mayor vínculo de unidad de las obras. También se conoce el orden participativo en la ejecución de ellas, división del paisaje, naturaleza muerta, arquitectura, etc. Por eso es más fácil saber dónde se halla la participación. Con relación a Italia, el fenómeno de la “empresa” se gesta ya desde el siglo XV, pero alcanza su cenit en el siglo XVII con Lorenzo Bernini. Véase Peter Burke, “L’artista como imprenditore”, en *Storia dell’Arte italiana*, *op. cit.*, p. 98.

²⁴ Rudolf Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, Londres, Phaidon, 1966, pp. 187, 219, 230.

mismo arquitecto director. Sólo con un sentido de obra total, pero unitaria, se pudieron afrontar las grandes empresas de la edad barroca.

Juan de Mesa y Martínez Montañés nos ofrecen conductas contrapuestas respecto al sentido personal de su obra. Mesa tuvo un taller con escasa participación; no hay más que ver que normalmente concierta esculturas aisladas. Y él, sin reservas, se compromete a hacerlo en plazos cortísimos: “Durante el cual dicho tiempo no he de alzar la mano de él” (se refiere al Crucifijo de la Misericordia, en la iglesia de Santa Isabel de Sevilla). El contrato para el retablo de la Concepción de la catedral de Sevilla nos revela una actuación también de tipo personal, pero con características propias. Martínez Montañés revela que le impusieron la obligación de que “todo el así la talla como la escultura fuese de mano sin entrometer en ello oficiales que le pudieran ayudar, de los cuales ha habido tan gran falta que tampoco se ha hallado persona suficiente para poder trabajar en obra de tanto primor”; esto lo indica para señalar que la obligación de entregar el retablo en la fecha convenida no se había podido cumplir.²⁵ Queda claro que esta exigencia de ser tarea estrictamente personal ofrece el inconveniente del plazo.

Pero, en cambio, cuando el mismo Martínez Montañés toma a su cargo el retablo mayor del convento de San Isidoro del Campo, en Santiponce, el gran volumen del mismo (con arquitectura y escultura), justifica que se acepte la colaboración; más aún, se impone, pues lo que el cliente desea es que se haga el retablo lo más pronto posible.²⁶ Así se determina que “todo lo cual ha de ser bien hecho y acabado, de mano del dicho maestro y de sus oficiales, por sus modelos y traza, acudiendo el dicho maestro con su persona; y juntamente se ha de obligar a hacer la figura de San Jerónimo por su mano, sin que le ayude nadie en esta figura”. Y más adelante se precisa que el “maestro ha de traer en esta obra cinco oficiales fuera de su persona y de los escultores que le ayudaren, porque éstos han de ser los que más pudieren, para que se acabe con más brevedad”.

Martínez Montañés tuvo un amplio taller, figurando escultores, entalladores y ensambladores. Gregorio Fernández fue propiamente escultor y, sin duda, poseyó el taller más organizado de la época. Sin contar con

²⁵ *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, tomo II, aportación de Bago y Quintanilla, p. 62.

²⁶ *Ibid.*, p. 60.

dicho taller resultaría imposible tan copiosa labor. Piénsese en retablos tan abundantemente adornados de esculturas y relieves como los de San Miguel de Vitoria y la catedral de Plasencia. Constan los nombres de diversos operarios; hoy los datos han podido enriquecerse.²⁷ La lista de oficiales, es decir, de maestros examinados, pero que por no poseer taller propio están a su servicio, son los siguientes: Antonio Salvador, Pedro Salvador (hermano de éste), Francisco Fermín, Antonio de Ribera, Lucas Sánchez, José Zurro, Cosme del Río, Pedro de Zaldívar, Pedro Jiménez, Juan de Beobide, Miguel de Elizalde, Juan Francisco de Iribarne, Alonso González del Peral, Luis Fernández de la Vega, Manuel del Rincón y Juan Álvarez, hermano de Gregorio Fernández.

El gran prestigio que poseía Gregorio Fernández hace que supongamos que el talento de sus colaboradores era inferior al suyo. Además, de no llegar a independizarse, no hay salida para el amanecer de un estilo propio. Dentro del taller habrían de seguir las normas del director. No obstante, la simple estadística indica que tuvo que haber figuras descollantes. Si les faltó arranque o recursos para independizarse, eso supone que su personalidad está diluida entre las obras de taller. Si más adelante un maestro monta un taller propio, hay una pista para saber qué pudo hacer durante el periodo de permanencia en el taller del maestro-director. Eso justifica que veamos colaboración de Luis Fernández de la Vega en la época en que trabajó con Gregorio Fernández. También el sentido trágico de la escultura de Juan de Mesa nos puede develar algo de lo que pudo realizar mientras trabajó al servicio de Martínez Montañés.

Pero el caso que deseamos exponer es el simple hecho de la anulación de la personalidad del oficial mientras está al servicio del maestro. Es estadísticamente incomprensible que obra tan copiosa como la de Martínez Montañés o la de Gregorio Fernández no se haya, en determinadas ocasiones, enriquecido con “la obra maestra” de su propio colaborador. Sabemos que los grandes maestros, aun en obras documentadas, no son acompañados por el genio. Y que, por el contrario, discretos colaboradores pueden sentir la inspiración y el acierto en determinadas ocasiones. Pero esta es la realidad de la experiencia humana; con este factor hay que contar.

²⁷ J. J. Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ediciones del Ministerio de Cultura, 1980, p. 54; María Antonia Fernández del Hoyo, “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”, *BSAA*, 1983, p. 347.

Citemos un ejemplo. Por los documentos que poseemos, Diego de Anicque es un entallador escultor del foco vallisoletano del primer cuarto del siglo XVII. Él realiza el San Antón, de Nava del Rey, en el cual sigue tan perfectamente en estilo y calidad el primer estilo de Gregorio Fernández, que tal obra se tenía por autoría de éste.²⁸ Quiere decirse que, pese al esfuerzo del investigador, se lucha con el anonimato de muchas obras y la ignorancia de maestros que esperan el nacer de su estrella.

El aprendiz adquiere el oficio en casa del maestro. Quiéralo o no, queda endeudado, pues le debe la profesión. Pero una forma más íntima y generosa de expresarlo es si se considera “discípulo”. Indudablemente, esta circunstancia concurre cuando existe la relación de padre a hijo. El término usual es el de aprendiz. Discípulo entraña un vínculo devocional, sobre todo cuando se usa de parte de quien aprende. El caso que resulta más aleccionante es el de Juan de Mesa, quien, personalmente, se estimó discípulo de Montañés.²⁹ La situación que se plantea al maestro es la de ser fiel al mandato de enseñar todo al discípulo sin ocultarle nada, y poder advertir que en el incipiente artista hay un potencial competidor. Estimamos que ésta es la tesis de Martínez Montañés, cuando ha de ayudarle. Al realizar el retablo mayor del convento de San Isidoro del Campo, quedaba obligado a recibir ayuda para dar rápida cima al encargo; en esta obra tuvo que intervenir Juan de Mesa. La fuerte expresividad de este escultor, sin duda, ha dejado huella en el propio Montañés, pues ésta es una particularidad que debe quedar establecida: a saber, que en respuesta a la orientación

²⁸ La prueba de que él hiciera la escultura es de todo irrefutable, por figurar en un pleito y contar con las declaraciones de maestros muy significados. La cercanía de Diego de Anicque con Gregorio Fernández es patente. Véase J. J. Martín González, *Gregorio Fernández, op. cit.*, p. 80.

²⁹ El pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz tuvo por aprendiz a José de la Fuente. En una carta de 1669 que éste le escribe desde Torquemada a Valladolid, indicaba lo siguiente: “A vuestra merced escribí dos cartas y no he tenido respuesta de ninguna. Pesárame mucho haya sido por falta de salud, que estoy con grandísima pesadumbre de no saber de vuestras mercedes [se refiere también a la esposa de Valentín Díaz, María de la Calzada]. Yo me parece que iré a esta ciudad dentro de doce días [...] Torquemada, marzo 10 de 1669. Discípulo de vuestra merced, Juseph de la Fuente.” Hay una nota del propio Valentín Díaz, que al clasificar el documento, indica: “de mi aprendiz de Torquemada” en Jesús Urrea y José Carlos Brasas, “Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz”, *BSAA*, 1980, p. 439.

que el maestro deja en el discípulo, cabe, aunque excepcionalmente, admitir la que en sentido inverso el discípulo ejerce sobre el maestro.

Tampoco hay que olvidar el paso por dos o tres maestros. Alonso Cano fue discípulo de su propio padre Miguel Cano; pero después, en Sevilla, habría de acudir a recibir lecciones de pintura de Francisco Pacheco, siendo condiscípulo de Diego Velázquez. Y en cuanto a éste, ya sabemos que pasa por los talleres de Herrera el Viejo y de Pacheco.

Velázquez fue fiel seguidor de su maestro y suegro, Francisco Pacheco. Las huellas del estilo de éste son patentes en la primera época; pero también se ha observado que Pacheco, en respuesta, acusa el influjo de su yerno. Es notorio que Pacheco alentó a su hijo político a seguir el camino de la Corte; ya apareció con clarividencia su vocación para empresas mayores. Que habría de superarle, lo daba por hecho. Realmente, es un caso cimeros de la situación de maestro-discípulo.³⁰ Le enseñó cuanto sabía, en técnica y teoría, que era mucho. Le aconsejó de la mejor manera, la cual resultó la más inteligente. Y, finalmente, reconoció públicamente que el discípulo lo dejaba atrás. Es una lección que muy pocos han sabido admitir, cuando el caso se repetía asiduamente, pues los discípulos no cambiaban con frecuencia de residencia. Pacheco estaba orgulloso de su papel de maestro, y afirma: “Y porque es mayor la honra de maestro que la de suegro, ha sido justo estorbar el atrevimiento de alguno que se quiere atribuir esta gloria, quitándome la corona de mis postreros años [...] No tengo por mengua aventajarse el discípulo al maestro”.³¹ Pacheco estaba orgulloso de su condición de maestro, como, a su vez, lo debieron estar –dice– Leonardo por enseñar a Rafael, y Giorgione por tener a Ticiano por discípulo. Apunta ya hacia lo fundamental del artista: la fama. No se sentirá presunción de

³⁰ Dentro de una escultura de san Francisco Javier, conservada en el colegio de San Luis G. Gonzaga del Puerto de Santa María, se encontró un papel que ha de considerarse autógrafo de Mesa, donde se dice lo siguiente: “Hizo la hechura de canto Juan de Mesa, discípulo de Juan Martínez Montañés, natural de la ciudad de Córdoba y fue en el dicho año de 1622,” Carlos Gálvez, “Dos esculturas de Juan de Mesa en el Colegio de San Luis Gonzaga del Puerto de Santa María”, en *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, tomo I, p.75.

³¹ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, 1649. Hay edición hecha en Madrid (1966) preparada por Sánchez Cantón. Véase también Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, op. cit., p. 388.

no poseer un elevado sentido de lo que es el arte; era mayor la cuestión del orgullo de artista, que el beneficio económico.

Palomino trata extensamente de Velázquez y conocía este parecer cuando afirma: “Excedió Velásquez a su suegro y maestro en el arte, sin que le causase emulación ni envidia”.³² No hay que olvidar que gran parte de la vida de Palomino transcurre en el siglo XVII, de suerte que sus ideas recogen el espíritu barroco. Al referirse a las condiciones del maestro³³ advierte que debería instruir con lealtad al discípulo, sin reserva de secretos, pero presuponía que éste debería tener “profunda veneración a su maestro”. Palomino conocía todos los secretos de la formación, y en testimonio de esto recomienda la formación teórica, señalando, incluso, los libros. La palabra “discípulo” salta con insistencia en su *Tratado* como una idea conductora de lo esencial de la fórmula maestro-discípulo: la comunión de espíritu, la significación de entrega y, por tanto, de reconocimiento. Pero esto sólo puede suceder en una sociedad madura, que cultiva hasta la saturación el ideal de sobresalir.

El avance del protagonismo femenino es otro indicio de la maduración cultural y social. Tenemos casos, como el de la pintora andaluza Josefa de Óbidos, que pasa a residir a Portugal. O de artistas más modestas, como la doradora tinerfeña Ana Francisca.³⁴ Pero de forma conspicua se distingue Luisa Roldán, la conocida Roldana. Sabemos que se forma en el taller de su padre, Pedro Roldán, quien esmeradamente cuidó de la hija. Fue precisamente un matrimonio contra el parecer de su progenitor lo que la indujo a separarse y montar un taller propio, siendo a la vez causa de su

³² Antonio Acisclo Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, primer tomo, Madrid, 1715; segundo volumen, Madrid, 1724. El libro comporta una extensa teoría sobre la pintura, pero a la vez una serie biográfica de artistas españoles, *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Acerca de la teoría de Palomino, véase Francisco José León Tello y María M. Virginia Sanz Sanz, *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII. El tratado de Palomino*, Madrid, 1979. Publicaciones de la Cátedra de Estética, de la Universidad Autónoma de Madrid.

³³ León Tello y Virginia Banz, *El Tratado de Palomino*, *op. cit.*, p. 200.

³⁴ En 1645 Juan González Puga se encarga de dorar el retablo de la capilla mayor del convento de Santa Clara, en La Laguna, por cuanto “Ana Francisca, doradora, ya difunta, se concertó con la abadesa [...] del dorar el retablo [...] que yo labré”. El propio autor del retablo se encarga de dorarle, al fallecer aquélla. Véase Miguel Tarquis y Antonio Vizcaya, *Documentos para la historia del arte en las Islas Canarias*, tomo I, La Laguna, 1959, p. 113.

marcha a Madrid, donde llegaría a ser escultora de cámara. El hecho de que el marido fuera policromador de sus obras redondearía los beneficios.

En los talleres había esclavos. Ayudan al maestro, pero, por su condición servil no pueden tener consideración de oficiales, ni pasar contrato de aprendizaje.³⁵ El ejercicio del arte era propio de hombres. Naturalmente, la esclavitud requiere procedencia de zonas marginadas. Pacheco poseyó un esclavo turco. Velázquez tuvo por esclavo al mulato Juan de Pareja. Se sabe de la anécdota de su pintar oculto, hasta que fue descubierto por Felipe IV, manifestando que pintar de la guisa que lo hacía reclamaba libertad, y de ahí que Velázquez se la concediera.³⁶ Ya dice bastante de la categoría humana de Velázquez este gesto, pero sobre todo el que le haya hecho ese soberbio retrato, orgulloso, actualmente, del Museo Metropolitano de Nueva York. Más adelante, Juan de Pareja trabajaría al servicio de Juan Bautista Martínez del Mazo, yerno de Velázquez.

La contratación de obras

La ejecución de una obra supone la expedición de un contrato, que queda recogido en documento notarial. La prolijidad con que están escritos los contratos es un proceso auxiliar para poder comprender el poder y significado del artista, pero asimismo la exigencia del cliente, pues, en definitiva, es una operación entre los elementos personales, autor y cliente. Realmente sólo los objetos del consumo ordinario se hallan en las tiendas públicas. La artesanía es un producto serial, aunque poco a poco el arte se apodera del objeto, lo convierte en destinatario de la creatividad, se eleva la categoría, sube el precio y se exige la formalización de un contrato, con intervención del escribano. La ascensión del poder adquisitivo favorece

³⁵ Julián Gállego, *El pintor de artesano a artista*, op. cit., p. 85.

³⁶ Así lo cuenta Palomino: “Había pues observado Pareja que siempre que el señor Felipe Cuarto bajaba a las bóvedas a ver pintar a Velázquez en viendo un cuadro arrimado y vuelto a la pared, llegaba Su Majestad a volverlo o lo mandaba volver para ver qué cosa era”. Como su oficio consistía en moler colores y aparejar lienzos, quería de alguna manera revelarse. De ahí que escogiera esta triquiñuela. Pero siendo posiblemente cierta la anécdota, no lo es menos que Velázquez tenía que saber cómo pintaba Pareja, a quien, sin duda, enseñó el oficio de la pintura. Más adelante volveremos a comentar la circunstancia de la presencia de Felipe IV, bajando a ver pintar a Velázquez.

la individualización del arte. Los archivos de protocolos están colmados de contratos, cartas de pago, subencargos y todo género de operaciones relativas a la realización de obras de arte. Aunque no es éste el lugar para entrar en la naturaleza jurídica de la operación, no hay duda de que la mecánica resulta aleccionante para entender el negocio artístico.³⁷

El encargo de una obra suponía un serio compromiso social. El entendimiento verbal carecía de valor. Nada se dejaba a la improvisación. Asombra la insistencia con que se acudía a los tribunales de justicia. Había razones para desconfiar cuando no mediaba el compromiso escrito. El escultor Pedro de la Cuadra convenció al banquero italiano Fabio Nelly de Espinosa para que le confiara la ejecución de los bultos funerarios de él, su esposa y su hermano Claudio Nelly. Accedió el comitente, fiándose de la palabra de Cuadra, comprometiéndose a que le abonaría al entregar la obra lo que valiera. Se le pagó, pero quedó insatisfecho, pues tasaba su escultura en mayor cuantía. Surgió el pleito, en 1609, comprobándose el interés puesto por Pedro de la Cuadra para acometer una obra sin contrato.³⁸

El concurso público es una forma excepcional para solicitar la participación de los artistas. Así, cuando se trató de hacer una capilla para San Isidro, patrono de Madrid, hubo un concurso, en 1689, concurriendo con trazas, entre otros, Juan Gómez de Mora. Se repite el concurso en 1642, presentando trazas fray Lorenzo de San Nicolás, Juan Gómez de Mora, el hermano Bautista, Pedro de la Torre y otros maestros; resultó vencedor Pedro de la Torre. También salió a concurso la obra del convento de Comendadores de Santiago de Madrid, en 1667, saliendo triunfadora la traza presentada por José Olmo y su hermano. Estos concursos eran públicos, de suerte que podían concurrir artistas de toda la nación.

También se efectúan concursos para proyectar retablos y altares. En 1640 se convoca un concurso para el retablo mayor del santuario de Nuestra Señora de Begoña, en Bilbao. Acuden varios ensambladores, siendo elegida la traza ofrecida por el madrileño Pedro de la Torre. Quedaba con la obligación de dirigir su construcción, con participación de otros maestros, y tendría que llegar desde Madrid tres veces al año. También salió triunfador con

³⁷ Ángel López-Amo y Marín, “Estudio de los contratos de obra artística de la catedral de Toledo en el siglo XVI”, *Anuario del Derecho Español*, 1948-1949, p. 103.

³⁸ Narciso Alonso-Cortés, “Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1922, pp. 129, 268, y 369.

la traza presentada por el trono de la Virgen del Sagrario, de la catedral de Toledo, encargándose de su realización el platero italiano Virgilio Fanelli. Era época de concursos, que se pusieron de moda en Madrid, centro tan nutrido de maestros, cuya concurrencia auguraba la mejor elección.

No menos famosos fueron ciertos concursos de pintura. En 1627 fue convocado, por orden de Felipe IV, un concurso para realizar un cuadro de historia: la *Expulsión de los Moriscos*. Según refiere Jusepe Martínez y lo ratifica Palomino, el motivo fue la enemistad que rodeaba la creciente ascensión de Diego Velázquez, a quien sus enemigos sólo concedían capacidad para pintar retratos. Se presentaron Vicente Carducho, Eugenio Cajés, Ángelo Nardi y Diego Velázquez. El jurado estuvo formado por el italiano Juan Bautista Crescencio, versado en arquitectura y pintura, y el pintor Juan Bautista Mayno. Sin vacilar, concedieron el premio a Velázquez, quedando facultado para pintar este cuadro de historia. El cuadro se perdió en el incendio de Alcázar de Madrid, en 1784. Estos concursos aguzaban la rivalidad de los artistas. Entre Carducho y Velázquez quedaron las espadas desenvainadas. En cambio, no hizo mella el acontecimiento en Nardi, que estuvo cordialmente unido a Velázquez.

La decisión para realizar una obra artística depende de la autoridad bajo cuyo dominio se halla. En los ejemplos de patronato, aunque radique en una iglesia parroquial o monasterial, la iniciativa pertenece al patronato. Por esta razón, como es él quien carga con los gastos, los libros de cuentas del centro no dan razón de la obra, que hay que buscar en los particulares del patrono. En las obras públicas, y sobre todo en las referentes a los ayuntamientos, debe mediar la autorización regia. Hay que advertir que esta autorización está justificada porque normalmente hay que arbitrar recursos, es decir, impuestos o sisas, que debían llevar la rúbrica del monarca. Cuando el incendio de la Plaza Mayor de Valladolid, en 1561, se emprendió una obra de grandes proporciones que, aunque movida por el ayuntamiento, requirió el financiamiento de la Corona, y hasta la elaboración de una traza arquitectónica con asesoramiento cortesano.³⁹

Con relación a la Iglesia regular, cada orden estaba facultada para emprender obras, aunque con autorización de los superiores. Máxime en los casos de la Compañía de Jesús, cuyas trazas arquitectónicas tenían que

³⁹ Filemón Arribas Arranz, *El incendio de Valladolid en 1561*, discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid, Valladolid, 1960.

ser supervisadas y aprobadas por el general de la Compañía, para lo cual se remitían a Roma.

Por lo que hace a las parroquias, los visitantes advertían el estado de la hacienda de las mismas, y si disponían de fondos, autorizaban obras. Eran los mayordomos, y en ocasiones el propio visitador, quienes juzgaban la necesidad de emprender un trabajo determinado. Si era de gran envergadura, se solicitaba el permiso del provisor del obispado.⁴⁰ Si la orden era muy necesaria y no se disponía de fondos, se arbitraba la adquisición de un censo. Por parte de los provisos se ejercía una tarea de vigilancia, para no dejar comprometidas las arcas parroquiales. Además, se solían recomendar determinados artistas, que trabajaban para el obispado. A veces entraban en colisión los deseos de la parroquia y del provisor. Así aconteció con el retablo mayor de la iglesia de la Antigua de Valladolid. La parroquia trató de imponer su criterio, frente al del obispado de Palencia, del que dependía Valladolid. Curiosamente, los intereses de Juan de Juni y Francisco Giralte, miembros de las escuelas de Valladolid y Palencia, fueron la cobertura que enfrentó a la parroquia y al obispado palentino.⁴¹

De tal manera era obligatoria la autorización del visitador o del provisor, que un contrato podía quedar anulado si no existía aquella. En 1666, el escultor Juan Sedano Enríquez concertó la realización de dos retablos para Fuentes de Nava (Palencia), que quedó sin efecto por falta de autorización.

El artista contrata ante el notario como “principal”, pero requiere la presentación de testigos en calidad de “deudores y fiadores”. Quiere decirse que, en caso de incumplimiento y siendo el maestro insolvente, los fiadores han de responder. El contratante contrae un riesgo: el del tiempo y el de la inversión del dinero. El aval del fiador es medida precautoria explicable. El propio artista ha de hacer una exposición de bienes con los que ha de responder en caso de fallar el cumplimiento. Estas relaciones son muy útiles a la hora de valorar la posición económica de los maestros.

El fiador ha de hacer relación también de sus bienes para responder a la fianza. Naturalmente, el importe de la fianza está en proporción con el volumen de la obra contratada. Diego González de Cisniega hubo de prestar fianza de 15 000 ducados en razón a la obra que iba a realizarse en

⁴⁰ Alberto C. Ibáñez Pérez, *Aspectos sociológicos en el arte burgalés*, op. cit., p. 31.

⁴¹ Jesús María Parrado del Olmo, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981, p. 1 17.

el palacio del duque de Lerma en esta localidad; el presupuesto de la obra se elevaba a 56 000 ducados. En 1624 se adjudicaba la arquitectura del retablo mayor de la catedral de Plasencia, a favor de los hermanos Juan y Cristóbal Velázquez, por un importe de 4 000 ducados. Hubieron de dar fianza por una suma de 8 000 ducados Francisco Velázquez, hermano de aquellos, Gregorio Fernández y el mercader Alonso Sánchez.⁴² Como se ve, en este caso el precio de la fianza era superior al de la obra contratada.

El artista para contratar tiene que ser reconocido como tal, es decir, haber sido examinado y tener abierto taller. Se entiende que el contrato de operación lo obliga; pero la responsabilidad se ramifica debido a la intervención de otros posibles maestros. En efecto, el artista procura contratar ampliamente, para gozar de crédito y trabajo. Surge enseguida la colaboración, que puede ser encubierta o autorizada. Tal es el caso de los retablos que suponen arquitectura y escultura. Con gran frecuencia son contratados por un ensamblador, quien privadamente busca un escultor de su confianza para realizar esta labor. En ocasiones, la escultura es concertada notarialmente después de la arquitectura. En la primera mitad del siglo XVII, cuando los retablos suponían considerable obra escultórica, sabemos habitualmente de la participación del ensamblador y el escultor. Es el caso de Gregorio Fernández que sólo fue escultor. Pero al disminuir la participación escultórica en la segunda mitad del siglo XVII y en el XVIII, lo más normal es que el contrato se extendiera sólo con el ensamblador, quien muchas veces pasa indebidamente como si fuera también escultor. Es el caso de los Churriguera, que sólo excepcionalmente fueron escultores.

En la pintura y la escultura del siglo XVI la asignación de autores en la mayor parte de los retablos resulta problemática, aunque dispongamos de los contratos, por esta costumbre del adjudicatario de buscar colaboraciones. En ocasiones, el reparto se hace protocolariamente por medios o tercios, si bien por lo general, falta esta aclaración y no hay otra solución que utilizar la crítica estilística. Los documentos de contratos resultan insuficientes.

Tenemos el caso del maestro que subcontrata, protocolariamente, una obra a él asignada, como Pedro Bolduque, quien en 1598 concertó el retablo mayor de la iglesia de Santa Clara, de Medina de Rioseco, incluida la pin-

⁴² Esteban García Chico, *Documentos para el estudio del arte en Castilla*, tomo II, Escultores, Valladolid, 1941, p. 182.

tura. Como él no era pintor, celebró otro contrato con Miguel de Saldaña, maestro de esta especialidad.⁴³ Hay una gran abundancia de “traspasos” de obra, operación legal, si bien en ciertos contratos el maestro quedaba con la obligación de hacerlo por propia mano y no estaba autorizado a ceder parte de su ejecución. El traspaso resulta más lógico en casos de enfermedad o fallecimiento, cuando el fiador, muchas veces la viuda, ha de buscar la colaboración. No se contempla aquí el caso de una obra que es concertada por sectores, en razón de su envergadura, como puede ser el caso de una sillería de coro, como la de la catedral de Toledo, cuando se trata de dos o más contratos, con sujeción a una traza única.

En obras de pintura, estas colaboraciones de maestros con talleres diferentes son más difíciles de establecer. Es frecuente el caso de una pintura continuada por otro maestro, bien por abandono o por fallecimiento. El pintor Jerónimo de Calabria firma una asunción de la Virgen iniciada y definida en su esencia por fray Juan Rizzi (Valladolid, Museo de la Pasión). Diego Velázquez y Juan Bautista Martínez del Mazo juntan sus pinceles en *Vista de Zaragoza*, pero con tal afinidad que, para unos autores, Velázquez hace las figuras y Mazo el paisaje, mientras otros críticos piensan lo contrario. Un caso muy singular es el reparto de actividad dentro de un lienzo, según especialidades. De esto habla Palomino, y conocemos un caso concreto: el de Juan de Arellano y Francisco Camilo.⁴⁴

Una modalidad especial de los trabajos en colaboración viene representada por los contratos de “compañía”. Se trata de compromisos concertados por dos o más artistas del mismo gremio, para compartir cualquier obra concertada por los asociados, los cuales menudean en el Renacimiento. Así, en 1519, se asocian Alonso Berruguete y Felipe Bigarny. Estos con-

⁴³ El subcontrato protocolizado tiene las mismas obligaciones que el original. El escultor Juan Muñoz contrató ante notario con el también escultor Antonio de Herrera Barnuevo, para que le hiciera doce esculturas para el retablo mayor del monasterio de Santo Domingo el Real de Madrid, que él estaba obligado a realizar, conforme a la traza elaborada por Juan Gómez de Mora, maestro mayor de Su Majestad. Se le hace notificación a Antonio Herrera para que entregue las esculturas, estando presto a la ejecución judicial en caso de no cumplir. Mercedes Agulló, *Documentos sobre escultores, entalladores...*, op. cit., p. 112.

⁴⁴ Se trata del cuadro *Guirnalda de flores con Vanitas*, Sevilla, colección particular. Arellano firma la guirnalda, mientras que Camilo firma la escena central con una vanitas. Enrique Valdivieso, “Unas Vanitas de Arellano y Camilo”, *BSAA*, 1979, p. 479.

tratos fueron frecuentes en el Reino de Aragón. Gabriel Yoly se asoció con Juan de Moreto; subsistiendo este compromiso, Miguel de Peñaranda se compromete a realizar para Yoly la mitad de la escultura que éste debiera hacer para Moreto. Gil de Morlanes el Viejo se concertó con el escultor flamenco Pedro de Amberes, por un espacio de veinte años. Téngase presente que estas asociaciones se realizan ante notario, de suerte que la firma de un contrato está automáticamente condicionada por el concierto que sujeta a los dos artistas.

En 1612 se formó en Valladolid una verdadera asociación de pintores, con el ánimo de repartirse las obras. Los pintores Pedro Díaz Minaya, Diego Valentín Díaz y los hermanos Marcelo y Francisco Martínez se pusieron de acuerdo para repartirse el trabajo y los beneficios de cualquier obra que contratasen con tal de que llegase a valer doscientos ducados.⁴⁵ En el documento se especifican las obligaciones con puntualidad, tanto el compartir gastos como ganancias, ampliación de la asociación, etc. Se llega a pensar que este tipo de asociación debió ser muy frecuente en Valladolid.⁴⁶

En la práctica, formaron compañía los pintores de Bolonia, Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, quienes llegaron a Madrid en 1652 llamados por Felipe IV e hicieron diversas pinturas al fresco de carácter decorativo. En su testamento de 1660, Agostino Mitelli manifiesta cuánto le debía su compañero por razón de obras que habían hecho asociados.⁴⁷

La adjudicación de una obra se efectúa en virtud de diversos sistemas: directo, subasta o destajo. La contratación directa se realiza cuando el cliente tiene confianza suficiente en el artista, generalmente porque vive en el medio local; es el procedimiento más rápido y frecuente. Para la expedi-

⁴⁵ José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, op. cit., p. 22.

⁴⁶ Jesús Urrea Fernández, “La pintura en Valladolid en el siglo XVII,” en *Historia de Valladolid del siglo XVII*, op. cit., p. 178.

⁴⁷ “Don Agustín Miteli, maestro del arte de pintor insigne, vecino y natural de la ciudad de Bolonia, residente al presente en esta villa de Madrid, corte de Su Majestad, estando enfermo [...] declaro que me debe el señor Micael Colona, pintor, mi compañero, que vino conmigo de la dicha ciudad de Bolonia a esta Corte, todos los maravedís que paran en su poder procedidos de las obras que hemos hecho los dos [...] porque fio del dicho señor Micael Colona, de su buena cristiandad no negará la verdad por haber tenido siempre buena correspondencia conmigo.” Mercedes Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños*, op. cit., p. 100.

ción del contrato se requiere la comparecencia del artista con sus fiadores y del cliente, en presencia del notario. Si se trata de una parroquia, actúan los mayordomos autorizados para efectuar gastos y realizar contratos. En el caso de una comunidad, ayuda el pleno de ésta, “ayuntados a son de campana teñida”, de suerte que el otorgamiento tiene un completo refrendo.

La contratación por subasta entraña una empresa de gran volumen económico. Se hace necesaria la comparecencia de distintos ofertantes. Hay que partir, tanto sea para una obra de arquitectura como para un retablo, de una traza y condiciones previas, que se encargan a un maestro, a quien se paga por tal misión. Las obras de pintura no suelen adjudicarse por este procedimiento. Seguidamente se procede a la publicidad de la convocatoria, colocándose edictos en las ciudades donde se supone hay maestros a quienes pueda interesar la subasta. El lugar de colocación de los edictos es la catedral o iglesia mayor. Queda abierto un plazo amplio, durante el cual los maestros pueden analizar el pliego de condiciones o incluso verificar un viaje al lugar donde se va a efectuar la obra. El atrio de la iglesia o edificio público era el sitio destinado a realizar la subasta. El lugar de colocación de los edictos es la catedral o iglesia mayor. Queda abierto un plazo amplio, durante el cual los maestros pueden analizar el pliego de condiciones o incluso verificar un viaje al lugar donde se va a efectuar la obra. El atrio de la iglesia o edificio público era el sitio destinado a realizar la subasta. En el caso de que un maestro no pudiera concurrir, daba poder a otro para que ejerciera sus veces. Se arrancaba de un precio o talla inicial, el de las condiciones. Seguidamente se efectuaban las posturas, que eran naturalmente a la baja. Pasado un tiempo de sucesivas pujas, en el caso de que se percibiera haber llegado a la más baja, se procedía a la adjudicación, mediante la fórmula “a la una, a las dos y a las tres”, o bien se esperaba a que se extinguiera un cabo de vela. A continuación se redactaba la escritura mediante el notario.

Este procedimiento permitía, como se ha dicho, obtener la participación de mayor número de artistas. Inicialmente resultaba más caro, porque, aparte de gratificar al autor de la traza y condiciones, había que publicar edictos. Después, se consumía un mayor tiempo en el otorgamiento de la escritura. Pero, a la larga, permitía una adjudicación a precio más conveniente. Sólo hay que ver las considerables bajas efectuadas. En 1606 se efectuaba la subasta del retablo mayor de la iglesia de San Miguel de Va-

lladolid. La primera oferta fue de 1 200 ducados; la segunda de 800, y la de adjudicación, de 454 ducados. Tales descensos en el dinero eran peligrosos, pues con tal de lograr la adjudicación, los maestros se excedían más allá de sus fuerzas. No falta el caso de insolvencia por bajas tan considerables.

No siempre la adjudicación resultaba definitiva. Se celebró en Plasencia la subasta de la arquitectura del retablo de la catedral, adjudicándose a Alonso de Valvas y Andrés Crespo por la cantidad de 6 500 ducados.⁴⁸ El 18 de agosto del mismo año, después del otorgamiento, el cabildo catedralicio examinó un ofrecimiento hecho por los ensambladores vallisoletanos Juan y Cristóbal Velázquez, quienes, sobre aquel precio, hicieron baja de 2 400 ducados. Quedó anulada la escritura de la subasta y se otorgó definitivamente a estos maestros. Conviene recordar estos hechos para tener presente que el negocio humano es siempre distinto y puede tener diferentes desenlaces. Lo que era norma, ante ventaja económica tan drástica, cedió.

El destajo es un procedimiento habitual en obras de arquitectura. Se ejercita cuando las obras son de gran volumen y es necesario solicitar la intervención de varios maestros; tal fue el procedimiento usado en la construcción de la iglesia del monasterio de El Escorial. Gracias a esto se llevó al monasterio un lucido plantel de empresas que, trabajando a porfía y con plena independencia, cada una en su sector, pudieron rápidamente culminar la obra. Y visto el éxito, fue también el procedimiento seguido en la construcción del Panteón. En dichos casos se contaba con un arquitecto director y el aparejador, que velaban por el cumplimiento de las condiciones y el logro del perfecto ensamblaje de cada uno de los sectores. Este procedimiento permitía que en una misma obra entraran en acción maestros que tenían residencia en distintos puntos.

El comitente podía tener acceso a la realización del trabajo, sobre todo en caso de obras arquitectónicas, sirviéndose para esto de maestros que inspeccionaban la marcha. En los contratos se alude con frecuencia a este derecho del comitente, de permitir examinar la realización de los trabajos. Hay que alabar esta medida precautoria, pues se trata de obras de gran importancia económica. Hay casos aleccionantes. Cuando se estaba construyendo la Colegiata de la Compañía de Jesús en Villagarcía de Campos, sobre plan de Rodrigo Gil de Montañón, hubo una inspección

⁴⁸ J. J. Martín González, "Nuevas noticias sobre al retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres)", *BSAA*, 1975, p. 297.

por éste en 1574, observándose que los adjudicatarios (Juan de la Vega y Juan Escalante) no llevaban el trabajo adecuadamente. La promotora, doña Magdalena de Ulloa, puso pleito a Juan de la Vega.⁴⁹ Se procedió a una investigación amplia, que finalizó con la intervención de Pedro de Tolosa, quien dio un giro nuevo a la construcción. Un desvío de los planes sería la causa de todo un cambio estilístico.

También se suele autorizar a que se vean las obras en el taller del escultor. A veces se aprueba la prosecución mediante muestra. En 1551 Juan de Juni e Inocencio Berruguete concertaban la ejecución de un retablo para doña Francisca de Villafañe, en el monasterio de San Benito de Valladolid.⁵⁰ Cada maestro debía hacer dos esculturas. Juan de Juni tuvo que hacer primeramente las esculturas de san Juan y la Magdalena, de manera que fueran examinadas por la patrona “e no se contentando la dicha señora Doña Francisca, los dichos maestros sean obligados a hacer otras mejores”. Naturalmente, ella dio su aprobación para proseguir con las otras dos esculturas.

Pero el cliente obtiene en el contrato una garantía suprema: la inspección final. Juan de Mesa otorga sistemáticamente los contratos de sus esculturas con la expresión de que se harían “a contento y satisfacción” del cliente (el prior, el guardián, los mayordomos, etc.). Y haría tales obras “en toda perfección e contento e satisfacción de los susodichos tres en vista de personas que entiendan del dicho arte”.⁵¹ Para el retablo de san Juan Evangelista, en el convento de las Vírgenes, de Sevilla, se especifica que la obra había de ser examinada y valorada por dos maestros, uno puesto por cada parte. Y Mesa colma las garantías del cliente cuando, al concertar un crucifijo para el canónigo Diego de Fontiveros, se especifica que la obra fuera examinada “por peritos que lo entiendan y a contento y satisfacción del dicho canónigo”; y no contándole, se podía concertar la obra con otro maestro “que lo haga y acabe”, lo que indica que el examen se hacía todavía en vías de realización.

⁴⁹ Esteban García Chico, “Los artistas de la Colegiata de Villagarcía de Campos”, *BSAA*, 1966, p. 43; J. J. Martín González, “La Colegiata de Villagarcía de Campos y la arquitectura herreriana”, *BSAA*, 1967, p. 19.

⁵⁰ José Martí y Monsó, *Estudios histórico-artísticos*, *op. cit.*, p. 184.

⁵¹ *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, tomo I, p. 83.

El plazo de ejecución es uno de los requisitos fundamentales del contrato y está relacionado con la forma de pago. Con toda precisión se hace constar en meses y años, señalando la fecha de comienzo y la de finalización. Esta última se suele hacer coincidir con una de las fiestas principales del calendario litúrgico y más especialmente de las devociones del templo. La rigidez en el cumplimiento de estas normas hace pensar en la seriedad del procedimiento, pero sobre todo si se mira el lado profesional o, por mejor decir, artesanal. El arte va a encontrar una ventana de libertad en la moratoria del plazo. El cliente se precave exigiendo del maestro que no alzaría la mano hasta dar la obra por concluida. También se prevé la concurrencia de la enfermedad o los achaques de la vejez. Es conmovedor ver el alargamiento de los plazos de las obras últimas de Gregorio Fernández; los clientes se dan cuenta, y al menos se conforman con que deje ultimadas las piezas más significativas. Tal ocurrió con el grupo de la Asunción, del retablo mayor de la catedral de Plasencia.

Es tal la exigencia del plazo, que las condiciones solían señalar que pasado éste el cliente no estaba obligado a recibir la obra. También se prevenía la imposición de multas por demora y, en el extremo, el maestro podía ingresar en la cárcel si había ido recibiendo entregas y no había finalizado la obra. Por tal razón estuvo preso el pintor vallisoletano Francisco Martínez. Por incumplimiento de contratos estuvo varias veces en prisión el pintor Francisco Herrera el Viejo.

Curiosamente, este incumplimiento en los plazos señalaba el alba de los nuevos tiempos. “El momento en el cual se señala con mayor claridad la libertad del artista, es aquél en el que no se respeta el vencimiento del plazo.”⁵² El ejemplo parte de Miguel Ángel: en la tumba de Julio II fue de proyecto en proyecto, de contrato en contrato, siempre alargándose. Otros retrasos significativos corresponden a Rafael.

En el arte español del siglo XVII el retraso deliberado va unido al instinto de creatividad que tenían los mejores. Es asombroso en algunos bien dotados, como Juan de Mesa, la implacable sujeción al plazo. En 1628 concierta las esculturas de la Virgen y san Juan Bautista, para la Cartuja de las Cuevas, comprometiéndose a entregarlas en determinado plazo,

⁵² Alessandro Conti, “L’evoluzione dell’artista con el epígrafe ‘Termini di scandenza’”, en *Storia del’Arte italiana, op. cit.*, vol. II, p. 147.

“donde no cumplido que sea o no habiéndolo echo y cumplid así”, consentía que a su costa fueran hechas por otro escultor.⁵³ Al concertar, en 1621, un Nazareno para la Rambla, se obligaba a tenerlo acabado el día de san Miguel, facultando al comité para que, en caso de incumplimiento, le apremiara “por prisión”.

La ruptura frente a este criterio procede de Juan Martínez Montañés. Concertó éste la ejecución del retablo de la Concepción, para la catedral de Sevilla, por encargo de doña Jerónima de Zamudio.⁵⁴ Una de las cláusulas señalaba que, de no acabarlo Montañés en el plazo estipulado, se consideraría sin efecto el contrato y se podría contratar con otro maestro. Fue pasando el tiempo y Montañés fue insistentemente apercebido de incumplimiento. El 15 de septiembre de 1629 se requiere formalmente a Montañés para que no prosiga y dé por extinguido el contrato, pues ha rebasado el término de la ejecución sin cumplir, situación límite para un contrato, ya que la parte contratante recurre contra él por incumplimiento previsto en las cláusulas. Es más, se estaba buscando el sustituto de Montañés, obligándose a éste a que devolviera las cantidades de dinero anticipadas. Se hizo un requerimiento notarial a Montañés, comunicándole la decisión del demandante, de nulidad del concierto. Montañés rebate el argumento, manifestando que “le encargaron que la obra fuese muy excelente y la mejor que fuese posible, pues así lo requería la grandeza de la dicha Santa Iglesia y el lugar también donde se había de poner, que es del mejor y más a los ojos de todos”. Sigue diciendo que, en su valoración, se habían determinado “conforme a su bondad”, y le obligaron, además, para que “toda la talla como la escultura fuese de su mano”. Además, había concurrido una dolencia que le había obligado a guardar cama durante más de cinco meses. Y remata su declaración diciendo que, cuando la obra se concluyera, sería “una de las primeras cosa que haya en España y lo mejor que el susodicho ha hecho”: testimonio que respira magnanimidad y grandeza, y supone todo lo que tiene el arte de creatividad no sujeta a la medida del tiempo. El cliente dio la razón a Montañés y la obra luce en la catedral de Sevilla, como un ejemplo alertante para todas las generaciones que aspiren a hacer

⁵³ *Documentos para la historia del arte en Andalucía, op. cit.*, tomo II, p. 192.

⁵⁴ *Documentos para la historia del arte en Andalucía, op. cit.*, aportación de Bago y Quintanilla, tomo II, p. 62.

obras trascendentales, al margen de los plazos formales de un contrato. La letra notarial sucumbía ante el espíritu de los nuevos tiempos.

En el tiempo de la pintura, Velázquez representa el paradigma de esta huida de todo plazo. La expresión que usaba el rey, de flema, para juzgar a Velázquez, está unida a la de falta de prisa. Los plazos no contaron para él. Creó cómo y cuando quiso. Incluso después de hecha una obra, se “arrepentía” y la modificaba: una obra sobre otra obra. Es la manera moderna del proceder artístico. Frente a la medida temporal, la intemporalidad del arte; un tiempo que pueden ser unos minutos (la pintura abocetada, con pinceles “largos”), o también horas sin cuento. De esta evasión del tiempo supieron los grandes maestros del siglo XVII.

El cliente puede también someter al artista con el seguimiento de un determinado modelo, exigencia que se incluye en el contrato. En este deseo de imitar actúan dos circunstancias: el éxito formal de una obra ya consagrada y el fervor religioso que viene unido a ella. La continuidad del tipo es una garantía de aceptación. No existía el concepto de derechos de autor o propiedad intelectual, de suerte que un artista puede ser copiado aun en vida. No se trata de una influencia ambiental, a veces irresistible y escasamente consciente, sino de una actitud deliberada de utilizar un modelo, precisándose protocolariamente cuál. Juan de Mesa concertaba un san José con el Niño para el convento del Ángel de Sevilla, “todo ello en la conformidad de otro san con su niño que está en la iglesia de Nuestra de los Remedios de Triana”. Cuando se emancipa de Martínez Montañés, realiza esculturas que, tipológicamente, son análogas a las de su maestro, aunque alienta en ellas otro espíritu; pero no se suscitan problemas jurídicos de propiedad existiendo tantas dependencias. No hay duda de que es el cliente quien exige. Citemos otro ejemplo de Mesa. En 1627 concierta la realización de un crucifijo para el pintor Antonio Pérez, el cual habría de ser “del tamaño y en la forma que hice y acabé la hechura del Cristo de la dicha Casa Profesa de la Compañía de Jesús”.⁵⁵ En este caso lo que se le está pidiendo es prácticamente una réplica.

La producción de Gregorio Fernández fue sistemáticamente imitada. La Inmaculada de dicho escultor en la iglesia de la Vera Cruz de Salamanca causó admiración inmediata, al punto de que en 1622 el escultor Pedro

⁵⁵ *Documentos para la historia del arte en Andalucía*, aportación de Antonio Muro Orejón, tomo IV, p. 83.

Hernández se comprometía a realizar una Inmaculada para el convento de San Francisco de dicha ciudad, “imitando en el rostro a la que está en el dicho convento y en lo que toca al ropaje a la que está en la iglesia de la cofradía de la Cruz de esta ciudad, con sus rayos y una media luna y un dragón a sus pies”.⁵⁶

La imitación llegó hasta la rutina a lo largo del segundo tercio del siglo XVII. En 1663, el escultor de Valladolid Francisco Díez de Tudanca concertaba un grupo procesional del *Descendimiento*, para Medina de Rioseco, “a imitación del que tiene la cofradía de la Santa Vera Cruz de esta ciudad de Valladolid, que hizo Gregorio Fernández”.⁵⁷ Y a fe que, aunque de menor categoría, el maestro cumplió la imitación hasta el extremo.

Ahora bien, hacer copias de grandes maestros fue tarea rutinaria a lo largo del siglo XVII. Se seguía el modelo, pero surgía el estilo particular. Las copias de Durero, Tiziano, Veronés y otros grandes maestros del siglo XVII llevan la rúbrica de Rubens, Martínez del Mazo y otros grandes pintores.

El pago constituye una manera que valora al artista, tanto por su importe como por la forma de efectuarlo. Puede hacerse en especie o en dinero. Antal pensó que pagar en especie constituía un indicio de mala posición económica del artista.⁵⁸ Pero se ha observado que esta forma de pago se mantuvo alternativamente hasta el siglo XVIII.⁵⁹

Otro aspecto que debe entrar en consideración es el tipo de moneda en que se efectúa el pago.⁶⁰ La aristocracia de almoneda estaba constituida por las acuñaciones en oro y plata (ducado y real, en España), que formaban la “moneda gruesa”. La moneda popular, la que permitía las compras al detalle, estaba formada por las acuñaciones de bronce, lo que se conocía en España por “vellón”. Se ha llamado la atención acerca de cómo Donatello exigió el pago del *Gattamelata* en ducados de oro, y también en florines de oro se valora el *David* de Miguel Ángel. La anécdota que se cuenta de que Torrigiano destrozó

⁵⁶ Alfonso Rodríguez G. de Cevallos y Antonio Casaseca, “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca”, *BSAA*, 1979, p. 391.

⁵⁷ García Chico, *Documentos...*, tomo II, *Escultores*, p. 302.

⁵⁸ Frederick Antal, *Florentine painting and its social background*, cito por la edición española, *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 298.

⁵⁹ Rudolf y Margot Wittkower, “*Born under Saturn*”, cito por la edición española, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 32.

⁶⁰ Alessandro Conti, “L’evoluzione dell’artista”, en *Storia dell’Arte italiana*, vol. II, p. 155.

la *Madona* realizada para el duque de los Arcos está basada precisamente en que el pago se lo hicieron en un saco de monedas de vellón.

Por parte del artista, la confección de la obra ofrecía para él dos compensaciones: una primordial, la indemnización dineraria; la otra, la distinción u honor: Esta última iría jugando un creciente papel, pero ya veremos que se mezcla con el tema económico.

El cliente tiene que precaverse contra las alteraciones económicas del concierto. Uno de los riesgos es la introducción de mejoras o demasías. Aunque por lo común se incluye la cláusula de que, en caso de efectuarse, no corrieran a cargo del cliente, al final se aceptan.⁶¹ No faltaron pleitos por esta materia. Como quiera que existían leyes que permitían la elevación de precios, el artista, con expresa mención de ellas, renunciaba a las mismas (así, la *non numerata pecunia, doubus res debendi*, etcétera).

La manera más común de retribuir es fijar el precio total de la obra al principio. El pago se hacía por plazos o a la entrega final de la obra. Generalmente, se establecían tres plazos, el primero nada más firmarse la escritura, para que el maestro pudiera adquirir materiales. El último plazo se efectuaba una vez examinada la obra por peritos. El maestro ha ido otorgando las cartas de pago correspondientes a cada entrega, la última, que cierra la operación, es la de finiquito o cancelación. En los casos en que la cantidad haya de ser entregada al final, el artista se precave con un objeto en prenda, que devuelve el comitente al percibir sus emolumentos.⁶²

La obra tenía que ser examinada por dos peritos, uno señalado por cada parte. Al tiempo que estimaban su bondad, es decir, el cumplimiento en el sentido artístico, la valoraban para ver si estaba conforme con el precio en que había sido fijada. El artista solía obligarse a no percibir más dinero en el caso de que la tasación superara el precio del contrato.⁶³

⁶¹ Ibáñez Pérez, *Aspectos sociológicos...*, *ob. cit.*, p. 33. Se refiere a diversos pagos a favor del artista por las cosas que estaban “fuera de concierto”.

⁶² Valentín Vázquez de Prada, *Historia económica y social de España*, vol. III, Los siglos XVI y XVII. Sobre la moneda y su significado, véase el capítulo XVI. La inflación era el gran azote, y no menos la huida hacia el extranjero de la moneda fuerte, en oro y plata, lo que equivalía a una auténtica evasión de capitales.

⁶³ Al concertar Martínez Montañés el Crucifijo para el arcediano Vázquez de Leca, se indica que “valga su hechura según parecer de personas que lo vean y entiendan más cantidad de quinientos ducados, y éstos no de estimación sino de valor en todo rigor,

La otra forma de señalar el precio es la tasación final, operación que engendró infinidad de discrepancias y pleitos. Es el procedimiento preferido por El Greco. Solía entregarse una cantidad a cuenta, quedando pendiente el resto de conformidad con la tasación final. El cuadro de san Mauricio fue tasado en 8 800 reales; no le agradó al pintor, pero tuvo que conformarse con esta cantidad que, desde luego, le favorecía. Lo mismo sucedió con el *Entierro del Conde de Orgaz*. Fue tasado en 1 200 ducados; se querella la parroquia, y en segunda tasación sube a 1 600 ducados. Nuevas apelaciones y, al final, le entregan el importe de la primera tasación, por la que salía favorecido, porque los tasadores sabían de su fama. En cuanto al *Expolio*, fue tasado por parte del Cabildo en 250 ducados y por parte de los representantes del pintor en 900 ducados. El platero Montoya hace una tasación como tercero en discordia, y fija el precio en 850 ducados, cantidad que fue entregada al pintor. Un largo pleito se desencadenó por la tasación de los retablos de pintura hechos para Illescas. La verdad es que, al final, abonaron al Greco menos de lo que en la primera tasación fiaron los representantes del Cabildo, pero recibió esta cantidad ya por cansancio. Veremos cómo estas tasaciones daban lugar a la exposición de criterios valoratorios que iban más allá del propio trabajo.

La razón de esta preferencia por el sistema de tasación final radicaba en la intervención de tasadores amigos, gente del gremio.⁶⁴

Pero fueran amigos o no, estaban en inmejorables condiciones para establecer un precio que estuviera en función del esfuerzo y del valor crea-

porque lo que más fuera a exceder de lo que valiere, a lo que abajo irá declarado que se me ha de pagar por mi hechura y trabajo, hago gracia y donación de ello”. Es decir, el escultor fija en el tope de quinientos ducados el Crucifijo, renunciando a la demanda. Por otro lado, hay que advertir la alusión que hace al posible crecimiento del precio en razón a la calidad personal de su arte (estimación). Joaquín Hazañas y la Rúa, Vázquez de Leca, Sevilla, 1918, p. 237.

⁶⁴ Así consta en esta declaración, “por el mucho provecho que viene a los oficiales que las hacen de la tasación más de lo concertado, por ser los tasadores del propio oficio crecen el precio de las obras”, Alonso Cortés, *Datos para la biografía artística...*, ob. cit., p. 274. Con referencia a la tasación del retablo de Villar del Campo (Soria), se hace constar que las obras eran “tasadas la mitad del justo precio más de lo que valen”. Marqués de Saltillo, “Aportación documental a la biografía artística de Soria durante los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1945.

tivo de la obra. Precisamente, la creciente revalorización del artista como creador es lo que impulsaba a los maestros a escoger este sistema de pago.

A esto hay que añadir el beneficio de los propios tasadores, pues tienen sus gabelas, máxime cuando han de desplazarse a otras poblaciones. El tasar, no hay que olvidarlo, forma parte del capítulo de ingresos de los maestros. Y también se gratificaba en función del mérito asignado al artista.

Los contratos suelen establecer el valor en ducados o reales, es decir, monedas de oro y plata. Si la obra es principal se utiliza la moneda fuerte para fijar el valor, es decir, el ducado. Tal ocurre cuando Martínez Montañés concierta el retablo mayor de san Isidoro del Campo, por un importe de 3 500 ducados. Pero al efectuar el pago se hacen las entregas en reales, Es sorprendente, sin embargo, que Martínez Montañés fuera pagado en moneda de vellón varias veces.⁶⁵

Juan de Mesa cobró habitualmente en reales⁶⁶ y, en alguna ocasión, en moneda de vellón.⁶⁷

En cuanto a Gregorio Fernández, sabemos de diversos pagos que son efectuados en reales. El retablo mayor del convento de las Huelgas Reales de Valladolid fue convenido en ducados, pero el maestro lo cobró en reales. También en reales percibió el importe del retablo mayor de Nava del Rey.

⁶⁵ Pagos a Montañés: *Santa Ana y la Virgen*, del convento de esta santa, en Sevilla: “el dicho monasterio a de ser obligado de me dar y pagar [...] cuatrocientos y cincuenta ducados en moneda de vellón [...] en diez y ocho esportillas”, retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, carta de pago de “cuatrocientos ducados en moneda de vellón a cuenta del retablo”; busto del rey Felipe IV, carta de pago de “cuatrocientos ducados en moneda de vellón”. Obsérvese que hasta en tal moneda le abona una obra hecha para la Corte. Ver *Documento para la historia del arte en Andalucía*.

⁶⁶ Pagos a Juan de Mesa: *San Francisco* del convento sevillano de Terceros, “cuarenta ducados en reales y doscientos reales en presencia del escribano público”; *sagrario para el altar mayor* del convento de San Antonio de Padua, de Sevilla. “Seiscientos y setenta reales [...] que he recibido [...] del dicho Sebastián Román doscientos reales en dineros de contado”.

Crucifijo para el capitán Fernando de Santa Cruz: “Me ha de pagar y paga mil y ochocientos reales por cuenta de los cuales e recibido [...] ochocientos reales”; *crucifijo para Juan de Irazábal*: “Mil y trescientos reales [...] de esta manera, los cuatrocientos y treinta reales delos luego de contado”. *Nazareno para la Rambla*: “Ochenta ducados, en reales”.

⁶⁷ Juan de Mesa concierta el retablo de San Juan Evangelista, para el convento sevillano de las Vírgenes en “mil cien reales en moneda de vellón”.

Y lo mismo sucedió con los retablos de San Miguel, de Victoria y el mayor de la Catedral de Plasencia.

En cuanto a Velázquez, suele pagársele en moneda de plata. Así, en un recibo de 1629, en que entre otras cosas se le paga el importe del cuadro de Baco, consta el abono de “cuatrocientos ducados en moneda de plata”. También las diversas nóminas se le hacen efectivas en reales.

Es dudoso que, a la vista de los datos, puedan extraerse conclusiones de carácter general. El pago en ducados (moneda de oro) no es frecuente. Es sólo moneda para establecer el valor. El habitual es en reales de plata. Las sospechas de menor apreciación provienen del pago en moneda de vellón, pero es de creer que se debe a la disponibilidad dineraria del contratante, cuyo capital lo tendría en esta moneda, que era la habitual (el maravedí); o, más simplemente, porque era la forma más fácil de encontrar numerario. Si la Corte pagó a Montañés en maravedís, no fue ni por desconsideración al artista ni por falta de monedas de plata. Le abonaron con lo que el pagador encontró a mano.

El pago en especie se refiere normalmente a productos del campo: trigo y cebada, midiéndose por fanegas.⁶⁸ También entra hasta el queso. Aunque excepcional, también se paga con joyas, como un cuadro que hiciera el pintor vallisoletano Diego Velázquez Díaz.⁶⁹

Pero esta manera de pagar ensalza a la persona a quien se remite, ya que no necesita del efectivo. Es una prueba de distinción. En rigor, era un trueque, de lo que hay testimonios en Europa.⁷⁰

⁶⁸ El retablo de la parroquial de Huérmeces y de la de Mahamud, en la provincia de Burgos, fueron en parte pagados en fanegas de trigo y de cebada. Ibáñez Pérez, *Aspectos sociológicos*, op. cit., p. 34.

⁶⁹ Contrató Diego Valentín Díaz un cuadro de la *Impresión de las llagas a San Francisco*, para el monasterio de Arantzazu, en Guipúzcoa, estimándose su precio en ochocientos reales. Para su costeamiento entregaron al pintor un pectoral de oro con siete esmeraldas. Hay que advertir que esta forma de pago se verifica en función del artista. Piénsese que era persona acaudalada y no requería el dinero en forma de moneda. Mercedes Vivaracho, “Nuevos documentos sobre las obras del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz”, *BSAA*, 1951-1962, p. 140.

⁷⁰ Wittkower menciona al pintor de Bolonia, Marco Antonio Franceschini (1648-1729), quien, como remuneración a varias obras, recibió plata labrada, muebles, joyas, medias de seda, además de dinero. *Nacidos bajo el signo de Saturno*, op. cit., p. 32.

El pago mediante un cargo o empleo representa algo reservado a las clases dirigentes, en especial al monarca. El pintor Diego Velázquez, en 1640, recibía de Felipe IV “un oficio de escribano del repeso mayor de esta Corte [...] por cuenta y carta de pago de las obras y pinturas que tengo hechas en servicio de Su Majestad”.⁷¹ Se repetía el caso del pintor Alonso Berruguete, que fue pagado por la Corona mediante una escribanía del crimen en Valladolid, con derecho a pasantía. Como los escribanos de cámara protestaran por este hecho, a todas luces escandaloso por su ausencia de ejemplaridad, Velázquez optó por vender este oficio a don Luis de Peñalosa.

EL ESCULTOR

La proporción de los textos en los tratados referentes a artistas, sin duda, constituye un criterio para valorar el aprecio de las artes. Si Vasari se ocupa de arquitectura, escultura y pintura, no sólo por la extensión de los textos, sino por el número de artistas, la valoración se ofrece en sentido inverso. Primero eran los pintores, luego los escultores y, en último término, los arquitectos. Hay que recordar, no obstante, que Vasari era sobre todo pintor. Por lo que respecta a España, el libro paradigmático referente a los artistas, aunque sea ya del siglo XVIII, es el *Museo Pictórico* de Palomino. Se refiere a pintores y escultores, y sólo hace esporádicas referencias a los arquitectos.

Pero su inclinación hacia la pintura, arte que practicó con asiduidad y éxito, determina que su obra sea especialmente un tratado de pintores, como la propia teoría indica. En las especialidades de “pintor, escultor y arquitecto” contempla a Alonso Berruguete, Gaspar Becerra, Dominico Greco; ya el orden en que se enumeran dichas artes es revelador del aprecio que le merecían. Del hermano Domingo Beltrán y Juan Bautista Monegro, dice que fueron “escultor y arquitecto”, también por este orden. Además Juan Bautista Crescencio lo cita como “pintor y arquitecto”. Y ciertamente, su intervención en la Corte española fue notable en el campo de la orientación arquitectónica como un hombre que apuntaba hacia el gusto barroco.

⁷¹ Mercedes Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, *op. cit.*, p. 176.

Palomino se ocupa de nombres ilustres de la escultura española de los siglos XVI y XVII: Alonso Berruguete, Juan de Juni, Leone y Pompeyo Leoni, Juan Antonio Ceroni, Martínez Montañés, Domingo de la Rioja, Manuel Pereira, Gregorio Fernández, Juan Sánchez Barba, Pedro de la Mena, Gutiérrez Torices, Pedro Alonso de los Ríos, Luisa Roldán, José de Mora y algunos nombres más. Pero es nómina reducidísima, frente a la de pintores, no pocos bien modestos, que pasan su cedazo.⁷²

Tampoco se despliega en elogios, cuando fue más condescendiente con los maestros del pincel. Pero hay, además, una desnivelada proporción. Basta ver la larguísima biografía de Alonso Cano (otra vez como “pintor, escultor y arquitecto”) y la simple página que recibe Martínez Montañés. Escultor, “maestro de cultura”, imaginero, son los nombres usuales de los artífices del cincel. La práctica en rigor se refiere a dos técnicas diferentes: el modelado y la talla. El primero supone partir de una materia blanda: cera, arcilla y yeso, y utilizar las manos. Tallar es esculpir, es decir, dar forma con instrumento de corte. Aunque el modelado era con frecuencia técnica preparatoria para la obtención de modelos, que sabemos en buena copia había en los talleres, sólo algunos maestros llegaron a ser expertos en el barro cocido de tamaño natural: Torriggiano y Juan de Juni, pero pertenecen al siglo XVI.

El procedimiento que se inicia en el siglo XVI, de elaborar un modelo en tamaño pequeño que luego se amplía, se ve generalizado. No sólo se parte de trazas para hacer retablos, sino de modelos que sirven de garantía al cliente. El propio requisito contractual constituye un procedimiento generalizado. Por desgracia, se han perdido dibujos y bocetos de pequeño formato. El escultor, de esta manera, se constituye en “inventor”; hace lo mismo que el pintor, saca de su imaginación. Por eso el pintor es distinguido en los grabados con el *invenit* y el grabador con el *sculpsit*.

Quiere decirse que la realización de una escultura se va progresivamente distanciando del maestro, a medida que el taller se agranda. Para dirigir

⁷² Las biografías fueron resumidas por Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, *op. cit.* Un estudio de la teoría de Palomino, en Francisco León Tello y María M. Virginia Sanz Sanz, *La teoría española de la pintura en siglo XVIII: El tratado de Palomino*, Universidad Autónoma de Madrid, 1979. El autor reconoce la escasa atención que presta Palomino a la escultura.

hay que proceder con dibujos y bocetos.⁷³ El desbastado de las esculturas es tarea que queda en manos de oficiales, lo mismo que la extracción de bloques. En las esculturas, los maestros quedan obligados por ciertos contratos a hacer por sí mismos cabezas y manos. Eso ocurre en el contrato de Alonso Berruguete para el retablo de San Benito de Valladolid. También es obligación que se refleja en contratos de Gregorio Fernández y Martínez Montañés. El cliente se conforma con que estas partes, al menos, sean propiamente de los maestros con quienes ajusta las obras.⁷⁴ Este proceder ya se practicó en la estatuaria romana: se tenían piezas labradas en serie, a falta de cabezas y manos, que es lo que de forma más escogida hacían los talleres especializados; aparte de que era lo que en caso de fallecimiento se podía añadir. No deja de ser significativo que en la escultura barroca se generalizara la talla por separado de cabezas y manos, que se atizonan a la estatua mediante una espiga. Esto se da en obras muy importantes de Gregorio Fernández, como el *San Francisco Javier* de la iglesia vallisoleтана de San Miguel. Creo que puede ser interpretado como indicativo de que mientras el cuerpo era hecho en el taller, Fernández, separadamente y con su peculiar esmero, talló estas partes tan relevantes.

Estamos todavía lejos de alcanzar una visión minuciosa acerca de las técnicas de taller, que tienen tanta significación. No sabemos cómo se tallaban el mármol y el alabastro. Sin duda, el arte español prefirió la madera, tanto la de nogal en su color, como la policromada. Pero una problemática diferente entraña el uso de los materiales pétreos y, sobre todo, del alabastro y el mármol: ya se ha de proceder esmeradamente eligiendo los bloques. Los contratos hacen referencia a la buena calidad de los mismos, evitando que tuvieran poros, grietas, etc. Tenemos un gran desconocimiento acerca del trabajo, tanto en el taller como *in situ* (si se trataba de escultura mo-

⁷³ Rudolf Wittkower, *La escultura, Procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 104. El autor señala claramente el cambio que se produce, llegado el Renacimiento, de separar la invención de la ejecución.

⁷⁴ He aquí otro testimonio. En 1608 el escultor Juan Fernández recibe trescientos reales por la obra escultórica de la portada del Perdón de la catedral de Toledo, indicándose que eran “cinco cabezas de piedra blanca para cuatro santos y un obispo y otra cabeza de madera para otro santo y unas manos de madera para un ángel [...] y las ha de barrenar para ponerles pernos de hierro emplomados”, Zarco del Valle, *Datos documentales...*, *op. cit.*, p. 313.

numental); lo mismo puede decirse del instrumental. Me ha llamado la atención que apenas se usa el trépano en la escultura barroca española de piedra y eso, sin duda, contribuye a restar barroquismo.

Otro aspecto que merece recordarse es el escaso desarrollo que alcanzó en España el bronce dorado. Si Felipe II consiguió imponerlo en El Escorial es porque logró traer a España a Pompeyo Leoni, quien montó un taller en Madrid, y consiguió involucrar en él a Juan de Arfe y Lesmes Fernández del Moral.

Crescencio marcha a Italia en busca de operarios y trae un lucido plantel.⁷⁵ Quedaron algunos rescoldos, como prueba el sepulcro del arzobispo don Enrique Peralta y Cárdenas, en la catedral de Burgos, que se mandó fabricar en 1674. La estatua es de modesta condición, pero, por su excepcionalidad, merece consignarse. La arquitectura se hace con mármol y pizarra, lo que revela que seguía el boato de materiales de las obras de El Escorial.

La escultura en cera llegó a ser también una especialidad. Lo fue en Italia, pero en nuestra nación fue adoptada por el mercedario fray Eugenio Gutiérrez Torices.⁷⁶ Policromaba sus pequeños grupos (los denominados “escaparates”) con tal audacia, que no le falta razón a Palomino para decir que era “pintor de escultura y escultor de pintura”, de tal suerte que “pintando con las ceras lo abultado y abultando con buril lo colorido [...] dejaba en dudosa cuestión lo imitado con lo verdadero”. Fueron italianos los principales cultivadores de la escultura de cera, existiendo en España obra de los Pieri, especializados en tal arte. En cera se hicieron retratos policromados. Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura*, llega a considerar a los autores de tales como “de profesión pintores”. En rigor no deja de ser una variante de la escultura policromada y, por lo tanto, escultura. A este propósito debe recordarse que también al arte de la escultura en cera se aplicaron los hermanos García, del foco escultórico de Granada. Por otro lado, no todas las obras de cera se pintaban.

⁷⁵ Juan Antonio, Pedro Gati, Francuchi Francuchi y Juan de Mónaco fueron maestros distinguidos de este foco escurialense, que trabajaban en la tercera década del siglo XVII. J. J. Martín González, “Nuevos datos sobre la construcción del Panteón de El Escorial”, *BSAA*, 1979, p. 230.

⁷⁶ Jesús Urrea, “Apuntes para el estudio de la escultura de cera en España”, *BSAA*, 1979, p. 488.

La escultura procesional constituye una de las principales ocupaciones del escultor español del periodo barroco. Es algo más que una variedad temática. No es suficiente decir que se trata de grupos escultóricos exentos, pues hay retablos en que las esculturas gozan asimismo de volumen pleno, como puede ser el *Entierro de Cristo*, de Pedro Roldán, en la iglesia de la Caridad, de Sevilla. Lo esencial, en estas obras, es la “puesta en escena” ya que los grupos han de ser apreciados como una representación, contemplada por el público. Si la figura principal es imagen de culto, que ocupa un altar del templo, las figuras complementarias sólo se incorporan a la plataforma al tiempo de las conmemoraciones. Es por esto una especie de teatro en la calle. Se comprende el deterioro que sufrían las imágenes, las continuas restauraciones, y la tendencia a sacar copias a la calle cuando el original peligraba.⁷⁷

A su vez intervenían los escultores con los pintores en tareas de escenografía y tramoyas. A los bastidores pintados hay que sumar figuras de escultura que, las más de las veces, serían de papelón, o sea, cartón pintado, pero también de madera.⁷⁸ Por la vía pública empezaban a desfilar los “gigantones”, esculturas de cartón, de vestir. Y asimismo conviene recordar que en las fiestas se realizaban grupos de escultura y pintura, que se entregaban al fuego.⁷⁹

⁷⁷ “17 de mayo de 1644. Ayer se hizo la procesión de san José de los niños expósitos. Acostumbra a salir en ella del convento de los Mínimos de San Francisco de Padua, Nuestra Señora de la Soledad, imagen de gran devoción y que hace muchos milagros. Los religiosos tienen una copia que sacan en su lugar las semanas santas por el respeto al original. Pero los cofrades de esta procesión y de san José pleitearon que había de salir la original [...] y salió la original con gran acompañamiento de caballeros con luces.” La Soledad era la famosa imagen de Gaspar Becerra, luego copiada en tantos cuadros como Virgen de la Paloma. José de Pellicer, *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1955.

⁷⁸ En 1621, el escultor Antonio de Herrera Barnuevo percibía 4 182 reales por “la manufactura de cinco dragones grandes, dos más pequeños, una tarasca grande, dos leones, dos cabezas y tres mazas, que hizo [...] para la comedia que representaron en Palacio las Meninas de la Reina nuestra Señora”. Lo elevado de la cifra pagada revela que el escultor hizo una tarea esmerada y, además, de temática poco usual. J. J. Martín González, “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, *Archivo Español de Arte*, 1958, p. 129.

⁷⁹ La cofradía de la Vera Cruz de Valladolid organizó en 1650 una auténtica falla, que con el tema de Dios, Faetón se comprometió a realizar del grupo el ensamblador Alonso de Villota. El concierto se establece entre el alcalde de la cofradía, Juan Cortés, y el aludido Villota. “Dijeron que para festividad de la Santa Cruz de mayo que vendrá de este

La escultura desempeñó, esencialmente, una función de culto en los templos. La de carácter profano se destinó a adorno de los jardines de la realeza y la alta aristocracia; de ella hablaremos al referirnos al coleccionismo. De tal manera, en el templo fue importante que en algunos lugares, como en Toledo, llegará a existir el puesto de “maestro mayor de escultura”, que fue desempeñado nada menos que por el gran escultor Pedro de Mena⁸⁰.

La escultura extranjera, singularmente la italiana, penetró a través del coleccionismo, pero asimismo con motivo de regalos de personas que habían permanecido en Italia, aspecto poco estudiado hasta el presente. Menudea la expresión de esculturas del estilo “de Nápoles”, piezas a no dudar de importación, pero de pequeño tamaño, hoy conservadas habitualmente en las clausuras monacales. En respuesta, es mínima la aportación española a la demanda extranjera. Dícese de Pedro de Mena, quien ejecutó un Cristo de la Agonía para el príncipe Doria, el cual fue remitido a Génova.

presente año, el dicho Juan Cortés tiene dispuesto el hacer el fuego en la Plaza Mayor de esta ciudad para lo cual y que sea con mayor grandeza, tiene hecha la traza del tablado en que ha de estar con la historia de la fábula del Faetón, que le hay de hacer el dicho Alonso de Villota”. Y se describe la historia para que Manuel de Zamora, “maestro de ingenios de fuegos y fabricante de pólvora”, colocara los explosivos: “En el carro que ha de fijar encima de la nube ha de poner seis jurándolas y cuatro ruedas de ocho tiempos cada una. Y en los caballos que han de tirar el dicho carro han de poner veinte y cuatro alcancías, doce en cada uno y treinta truenos. Y en la figura de Faetón, que ha de estar dentro de dicho carro, ha de poner treinta alcancías y doce truenos grandes. Y cien truenos pequeños. Y doce luces de trueno en el sol de la cabeza. Y cada una de las dichas girándolas a de tener veinte y cuatro cuetes”. No puede quedar mejor descrita esta falla, quemada en la plaza Mayor de Valladolid, el día de la Santa Cruz de 1650. Esteban García Chico, *La cofradía penitencial de la Santa Vera Cruz*, Valladolid, 1962, pp. 26 y 66.

⁸⁰ “Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, presbítero, cardenal de la Santa Sede, arzobispo de Toledo, primado de las Españas [...] por cuanto por muerte de Nicolás de Vergara, maestro mayor de escultura de nuestra santa iglesia, está bajo el dicho oficio [...] confiando en la habilidad y suficiencia aventajado arte y primor que concurren en vos Pedro de Mena y Medrano, por la presente os hacemos gracia [...] y os nombramos por maestro mayor de escultura.” Zarco del Valle, *Datos documentales...*, ob. cit., p. 376. El bellissimo *San Francisco* de la Catedral de Toledo fue uno de los frutos de la presencia de Mena en Toledo. El cardenal, con el indicado nombramiento, quiso establecer permanentemente al escultor en Toledo.

En relación con el escultor se encuentra el ensamblador. Mayor realce alcanza cuando se denomina “maestro de arquitectura” en el momento de concertar un retablo.⁸¹ Una cuestión de competencias surge entre los que practican las dos especialidades. Para hacer un retablo parecía labor primera ocuparse de la arquitectura, esto es, el ensamblaje. Ya se ha visto que las trazas las realizaban maestros arquitectos o sencillamente ensambladores, pues el retablo está en función del templo y por lo mismo cobra gran significación. Sabemos que hay maestros ensambladores y escultores, como Martínez Montañés. En este caso, un mismo concierto abarcaría las dos ocupaciones. El ensamblador concierta retablos en los que no se menciona la escultura, y es porque él se ocupa luego de buscar quien le realice esta obra. En otros casos, los conciertos de ensamblaje y escultura se efectúan por separado, cual sucede en las obras de Gregorio Fernández. Pero, de todas formas, el ensamblador, con ínfulas de arquitecto, conserva el papel directivo. No faltan fricciones con motivo de tales competencias.

En sentido inverso, a la presunción del ensamblador como arquitecto, se halla el figurar como “carpintero”; aunque bien entendido este oficio poseía en esta época un significado mucho más elevado que en la actualidad.⁸² En Navarra, la ejecución de un retablo de escultura era de la competencia de maestros, pertenecientes al gremio de carpinteros, cuyas ordenanzas datan de 1597.⁸³ Como observa García Gainza, se advierte la falta de referencias al oficio de escultor y entallador, “que debieron de estar comprendidos en los oficios añejos, ya que no se conocen ordenanzas independientes de escultores o entalladores”.⁸⁴ Y estas ordenanzas del gremio “de carpinteros” conciernen a los oficios de ensamblaje, carpintería, tornería y otros. Sobre esta base se comprende que a un ensamblador pueda llamársele carpintero.

⁸¹ Antonio de Orbarán, “arquitecto”, concierta en 1636 el retablo de la capilla mayor del convento de San Francisco, de la Laguna. Tarquis y Vizcaya, *Documentos...*, *op. cit.*, p. 160.

⁸² Antonio Álvarez, “arquitecto”, concierta la realización en 1669 de un retablo de la advocación de santa Lucía, para la iglesia de la Concepción de La laguna. Tarquis y Vizcaya, *Documentos...*, *op. cit.*

⁸³ M. Núñez de Cepeda, *Gremios y cofradías de Pamplona*, Pamplona, 1958.

⁸⁴ María Concepción García Gainza, *Escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1969, p. 36.

En Cataluña el gremio de los carpinteros llamados *fusters* (como en Aragón) se mantuvo tan prepotente que tuvo bajo sí toda la actividad de los escultores. Martinell ha dejado buena información sobre esta cuestión.⁸⁵

Los escultores, al carecer de gremio propio, tenían que agremiarse en el más próximo, que era el de los *fusters*. Para liberarse, desde comienzos del siglo XVII, intentaban lograr formar una cofradía de escultores, a lo que se oponían los carpinteros. En 1679, un grupo de escultores de Barcelona, entre los que figuraban los más acreditados (Lázaro Tramullas, Antonio Riera, Luis Bonifaz, Francisco Santacruz, Francisco y Juan Grau, Domingo Rovira, etc.), se dirigieron al Consejo de Ciento, solicitando que se les permitiera erigirse en cofradía o gremio, “para la conservación, beneficio y aumento del dicho arte”. Los *fusters* informan que se les podía conceder, a condición de que fuera cofradía subsidiaria, dependiente de la suya. Como la petición fuera denegada, los escultores acudieron en alzada ante la Corte madrileña de Carlos II. A pesar de que la petición fue tramitada en secreto, los *fusters* escribieron oponiéndose, pero en vano porque, el 7 de noviembre de 1680, Carlos II despachó un privilegio, estableciendo en Barcelona la Cofradía de los Santos Mártires Escultores. Este privilegio permitía a los escultores abrir taller, permitiendo trabajar en piedra o madera, tanto la escultura como la arquitectura (ensamblaje). El asunto dio completamente la vuelta, ya que el gremio se llamaba *de escultores*, y se podían integrar en él escultores, entalladores y ensambladores. No acabaron, sin embargo, las dificultades, porque los *fusters* reclamaron contra el Real Privilegio, aunque en vano. El hecho cierto es que los *fusters* perdieron a favor de los escultores la capacidad para ocuparse de retablos, sillerías, órganos, sepulcros, etcétera. Pese a todo, los *fusters* siguieron reclamando la arquitectura de tales obras, surgiendo continuos conflictos por la posibilidad que las disposiciones concedían a *fusters* y escultores para ocuparse del desarrollo de los mismos en los interiores de los templos, ya que la arquitectura, en sentido constructivo, les era tarea ajena. Como concluye Martinell, los litigios entre escultores y *fusters* continuaron a lo largo del siglo XVIII.

Esta intervención de la realeza no fue la única. En 1688 se firmó el Real Privilegio, en virtud del cual los pintores obtenían la condición de

⁸⁵ César Martinell, *Arquitectura i escultura barroques á Catalunya*, tomo II, Barcelona, 1961, p. 113.

profesores de arte liberal. Se reglamentaba la función artística, dentro de su carácter noble, concediéndose inmunidad y honores para los que practicaran este arte. Se determinaba la instrucción de aprendices, anotados en un libro, y se establecían las pruebas o exámenes. El órgano que regentaba la actividad de los pintores era el Colegio.⁸⁶

La disputa entre la escultura y la pintura

La pugna por obtener el reconocimiento de la pintura como arte liberal desencadenó el deseo de los escultores por llegar al mismo resultado. Aunque a los dos convenía alcanzar esta distinción, en el afán de tomar la delantera, cada cual argumentó en su defensa. Evidentemente, existe el deseo de los pintores por lograr esta categoría; ante el riesgo de abrir el portillo a todo artista, intentan frenar los deseos de los escultores. Pero al mismo tiempo, hay un prurito de superioridad del pintor sobre el escultor, el cual se mantiene latente hasta la fecha.

El interés por la escultura surge ya en el tratado de Alberti, *De statua*, escrito en la década de 1480, el cual es el primero de los redactados por el escritor. Se trata de un breve estudio, fundamentalmente técnico. En él se establecen las diferencias entre modelar y esculpir, además se potencia un elemento básico: el modelo, que luego, en escala mayor, se traslada a obra definitiva. El mismo Alberti demostraría que sus preferencias se encontraban en la arquitectura (*Los diez libros de arquitectura*) y en la pintura (*Trattato della pittura*).

Hay que llegar a Leonardo da Vinci para ver formulada la pugna entre la escultura y la pintura, que él estima desnivelada a favor de la última. Que era cuestión palpitante a mediados del siglo XVI, lo dice la publicación de las *Lecciones*, de Benedetto Varchi.⁸⁷ También Vasari dejó sentir sus opiniones al respecto. El término disputa, comparación o enfrentamiento

⁸⁶ Santiago Alcolea, “La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII”, en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. XIV, 1959-1960.

⁸⁷ Benedetto Varchi, *Due lezioni... nella prima delle quali si dichiara un soneto di M. Michelagnolo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la Scultura o la Pittura*, 1546, 1ª ed.; 2ª en Florencia, 1549. Para el estudio de estas fuentes, Julius Schlosser, *La literatura artística*. Madrid, Cátedra, 1976, traducción del texto alemán, *Kunstliteratur*, aparecido en 1924.

(*paragone*) está en el ambiente crítico. Y fue cuestión rutinaria, que se prolongó todo el siglo XVII, afectando, naturalmente, a la literatura artística española, como han señalado Julián Gállego (*De artesano a artista*) y Calvo Serraller (*Teoría de la pintura...*).

Leonardo, muy sutilmente, deja reflejadas las diferencias entre el pintor y el escultor, en aquel sistema comparado (*paragone*); pero con letra impresa tiene prioridad en el tiempo Varchi. La diferencia que más virtualmente se aprecia se refiere a la manera de hacer las obras. Así, “el escultor va quitando y el pintor va siempre añadiendo”. Esto vale para la talla, pero no para el modelado, que es técnicamente labor escultórica. Pero es evidente que no entraña dificultad. La desventaja del escultor viene del hecho de que tiene que adivinar la escultura en el bloque, aunque pueda ayudarse por procedimientos como la *exempeda* y el *definitor* de Alberti o la “caja” de Leonardo. Los que vieron trabajar a Miguel Ángel revelan la capacidad de intuición para localizar el golpe que le llevaría a obtener un perfil cierto de su escultura. De suerte, que esta diferencia no aporta mayor mérito a la escultura: lo de quitar y añadir no entraña diferencia cualitativa.

También se acude al recurso del esfuerzo. Es un argumento que tiene su apelación a lo servil. Trabajo revela servilismo, el ocio va unido al proceso mental. Para un romano la tarea esencial era pensar; el trabajo entraña una actividad secundaria. Hacia esos objetivos se endereza la argumentación. Es riguroso Leonardo: “la escultura no es ciencia, es arte completamente mecánica, que engendra sudor y fatiga corporal en el que la ejecuta [...] mientras que el pintor ha de aplicar a su obra un esfuerzo mental más grande”.

El escultor, para hacer su obra, aplica la fuerza de sus brazos y martillea y modela el mármol o la piedra dura, de donde ha de salir la figura, que está como encerrada, empleando un trabajo mecánico que le deja a cada paso bañado en sudor, cubierto de polvo, con el rostro sucio.

Para Leonardo, el empeño del pintor es por esencia mental, con un mínimo esfuerzo. Y así se le ve trabajar.

Sentado ante su obra y a sus anchas, bien vestido, trabaja con ligeros pinceles mojados en colores delicados. Se viste con todo el atildamiento que le place; tiene su habitación bellamente adornada con cuadros encantadores; se hace a menudo acompañar de música o de lecturas de obras bellas y variadas.

Esto refleja muy bien el modo de pintar de Leonardo, modelo de hombre refinado. Ante pinturas de caballete (si descontamos la *Cena*), pudo usar más de la mente que de la mano. Miguel Ángel, por el contrario, nos dicen quienes lo vieron trabajar, no se veía en la estancia por el polvo y lascas que saltaban de los bloques heridos a ritmo enloquecedor por el cincel. Pero la diferencia es, de todo punto, especiosa; hoy no la sostendría nadie, menos cuando contamos con la ejemplaridad de un Rodin.

Frente a una mayor duración por parte de la escultura, contesta Leonardo que el esmalte es una suerte de pintura sobre cobre, con colores obtenidos a fuego. También alude a la terracota policromada, ofreciendo el caso de los Della Robbia, que para él son representantes de la pintura (más evidentemente se pueden considerar escultores). Pero Leonardo presenta las obras de estos maestros como “las más grandes obras de pintura sobre tierra cocida cubierta de esmalte”. Sabe que los escultores esgrimen una mayor durabilidad de las obras, porque resisten mejor “los estragos de la humedad del calor, del fuego y del frío”; y cuentan a su favor con la estatuaría en bronce. Contradice esta superioridad, porque “eso no confiere ninguna dignidad a la escultura, puesto que la duración de la escultura proviene de la naturaleza y no del arte”.

El escultor defiende su arte por la imposibilidad de corregir los errores. Sábese de muchas piezas, desde los tiempos clásicos, que han quedado incompletas, no sabemos si por interrupción accidentada del trabajo o por errores. Sábese que el pintor al óleo puede cubrir sus errores o modificar con el tiempo las obras, como hiciera Velázquez. Pero para Leonardo esta dificultad del escultor nace de su ignorancia.

El escultor debe medir y obtener un estudio de proporciones, labor previa a la talla, “fiándose poco de los ojos”. Aquello que quitó de más de su obra, da idea de que conoce mal su arte y no es maestro.

No hace referencia Leonardo a la escultura policromada, poco cultivada en Italia, pues habría mencionado el recurso que la policromía otorga a los fallos del escultor; el mismo Alonso Berruguete modificó sus esculturas con toques de pincel.

Señala Leonardo una dificultad del escultor. Sabe que las esculturas se destinan a un punto determinado, donde recibirán una luz fija. Pues bien, en el modelo que emplee en el taller (siempre la ejecución es la ampliación de un modelo), debe éste recibir una luz análoga a la del destino; pero pocos estudios de pintor podían satisfacer estas exigencias. De suerte que

del taller del maestro debe salir la estatua o el relieve con el tipo de luz que va a recibir en el emplazamiento. El pintor, por el contrario, tiene más libertad para disponer la perspectiva, el claroscuro y la colocación de los miembros.

Bien aprecia Leonardo el condicionamiento del escultor por dominar “los varios contornos que rodean a la figura, pues la gracia de ésta depende del conjunto”. La escultura requiere “un conocimiento verdadero de los perfiles de cada figura, vista por todas partes”. He aquí una dificultad esencial: la totalidad de la visión, en redondo, mientras que el pintor cuenta con una visión frontal. La misma *Cena* del maestro requiere que quedemos inmóviles en el centro del refectorio de Santa María de las Gracias, de Milán. En el caso del *David* de Miguel Ángel tenemos que girar, buscando los infinitos perfiles. En este caso su distinción conforma un mérito para la escultura.

Donde Leonardo concede mayor trascendencia a la pintura es en lo referente a la perspectiva:

La perspectiva de la escultura no contiene verdad alguna; la de la pintura alcanza a profundidades de cien millas. La perspectiva aérea falta en sus obras. No puede representar ni los cuerpos luminosos ni las formas reflejadas [...] ni las nubes ni la velocidad [...]

Claro que Leonardo conoce las audacias del bajo relieve, que “igual a la pintura porque recurre a la perspectiva” (el relieve de Ghiberti, por ejemplo).

La conclusión de Leonardo es que la superioridad del pintor, en definitiva, radica en que puede llevarnos a un máximo acercamiento a la naturaleza.

La pintura es un razonamiento mental mayor, de más alto artificio y maravilla que la escultura, pues la necesidad hace que el espíritu del pintor acoja en su espíritu a la naturaleza, transmutándola [...] De este modo la similitud de los objetos que se nos presentan delante de los ojos coincide con la imagen que de ellos se nos forma en la pupila [...] Abarca y comprende en sí este arte todas las cosas visibles, en contraste con la pobreza del dominio escultórico [...] La escultura nos muestra que carece del carácter milagroso de la pintura, dueña de hacer palpable lo impalpable.

Para que se aprecie hasta qué punto un cuadro podía parecer un reflejo absoluto de la realidad que trataba de representarse, baste recordar que

recomendaba el uso del espejo, para que se pudiera comparar la identidad de la figura que se retrataba y el cuadro en que aparecía. En otras palabras, hacer un cuadro era copiar lo que se veía en un espejo. Las experiencias surrealistas de nuestro siglo darían la razón a Leonardo; en cambio, los museos de cera también tendrían que ofrecer el valimiento de la escultura, aunque ayudada del color; y sin el recurso de éste. El hiperrealismo de nuestra época también es buen indicio de lo que puede la escultura hacer al imitar la realidad.

Analicemos cuál es la respuesta de la teoría española del siglo XVII respecto a esta pugna escultura-pintura. Aunque en España la pintura gozaba del mayor crédito en medios cortesanos y aristocráticos, no puede olvidarse el poderoso fervor que el pueblo sentía por la escultura, que es lo que con mayor insistencia tenía ante sus ojos: retablos y esculturas de pasos procesionales. Por eso no puede sorprender que el predicador Francisco Fernández Galván muestre su preferencia por la escultura:

Los pintores y escultores tienen diferencia entre sí sobre cuál es más excelente arte, pero en las imágenes espirituales tiene mucha ventaja la estatuaria, porque la pintura consiste en sombras y en poner una tinta sobre otra “y esto en lo espiritual huele a hipocresía”, pero la escultura consiste en cortar y desbastar [...] ⁸⁸

Evidentemente, por su mayor aproximación a la realidad, la figura corpórea resulta más convincente que la pintura. Repásese en la historia del arte religioso cuál es la proporción entre “imágenes” (no temas) de pintura y escultura; indudablemente, de forma abrumadora, es mayor la proporción de esculturas. Pero también hay advocaciones en pintura (Virgen de Guadalupe, Virgen de la Antigua).

Ya indicamos que Pablo de Céspedes no quiso definirse acerca de si la ventaja era de la escultura o de la pintura, aunque al parecer hay mayor inclinación hacia la última. Y para insistir en los méritos de la pintura, recuerda las anécdotas de los “trampantojos” de Zeuxis y el propio Miguel Ángel. ⁸⁹

⁸⁸ María del Pilar Dávila, *Los sermones y el arte*, op. cit., p. 120.

⁸⁹ Pablo de Céspedes, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* (1604), ob. cit. Véase Calvo Serraller, *Teoría de la pintura...*, op. cit., p. 93.

De la relevancia que a esta cuestión concede Juan de Jáuregui, lo indica el diálogo que establece entre la Naturaleza y “las dos artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa”.⁹⁰ Aunque, en esencia, nada aporte el hecho de presentar la disputa en forma poética de versos, dio un aspecto culto a la materia.

La Escultura aduce a la Pintura proceder de la sombra (el claroscuro), y la Pintura a la Escultura haberse originado en la idolatría (las esculturas ídolos). Pero ésta acepta la acusación, pues acabó siendo representación de la Trinidad. Desde luego, acusa una verdad: en escultura se fabricaron las representaciones de personajes divinos. No sin razón, repone la Escultura; que a diferencia de la Pintura era la de ser frente al parecer.

Se enfrentan asimismo la fragilidad de la Pintura (“una tez delgada, de un lienzo o pared pintada”), con la eternidad de la Escultura (“mis broncees son poderosos”). Pero la Pintura replica que “no están en los mármoles rotos la fama de los cinceles”... y que nunca la materia puede dar al artífice honor, y a la cera le concede lo que “al bronce vividor”. Intercede la Naturaleza, tranquilizando a las contendientes:

*Digo, pues, que no dudéis
ser vuestra nobleza igual
Es una parte esencial.
Que es el fin a que atendéis
copiando mi natural.*

Pero el fallo de la Naturaleza es a favor de la Pintura, pues “es honra preeminente al arte de la Pintura” ya que “extiende su imitación a todo visible objeto”. Pero es burdo su alegato de que el esfuerzo de la Escultura pueda suponer mérito, pues es valor que se arrojan las artes mecánicas. Y finaliza la Naturaleza su diálogo, concediendo más significación a la Pintura, aun pretextando que ha ponderado su discurso.

También en el parangón pintura-escultura a favor de la primera, Vicente Carducho⁹¹ comienza por declarar que pese a los innumerables alegatos a

⁹⁰ Juan de Jáuregui, *Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes, Pintura y Escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga, op. cit.*

⁹¹ Vicente Carducho, *Diálogos, ob. cit.*, diálogo sexto, comentario en Calvo Serraller, *Comentario de los Diálogos*, p. CVIII.

favor de una y otra (y menciona a este propósito a Benedetto Varchi), nada ha quedado concluyente respecto a la superioridad, puesto que el objeto es el mismo y sólo se diferencian “en el modo material de obrar”. Como observa Calvo Serraller, en boca del “Discípulo” pone todo lo que se sabe acerca de la materia, pero cuando desea exponer su doctrina académica y, por tanto, su auténtica opinión, utiliza ya la voz personal del “Maestro”.

Su método académico es una alabanza de la unidad de las artes.⁹² Y como pintor, su fallo es en pro de la pintura, pues si los fines de ambas partes son similares, en el modo de realizarlo difieren, resultando de esto ventajosa la pintura:

Lo que pretenden estas dos artes es imitar a la Naturaleza en sus obras [...] para que causen siempre los mismos efectos; y así en cuanto el objeto y el fin que pretenden es uno y por esto diremos que son iguales; mas los efectos y los provechos [...] no se consiguen con igualdad, siendo más y más poderosos los de la Pintura que los de la Escultura.

Llegando este punto, se cierra todo posible razonamiento, pues Carducho es pintor que idolatra su especialidad y está convencido de la superioridad de la pintura. Después de tan largas discusiones, en una sencilla frase, manifiesta dónde está realmente su preferencia.

No podía eludir la cuestión Francisco Pacheco.⁹³ Parte de la base de que arquitectura, pintura y escultura son iguales, de conformidad con la comparación que hizo Miguel Ángel, de formar cada una un círculo igual, pero que se tocaban en un punto. Sin embargo manifiesta su imposible neutralidad, pues la “pintura debe ser preferida, además de que me corre obligación a defender esta vez su causa como hijo suyo”. Cita todos los argumentos conocidos, siguiendo, sobre todo, a Vasari. Recuerda en especial una preferencia estadística: mayor número de practicantes y de posibilidades. Considero que ésta es una verdadera razón que, además, se puede aplicar al tiempo presente. Reconoce que es mucho mayor el

⁹² “Yo juzgo, como otros muchos lo hacen, estas dos facultades, dos hermanas muy amadas, la una y la otra engendrada de una misma parte (que es el dibujo anterior) y no sólo quiso el divino Michaelangelo que sean estas dos hermanas, mas también que lo sea la Arquitectura”, Carducho, *Diálogo Sexto*.

⁹³ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, *op. cit.*, capítulo II: “De la contienda entre la pintura y la escultura y las razones con que cada una pretende ser preferida”.

número de pintores que el de escultores (en relación del 1 por 100 de los últimos; asegura, proporción exagerada). Es válida la argumentación de un mayor y más cómodo uso:

Porque la pintura es más dispuesta al uso de los hombres y acomodada al adorno de casa, camarines, edificios nobles y templos [...] más vistosa y alegre y no de tanto trabajo corporal [...] por eso es apetecida de todos y es mucho mayor el número de pintores.

Más adelante tocaremos el problema del coleccionismo. En un hogar, las pinturas se adhieren a las paredes y no causan estorbo, al revés que las esculturas que llenan el espacio de las estancias; de ahí que se las situó en los rincones.

En general, puede decirse que la pintura gozó del mayor aprecio de la clase culta;⁹⁴ el pueblo tuvo mejor entendimiento de la escultura, sin duda porque es arte más tangible y, además, el arte religioso prefirió la forma esculpida en las representaciones sagradas.

⁹⁴ Puede añadirse el testimonio de fray Hortensio Paravicino, quien refiere en *Competencia entre la Pintura y la Escultura*, estas palabras: “Queréis hacer un modelo o una imagen de vuestro gusto, sería bueno escoger un diamante y remitírsele a un escultor. Es despropósito grande, porque fuera de la dificultad de la labor, en faltando una breve parte al labrar no admite remedio; en el barro escóndese los yerros, lo grave, el sudor y errado de cien veces se vuelve a hacer. De aquí traban los escultores la pendencia con la pintura, porque escuchan una vez el escoplo al leño, del cincel al mármol, no admite enmienda el error, consuelo grande que le queda a la peor pincelada, volverla a borrar o con esponja antigua o con color nuevo.” Fray Hortensio Paravicino, *Oraciones evangélicas*, Madrid, 1640, citado por Miguel Herrero García, *Contribución de la literatura...*, *op. cit.*, p. 205.

PARENTESCO Y CLIENTELA

EL PROBLEMA DEL MECENAZGO

La proliferación de encargos artísticos por mecenas, patronos y meros clientes es uno de los rasgos característicos del Barroco. Si durante décadas de labor historiográfica los artistas y sus obras centraron la atención de estudiosos e investigadores, nuestro tiempo contempla la necesidad de conocer también las personas e instrucciones cuya demanda determinó, a lo largo del siglo, buena parte de la producción estética. Aunque las fuerzas literarias tradicionales aluden de modo diverso a quiénes y cómo eran los *comanditarios*, quienes por múltiples razones requieren los servicios y, por consiguiente, obras de los artistas, es en la actualidad cuando los resultados de una sistemática actividad documental comienzan a perfilar la índole y las motivaciones de los solicitantes, en los que no siempre confluía el papel de directos destinatarios. Por lo que respecta a la pintura, a la cabeza de esta tarea dilucidatoria figura Haskell, cuyos trabajos sobre el fenómeno del patronazgo artístico en Italia¹ abrieron, desde finales de los años cincuenta, nuevas vías para desempeñar de forma más completa la génesis de muchas obras. En cuanto a España, aunque diversos autores de la historiografía más reciente han vislumbrado y atendido el desarrollo y trascendencia de tal manifestación, la mayor parte de los estudios poseen un carácter puntual o monográfico, al centrar las relaciones entre patronos y artistas en el prestigioso coleccionismo regio, ya bien conocido, y en el de la alta nobleza, en fase de investigación.² En mayor medida faltan

¹ Francis Haskell, *Patronos y pintores*, Cátedra, 1984, traducción de la edición inglesa de 1963.

² Falta con todo el trabajo de conjunto similar al de Haskell para nuestro país, donde obra ya una amplia bibliografía en ambos campos; un buen resumen sigue siendo la síntesis de J. J. Martín González; *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra,

también trabajos sobre la incidencia y evaluación del fenómeno en los focos provinciales y, en consecuencia, las adecuadas síntesis para extraer conclusiones seguras a los más diversos niveles. Todo esto obliga al intento de aproximar, al menos, cuál fue el carácter y la proyección que tal mecánica tuvo en el marco de la ciudad de Murcia durante el siglo XVII.

El mecenazgo constituye la más alta cota del encargo artístico, pues según Haskell conllevaba una relación personal del mecenas con el artista, en virtud de una concepción del arte como realidad autónoma, con valores precisos propios, al margen del interés por obtener una obra singular.³ Tales circunstancias sólo contribuyeron en personalidades y momentos determinados a lo largo de la historia del arte, como resultado de una preparación adecuada o de un medio intelectual en desarrollo. Semejantes condiciones

1985, cap. III “La clientela”, pp. 109-173. Además cabe destacar aquí las aportaciones de A. Blunt: “Poussin studies VIII: A series of Anchorite Subjects commissioned by Philip IV from Poussin”, *Burlington Magazine*, 1959, p. 389 y ss; F. H. Taylor: “Artistas, príncipes y mercaderes”, *Barcelona Magazine*, CIX, 1960; H. Wetthey: “The Spanish Viceroy, Luca Giordano and Andrea Vaccaro”, *Burlington Magazine*, CIX, 1967, pp. 678-686; J. J. Martín González: “El convento de San José de Ávila (patrono u obras de arte)”, *B. S. E. A. A.*, 1979, p. 349 y ss; Y. Durand, *Mécènes et financiers*, París, 1973; H. Trevor-Roper: *Principi e artisti. Mecenas e ideología alla Corte degli Augsburg (1517-1633)*, Turín, Einaudi, 1980; J. Brown y J. H. Elliot, *Un palacio para el rey. El buen retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981; J. J. Luna: “Claudio de Lorena en las colecciones españolas”, *A. E. A.*, Madrid, 1981, núm. 213, p. 77; J. M. Moran y F. Checa: “Las colecciones pictóricas de El Escorial y el gusto barroco”, *Goya*, Madrid, 1984, núm. 179, pp. 252-261; J. Brown: “Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera”, *Goya*, Madrid, 1984, núm. 183, pp. 140-150; A. E. Pérez Sánchez: “La pintura napolitana del Seicento y España” en *Catálogo de la exposición: Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, 1985, pp. 45-61; J. Brown: “Felipe II, coleccionista de pinturas y escrituras” y A. E. Pérez Sánchez, “Las colecciones de El Escorial y la configuración de la pintura del barroco español”, en *Catálogo de la exposición “Las colecciones de rey. IV Centenario de El Escorial*, Madrid, 1986, pp. 19-31 y 33-47, respectivamente; Juan M. Serrera: “Alfonso Cano y los Guzmanes”, *Goya*, Madrid, 1986, núm. 192, pp. 336-347; J. Brown: “Felipe II, mecenas y coleccionista”, *Revista Reales sitios*, Madrid, 1987, núm. 91, pp. 37-52. Un intento recopilador es “Patronos, promotores, mecenas y clientes”, *Actas VII Congreso C.E.H.A.*, Murcia, Universidad (1988), ed. 1992. Al respecto véase también la amplia bibliografía relacionada con el tema en las primeras notas del capítulo del “Coleccionismo”.

³ F. Haskell, “Mecenas e patronato”, en *Enciclopedia Universsalle dell’Arte Italiano*, Florencia, Sansón, 1972, vol. VII, pp. 940-956.

difícilmente podrían concurrir durante el seiscientos en un ámbito como el de la capital murciana, alejada por su carácter periférico de los centros de mayor actividad artística como Madrid o Sevilla, desprovista casi de instituciones para el estudio, de círculos humanísticos y con una población carente de alta nobleza y con escasa burguesía mercantil, que basaba su economía en la precaria dependencia de la tierra. Por más que el mecenazgo, impulsado siempre por personas concretas, fuera en la centuria, en muchos casos, más un exponente de prestigio, poder o competencia que una verdadera afición a las artes, cabe afirmar que ninguna de las altas personalidades civiles y eclesiásticas, naturales o vinculadas por algún motivo con Murcia, ejerció en ella, bien dentro o desde fuera, un mecenazgo sobre la pintura y los pintores, que derivara en cargos y empresas comparables a los de otros centros. Los marqueses de los Vélez, única estirpe local de verdadero rango, no brindaron a Murcia el papel que linajes como Lerma, Osuna o Monterrey, aún radicado como ellos en la Corte, ejercieron desde sus cargos y hacia sus feudos, pues apenas atendieron con un parco ornato pictórico, como veremos más adelante, los recintos religiosos que poseían en el antiguo reino.

Tampoco consta que los obispos y dignidades eclesiásticas, los cargos relevantes de la administración, el patriciado urbano y menos aún la incipiente burguesía promovieran en la ciudad una actividad favorecedora de la pintura y los pintores, pues aunque en algunos casos poseyeron cuantiosos conjuntos de cuadros, su actitud no parece equiparable con el fenómeno del mecenazgo. Al respecto constituye un paradigma la figura del obispo don Antonio Trejo, quien concibió y configuró el trascoro catedralicio o capitel de la Inmaculada, que levantó y costeó entre 1625 y 1627 como un recinto de carácter arquitectónico y escultórico fundamentalmente.⁴

Tal vacío obligó, como señala Haskell, a considerar más atentamente el fenómeno del puro y simple encargo ocasional de una obra de arte, surgido por razones total o parcialmente extrañas a un verdadero interés por el arte como hecho autónomo, que por lo común ha sido despreciado o

⁴ M^a del Carmen Sánchez-Rojas Fenoll; “Las obras artísticas del obispo Antonio de Trejo en la catedral de Murcia”, Memoria de licenciatura inédita, Murcia, Facultad de Filosofía y Letras, Curso 1970-1971; “La Inmaculada del trascoro de la catedral de Murcia”, *Revista Murgetana*, Murcia, 1978, núm. 53.

infravalorado.⁵ Por tanto, ante la imposibilidad de señalar, al menos hasta el presente, ejemplo de verdadero mecenazgo pictórico en el marco del seiscientos murciano, nuestro estudio ha de orientarse a los encargos que resultan de la inmediata relación de la creación artística con las necesidades determinadas en personas e instituciones por circunstancias históricas y religiosas en momentos concretos.

EL FENÓMENO DEL PATRONAZGO

Durante el siglo XVII en la capital murciana, a diferencia del vacío existente en torno al mecenazgo pictórico en estricto, el fenómeno del patronazgo como escalón inmediato en el proceso del encargo para la realización de una obra presenta numerosos ejemplos por parte de personas e instituciones diversas, que son susceptibles de interpretaciones diferentes según los casos. Si, de acuerdo con la terminología, atendemos a la definición de patrón como la persona que emplea por su cuenta a operarios en trabajo u obra de manos,⁶ encontramos que algunas de las más importantes realizaciones pictóricas y otras mucho menos destacadas, surgidas en nuestro ámbito a lo largo de la centuria, resultaron de tal circunstancia. Mas el significado de patrón puede emplearse también con relación a los individuos o entidades que tenían derecho o incluso la propiedad sobre determinados recintos, a cuya conservación y adorno estaban obligados, con lo que el concepto alcanza una dimensión más completa.

A la hora de considerar las instancias promotoras de un encargo artístico hay que discernir, respecto a su naturaleza, entre patronazgo eclesiástico y patronazgo civil con sus correspondientes entreveraciones, que a su vez pueden ser en cuanto a los sujetos de carácter tanto personal como comparativo e incluso aunar ambas modalidades.⁷ En estos cometidos, la mayor parte de las veces es muy difícil distinguir, como apunta Haskell, los movimientos del gusto y del entusiasmo por el arte, de la generosidad coaligada, sobre todo, con motivaciones utilitarias y convenciones reli-

⁵ Haskell, *op. cit.*, nota 3, pp. 940-941.

⁶ Así se expresa en el *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española* en su 20 edición, Madrid, 1984, vol. II, p. 1027.

⁷ González, *op. cit.*, nota 2, cree más adecuado plantear la cuestión a la inversa.

giasas, entre otras cosas.⁸ Ciñéndonos a los cargos de pintura en sentido estricto cabe, *a priori*, apuntar que la capital murciana no se vio favorecida por el fenómeno de descentralización de los patronatos, que impulsó a los altos dignatarios civiles o eclesiásticos radicados en la Corte a promover realizaciones en sus lugares de origen.⁹ Escaseó así una gestión desde el exterior que por verdadera afición, manifestación de poder, prestigio social e incluso por obligación o necesidad de adorno remitiera o promoviera realizaciones de obras en los recintos que particulares y familias detentaban en el antiguo reino. Esto determinó una primacía de la Iglesia local sobre las restantes instancias de patronazgo, y por su actuación merece el puesto preeminente en la aproximación a este aspecto.

El patronazgo eclesiástico

Los obispos y el cabildo de la catedral

Es ya un lugar común que la manifiesta defensa que el Concilio de Trento hizo del culto y veneración a las imágenes, frente al rechazo protestante, motivó que, al impulso de la Contrarreforma, crecieran considerablemente en los países católicos de Europa los encargos de obras religiosas de pintura y escultura.¹⁰ La Iglesia empezó así, de forma decidida, esta iniciativa y la amplitud y vigor de su poder contratante, en el ámbito de la monarquía hispana durante el seiscientos, determina que el patronazgo eclesial, en sus distintas jerarquías y organismos, y entendido en la doble acepción, sea el primero a considerar.

A raíz de las disposiciones conciliares, los obispos convocaron sínodos en sus respectivas diócesis para una mejor aplicación y difusión local de

⁸ Haskell, *op. cit.*, nota 3, p. 940.

⁹ González, *op. cit.*, nota 2, p. 144.

¹⁰ Además de las obras clásicas de Werner Weisbach, *El barroco, arte de la contrarreforma*, Madrid, 1920, y de Émile Mâle; *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, del que hay edición española con el título *El barroco*, Madrid, 1985, pp. 333-362; A. Blunt; *Baroque & Rococo*, Londres, P. Elek, 1978, y del mismo autor "El Concilio de Trento y el arte religioso", en *Teoría de las artes en Italia*, Madrid, Cátedra, 1979, traducción de la edición inglesa de 1965, pp. 115-141; Santiago Sebastián López; *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1981.

las normas trentinas, en las que cabía lo concerniente al arte y, en muchos casos, los mismos prelados se convirtieron en patronos y promotores de empresas artísticas, dentro o fuera de sus demarcaciones. Mas exceptuando algunos casos de príncipes de la Iglesia hispana que actuaron como mecenas, recogidos en la aproximación y sistematización de este aspecto por Martín González,¹¹ faltan todavía hoy estudios globales sobre el papel que los titulares de las distintas sedes ejercieron en ellas como impulsores del arte y en concreto de la pintura a lo largo del siglo. Por lo que respecta a Murcia, los diecisiete prelados que ocuparon en dicho periodo la silla cartaginense, en principio y a tenor de las noticias existentes y de los documentos localizados, no parece que promovieran en general importantes empresas pictóricas en la catedral y en los edificios sometidos a su autoridad, por más que algunos de ellos fueron aficionados a los cuadros. Aunque la diócesis de Cartagena es conceptuada por Domínguez Ortiz como rica, en razón de unos ingresos entre 20 y 50 000 ducados en los años buenos,¹² la sucesión y evaluación de su jefatura en la primera mitad de la centuria es bastante singular, pues parece configurarse como una sede de tránsito, en la que con las solas excepciones de don Francisco Martínez Ceniceros, quien residió ocho años entre 1607 y 1615, y don fray Antonio de Trejo, que la rigió otros diecisiete, de 1618 a 1635, no sin ausencia, los siete prelados desde don Juan de Zúñiga (1601-1602) hasta don Juan Vélez de Valdivieso (1645-1648) apenas la ocuparon, más por traslado que por defunción, periodos superiores a un lustro.¹³ Durante la segunda mitad, aunque la movilidad de los obispos fue menor y casi todos murieron ocupando el cargo, los ocho restantes, desde don Diego Martínez Zarzosa (1649-1655) hasta don Francisco Fernández de Angulo (1696-1704), tampoco alcanzaron a detentar la prelatura poco más de diez años.¹⁴

Ante tan cortos episcopados cabría pensar que las tareas pastorales, las de organización de la diócesis y la beneficencia impuesta por la calamito-

¹¹ González, *op. cit.*, nota 2, pp. 140-141.

¹² A. Domínguez Ortiz; "Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII. Los obispos" en *Historia de la Iglesia en España*, vol. IV, Madrid, BAC, 1979, p. 31.

¹³ Según se desprende de las *Cronologías del episcopologio* de Pedro Díaz Cassou, Serie de los Obispos de Cartagena, Madrid, 1895, reedición facsímil del Excmo. Ayuntamiento de Murcia, 1977, pp. 103-157.

¹⁴ Díaz Cassou, *op. cit.*, nota 13, pp. 132-157.

sa centuria absorberían buena parte de los prelados, quienes sin embargo atendieron también diversas empresas arquitectónicas. Obispos como Fernández de Angulo promovieron la erección o terminación de obras en la catedral, las parroquias y los conventos,¹⁵ mas en lo concerniente a la pintura, infructuosas pesquisas parecen confirmar el silencio de las fuentes tradicionales, en las que muy poco o nada consta sobre los prelados cartagineses como promotores de realizaciones destacadas en este campo artístico. Aunque sabemos de las inclinaciones pictóricas de don Juan Vélez de Valdivieso (1648), don Juan Brabo Asprilla (1663), don Antonio Medina (1694) y don Francisco Fernández de Angulo (1704), en razón de que poseyeron abundante número de cuadros;¹⁶ la única referencia de que un prelado actuara como comanditario en pinturas para un edificio diocesano atañe al obispo don Andrés Brabo, rector de la sede entre 1656 y 1661. Según Díaz Cassou, durante cinco años que ocupó el antiguo palacio episcopal mandó rehacer todos los retratos de sus antecesores que figuraban pintados en las paredes del salón principal, tarea que le acarreo el sobrenombre de “El pintor”;¹⁷ aunque el conjunto desapareció con el derribo de la construcción, en el siglo XVIII, es verosímil que el obispo Brabo atendiera al ornato y renovación de su residencia en el breve periodo que ocupó el cargo y que desde luego actuara como patrono, al emplear a varios pintores cuya identidad desconocemos, por más que las fechas permitan aventurar a Villacís o alguno de los dos hermanos Gilarte, cuando no ambos, como probables autores de la perdida serie de retratos.

Los cabildos catedralicios con su deán al frente fueron también, con diversa regularidad a lo largo del siglo, importantes promotores de encargos artísticos en las correspondientes iglesias mayores.¹⁸ En este caso cabe

¹⁵ *Op. cit.*, nota 13, pp. 109, 119-122, 133, 145, 150 y 155 para realizaciones de cada uno de estos obispos.

¹⁶ *Vid.* Los inventarios de bienes de Valdivieso y Brabo en A.H.P.M., Sig 1242, ff. 473-482 vto. A 24-9-1636 e *idem* Sig. 2193, ff. 773-774 vto. y 775-779 vto., a 17 y 18-8-1663, y los de Medina Carchón y Fernández de Angulo en José Sánchez Moreno, “Noticia de perdidas colecciones pictóricas en Murcia”, *Anales*, Universidad de Murcia, 1945-1946, pp. 780-782.

¹⁷ *Op. cit.*, nota 13, p. 137.

¹⁸ Sobre el ascendente económico y social de los cabildos en este periodo. *Vid.*: “Las conclusiones” de Domínguez Ortiz, *op. cit.*, nota 129, pp. 34-36.

distinguir entre la acción de carácter corporativo, debido a los capitulares de común acuerdo y canalizada a través del canónigo fabriquero y la iniciativa personal desarrollada por los prebendados. La envergadura de la catedral, como primer templo diocesano, suponía una tarea de conservación y renovación periódica por el cabildo, al cual estaba encomendado buena parte del cuidado y atención del edificio y su ordenamiento. En las actas capitulares y legajos del archivo catedralicio de Murcia abundan las referencias sobre trabajos y reparos constantes, en los que participaron diversos pintores, lo cual confirma la preocupación de los canónigos por el mantenimiento de la sede donde radicaban. La actuación del cabildo como patrón responde así al doble significado que posee el término, pues en el campo de lo pictórico, en la mitad del seiscientos, empleó con frecuencia a Jerónimo de la Lanza entre los artistas y artífices más conocidos; y durante la segunda mitad fueron Fernando de Sola, Francisco Gilarte el Mozo, Juan de Ocaña y Nicolás de Villacís los llamados con mayor frecuencia.¹⁹ A todos les fueron encomendadas labores secundarias de pintura, dorado y estofa de accesorios para la liturgia, objetos muebles y elementos arquitectónicos, entre los que sólo destacan, de 1620 a 1620, la policromía de los *Cuatro santos* del retablo mayor por Alvarado, López, Espinosa y Lanza y en el último cuarto de siglo la similar tarea efectuada en la efigie de San Francisco por Villacís.²⁰

Esas son las únicas empresas importantes de pintura en sentido estricto acometidas por el cabildo durante la centuria, sobre las que hay noticias mas no confirmación, y *Sueños de San José*, pintados por los Gilarte para sendos altares de la contraportada y de otros la serie de cuatro figurando

¹⁹ Pero casi siempre para trabajos de poca envergadura, siendo, una vez más, imposible reconocerlos aquí a todos.

²⁰ Para la primera obra a 3-8-1620, *vid.* A.H.P.M., Sig 1120, ff. 928-29 el contrario, A.H.P.M., Sig. 1231, f. 241 y ss, y A.C.M. En cuanto a los pagos y sobre el segundo, A. Baquero Almansa; *Los profesores de las bellas artes murcianos*, Murcia, 1913, reedición facsímil de Excm. Ayuntamiento, 1980, pp. 106 y 456, así como el primer inventario *post mortem* del pintor, donde figura la talla que tenía su obrador para policromar, A.H.P. M., Sig. 1599, ff. 15-18 vto., las precisiones de J.C. López Jiménez; “La imagen de San Fernando de la Catedral, esculpida por Bussi y dorada y pintada por Villacís”, *Diario Línea*, Murcia, 6-V-1962 en torno al encargo, y Ma. del Carmen Sánchez-Rojas: “Noticias sobre artistas murcianos del siglo XVII”, *Murgetana*, Murcia, núm. 54, 1978, pp. 122 y 128 sobre los pagos póstumos a los herederos de Villacís.

a los Santos Hermanos Cartaginenses que Villacís hizo para el coro de la catedral. Según los inéditos apuntes de Ponzoa (1840) los primeros radicaban en dos capillas situadas tras el antiguo imafronte, costeadas por la fabricación, de las que al menos la de la Encarnación pertenecía al cabildo desde 1526 y sería probable que los capitulares encargaran a los Gilarte ambas pinturas en algún momento de la década de 1660, a tenor del estilo que presentan.²¹ En cuanto a los cuadros de Villacís, la ubicación de tales obras en recinto tan privativo del capítulo²² induce a pensar que pudo ser éste quien, en una data indeterminada, pero posterior sin duda a 1650, empleó al pintor promoviendo así el adorno del ámbito catedralicio que constituía el marco diario para las horas canónicas. Ambos conjuntos permanecen, como apuntamos y pese a nuestra afanosa búsqueda, apenas sin referencias orientadoras sobre las características de su encargo, que se ven agravadas por la desaparición de las pinturas de Villacís en el incendio de 1854 y aunque los lienzos gilartescos siguen *in situ* ignoramos, por tanto, si la particular sujeción a un modelo tan difundido como el empleado en los *Sueños...* fue impuesto en el acuerdo o por libre elección tras el mismo.

Extraña, no obstante, que durante todo el siglo XVII, además de las obras citadas, el cabildo no impulsara otras tareas que las menores de mantenimiento en el recinto de la catedral, sobre todo si consideramos la afición a la pintura de muchos prebendados como analizamos en el apartado del coleccionismo. Parece significativo que, en algún momento, a lo largo de la primera mitad de la centuria, como sucedió en 1631, los capitulares manifestaran que la fábrica “no tenía dineros algunos” para afrontar siquiera los gastos mínimos,²³ lo que repercutiría sin duda, en la promoción de encargos. Por otra parte, las empresas pictóricas destacadas de las que hay constancia datan de la segunda mitad del siglo, en relación, quizá, con el aumento de las rentas eclesiales a resultas de la recuperación demográfica económica del reino y, en consecuencia, de la diócesis en ese

²¹ Félix Ponzoa: *La iglesia catedral de Cartagena trasladada a Murcia. Apuntes y noticias* en 1840, Ms. del A.M.M., FF 42 y vto., que es la más antigua fuente sobre ubicación, y en cuanto a la data que apunta el estilo, *vid.* A.E. Pérez Sánchez, “Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco”, A.E.A., Madrid, 1964, núms. 146-147, p. 149.

²² Ya Ponzoa, *op. cit.*, nota 21, f 61 y vto., los consignaba en tal emplazamiento, confirmado después por Baquero, *op. cit.*, nota 20, p. 107.

²³ En acuerdo capitular de 3 de enero de ese año, A.C.M., Ac. Cap., B-14, f. 360.

periodo.²⁴ Desde luego, a partir de 1650 parece proyectarse el interés del cabildo por adornar y mejorar los recintos, bajo su directa responsabilidad, a otros ámbitos de la iglesia mayor ajenos a su cuidado. Las actas capitulares reflejan en 1666, 1681 y 1675 la necesidad que obliga a muchos particulares a reparar, adecentar y ordenamentar las capillas que poseían, amenazando con enajenarlas si fuere preciso.²⁵

Tampoco hay constancia de que pintor alguno realizara para el Monumento de Semana Santa otros trabajos que los secundarios de pintura, dorado y estofa de piezas,²⁶ y esto sorprende todavía más si consideramos que tales estructuras solían integrar lienzos figurando asuntos de la más diversa naturaleza y significado. Al igual, aunque obran referencias sobre la erección de altares efímeros para conmemorar eventos varios, un absoluto silencio se cierne en torno a su factible composición con cuadros ya existentes o realizados *ex profeso*.²⁷

²⁴ Al respecto *vid.* G. Lemeunier: “Approche méthodologique des dimes de Murcie a l’ époque moderne”, en *Prestations, paysannes, dimes et production agricole*, Paris-La Haya, Mouton, 1982, vol. I, pp. 397-405.

²⁵ A.C.M., Ac. Cap. 1665-1669, B-23, f. 118. En la sesión ordinaria de 5-4-1666 el fabricante mayor informó cómo muchos particulares tenían en la Santa Iglesia “capillas que estaban con muchos y indecentes y muy maltratadas, que se sirviese el calvillo el medio que se podía tomar para obligarles a que las reparesen, adornarse y cuidasen dellas...”, acordando los capítulos que se viesan. *Id.*, Ac. Cap. 1670-1675, B-24, f. 101: Orden del día de cabildo espiritual de 15-6-1671. “Capillas desadornadas: el señor Maestre escuela dixo al calvildo como los patronos de las capillas desta santa Iglesia las tienen sin la decencia que tienen obligación y suplica al Calvildo se sirva de poner remedio en ello por los medios judiciales y extrajudiciales que conbenga...”, acordados ordenar que se adecenten las capillas. En la misma fuente, f. 354 v., se refleja la falta de ornato e incluso el documento sobre la propiedad de algunas capillas, cuando en sesión ordinaria de 5-11-1675 hubo que recurrir a la ya lejana “Visita...” del obispo don Sancho Dávila, para averiguar de quién era el recinto que estaba a la vuelta del altar de san Cristóbal, que el maestro de capilla pretendía adecentar para colocar allí la imagen de Jesús Nazareno, sita en la capilla del bautismo.

²⁶ Así parece a tenor de las labores constatadas para muchos de los pintores locales de la centuria, a cuyo capítulo correspondiente remitimos ante la imposibilidad de reflejarlas aquí todas.

²⁷ Es el caso de los levantados tanto para las numerosas canonizaciones de la centuria como para la consagración a 28-9-1636 de don Juan Vélez de Valdivieso como obispo electo de Lugo A.M.M., Ac. Cap. 1636-37, f. 104 y vto. y en 30-1-1689 para la de don

Mas también algunos dignatarios catedralicios promovieron de forma independiente encargos pictóricos tanto dentro como fuera de la iglesia mayor, actuando como patronos en uno o en los dos sentidos expuestos. En 1639, don Bartolomé de Contreras, racionero entero y licenciado, concertó con el pintor Gaspar de Cuevas un retablo de pintura para la capilla del Desenclavamiento que poseía en la catedral. La prolijidad del contrato nos indica que el artífice debía copiar en el ático la pintura que existía en la capilla, conforme a su invocación, y someterse también a reproducir en los demás asuntos otros cuadros de igual tema que el racionero tenía en su domicilio.²⁸ La libertad del pintor estaba desde luego, en este caso, mediatizada por las exigencias del patrono, quien para asegurarse el cumplimiento de sus deseos difería el pago del último plazo al momento de la entrega del retablo, que además debía ser aprobado por expertos en la materia. La ejecución del conjunto resultaría al final satisfactoria, pues un año después Cuevas percibía las últimas cantidades por su trabajo.²⁹ A mediados del siglo XVII don Pedro Ortiz, arcediano de Lorca, solicitó y obtuvo licencia de cabildo para instalar en la capilla catedralicia de doña Manuela Navarro(?) un cuadro de san Francisco de Borja de autor innominado,³⁰ coincidiendo así su iniciativa con el impulso de ornato que por entonces parecía preocupar a la institución.

Razones muy diversas movieron también a otros prebendados a acometer empresas pictóricas en algunos templos de la ciudad, que se centraron, sobre todo, en aquellos dependientes de ramas femeninas claustrales. El canónigo, provisor y vicario general de la diócesis, don Francisco Verdín de Molina (1624-1674), por sus vínculos familiares en el convento justiniano de Madre de Dios, donde dos de sus hermanas eran religiosas, y a partir probablemente de su promoción en 1665 a obispo mexicano de Guadalajara y Michoacán, costeó el retablo mayor de la iglesia conventual que, quizá, en orígenes albergaba un lienzo y enriqueció el cenobio

Juan de Villacé, como obispo de Guadix, A.C.M., Ac. Cap., 1686-1690, B-27, ff. 236-237 vto., personalidades ambas que eran antiguos miembros del Cabildo.

²⁸ A 9-2-1639, A.H.P. M., Sig. 1537, ff. 237-238 vuelto.

²⁹ Eran 300 reales. *Idem* nota anterior y A.H.P. M., Sig. 1538, f. 717 y vto., a 22-9-1640.

³⁰ A. C. M., Ac. Cap., 1665-1669, B-23, f. 418, sesión ordinaria de 3 de diciembre de ese año.

con cuadros y objetos procedentes del virreinato.³¹ Al igual el deán de la sede cartaginense don Baltasar Medina Cachón, sobrino del obispo de igual apellido y el medio racionero don Jerónimo Zabala sufragaron en el último decenio de 1600 el gran retablo de las monjas capuchinas, donde figuraban hasta trece pinturas de Senén Vila.³² En este caso la empresa se configura como un completo patronazgo, pues el prebendado Zabala había fundado en torno a 1670 una capellanía con derecho, tal vez a entierro en el templo conventual donde, en efecto, fue inhumado al morir en 1697.³³ Si consideramos, además, la factible posibilidad de identificar al personal con el clérigo pintor, discípulo de Villacís citado por García Hidalgo, su participación como patrón y promotor del conjunto se amplía, pues quizá por el común ejercicio pictórico conocería a Vila y de él pudo partir la designación del artista valenciano para este encargo, del que no resta hasta ahora documentación alguna. Desde Murcia también a Medina Cachón, o si no a su tío el obispo, se debió el envío y legado de un cuadro de santo Domingo del mismo Vila al convento de predicadores de Mayorga de Campos (Valladolid), donde en su filial femenina de la misma localidad tenía varias hermanas monjas, según nos informa Candel Crespo.

Es probable que otros capitulares actuaran también como patronos y comandatarios a lo largo del siglo y en diferentes recintos. La falta, sin embargo, de otras referencias bibliográficas o de archivo que las expuestas obliga a considerar éstas como ejemplos ocasionales y en algún caso paradigmáticos de la actitud de este estamento hacia los encargos de pintura y de las relaciones de tales promotores con los pintores, sobre las que en definitiva podemos deducir muy poco.

³¹ Francisco Candel Crespo, *Historia de un convento murciano*, Murcia, Nogués, 1977, pp. 145-146. Sobre este prelado, *vid.*, además del mismo autor: “Don Francisco Verdín de Molina, un obispo murciano en el México virreinal”, *Murgetana*, Murcia, 1970, núm. 32; “Don Francisco Verdín”, *Idealidad*, Caja de Ahorros Alicante y Murcia, 1974, núms. 193-194, y el opúsculo; *Familias genovesas en Murcia (Verdín, Ferro, Dardalla, Mayoli y Braco)*. Siglos XVII y XVIII, Murcia, 1979, p. 14.

³² Fuentes y Ponte; *Murcia Mariana. Parte IV*, Lérida, 1883, p. 45, y M^a Rosario Caballero Carillo; *Pintura barroca murciana: Senén y Lorenzo Vila*, Murcia, Academia Alfonso X, 1985, pp. 67 y ss.

³³ Al respecto *vid.* Baquero, *op. cit.*, nota 20, p. 117, y la posible confirmación de este particular por las noticias de la defunción y entierro del prebendado a 23-3-1697 en A.C.M., Ac. Cap. Sig. B-29, f. 279 vuelto.

Más difícil es determinar la incidencia del patronazgo eclesiástico en las parroquias, pues aunque estaban sometidas a los obispos a través de los visitadores constituían el marco de integración y actuación de los diversos estamentos sociales por su carácter de feligreses.³⁴ A lo largo del seiscientos la institución parroquial supuso un ímpetu promocional de obras fijo, que en el caso de las efigies esculpidas o pintadas se vio favorecido por el decreto sobre las imágenes sagradas, promulgado en la vigésimoquinta sesión del Concilio de Trento, el cual sometía a la aprobación de la autoridad episcopal cualquier representación destinada al culto.³⁵ En consecuencia, los obispos tendieron en los sínodos celebrados en las distintas diócesis, para implantar las disposiciones conciliares, no sólo a orientar a los párrocos en las tareas sacramentales sino también a dictaminar sus obligaciones y la organización necesaria para el mantenimiento y ornato de los edificios. Sin embargo, también en este aspecto es excepcional el panorama de la sede cartaginense en la centuria que nos ocupa, pues según Mestre Sanchís durante la misma no tuvo lugar en ella ningún sínodo,³⁶ lo que obliga a considerar las normas derivadas de los convocados a finales del siglo XVI. Al respecto posee especial interés el celebrado en 1583 por el obispo don Jerónimo Manrique de Lara, pues el siguiente y por tanto último del que hay noticias antes del siglo XVIII fue el de don Sancho Dávila en 1598, que se centró en cuestiones pastorales y de formación del clero.³⁷

³⁴ Además del planteamiento general sobre el marco de la institución por Domínguez Ortiz, *op. cit.*, nota 12, pp. 37-40, *vid.* sobre disposiciones conciliares respecto a lo concerniente a las parroquias: Lucii Ferraris; *Prompta Bibliotheca Canonica, Juridica, Moralis Theologica*, Venecia, Fentii, 1778, vol. III; “Ecclesia”, artículo III, pp. 104-109 y vol. VII; “Parroquia, parochialis, parochianus”, pp. 27-30 y “Parochus”, artículo I y II, pp. 30-37; René Metz: “Le caber Amicorum Monseigneur Onclin”, *Gembloux, Belgique*, ed. J. Düculot, 1976, pp. 1-12; Sabino Alonso Morán O.P., “Los párrocos en el Concilio de Trento y el Código de Derecho Canónico”, *Revista Española de Derecho Canónico*, enero-abril 1947, pp. 947-979.

³⁵ Una transcripción del derecho puede verse en Juan Plazaola S.I., *El arte actual*, Madrid, BAC, 1965, pp. 546-547.

³⁶ A. Mestre Sanchís; “Sínodos diocesanos”, en *Historia de la Iglesia en España*, vol. IV, Madrid, BAC, 1979, pp. XXXIII-XXXVII.

³⁷ Para el contenido del sínodo de Dávila *vid.* J. Pío Tejera y R. de Moncada, *Biblioteca del Murciano*, vol. III, Toledo, 1957, pp. 219-222 y F. Candel Crespo, *Un obispo*

Las *Constituciones Sinodales* para el obispo de 1583 facultaban a los visitadores o representantes del prelado a examinar si una parroquia tenía “buena composición” y estaba “Proveída” de todo lo necesario para el “servicio dalla”, como orfebrería, ornamentos y “otros muebles” y a ordenar por auto la adquisición de lo inexistente.³⁸ Para semejante eventualidad las mismas disposiciones consideraban la existencia en cada iglesia de síndicos o mayordomos, de ser posible clérigos, a quienes competía emprender las obras de conservación y adorno; eran cargos electivos cada dos años, susceptibles de reducción o prórroga según la gestión, y aunque podían gastar 2 000 maravedís con acuerdo del párroco o rector y hasta 6 000 con licencia del visitador, tenían prohibido actuar sin fondos, hipotecar por más de tres años las propiedades eclesiásticas y comenzar o continuar pleitos derivados de sus funciones.³⁹ Sobre ellos gravitaba la figura del clérigo titular y todos debían dar cuenta a los visitadores de la adecuada conservación y equipamiento del templo y de la correcta administración de su rentas.⁴⁰

Con todo, el interés fundamental de las *Constituciones Sinodales* del obispo Manrique radica en la especial atención prestada, por un lado, a la pintura en el capítulo “De Imaginibus” y, por otro, a la arquitectura en el “De Ecclesiis Aedificadis”.⁴¹ El acento en la pintura parece determinado por las preocupaciones treintinas en pro a la consecución de la adecuación histórica y del decoro en las representaciones, pues para evitar “Abusiones de pinturas e indecencia de imágenes” las sinodales prohibían “que en ninguna Yglesia deste Obispado se pinten historias de sanctos en retablos ni en otra parte alguna o lugar, sin que primero sea hecho dello relación a los Vicarios generales o visitadores, para que vean y examinen si conviene que se pinten así”. El dictamen y aprobación, por tanto, de los representantes episcopales, a la hora de efectuar un encargo de pintura para recintos sujetos a la autoridad diocesana, como las parroquias, era a todas luces

postridentino, don Sancho Dávila y Toledo (1546-1625), Ávila, Diputación Provincial, 1968, pp. 125-131.

³⁸ Jerónimo Manrique de Lara: *Constituciones Sinodales del Obispado de Cartagena*, Valladolid, A. Merchan, 1590, “De officio Visitatoris”, cap. I, pp. 44-46.

³⁹ *Op. cit.*, nota 38, “De Officio Sindici”, caps. I, II y III, pp. 82-84.

⁴⁰ *Op. cit.*, nota 38, pp. 84 y 224.

⁴¹ *Op. cit.*, nota 38, para la pintura, caps. I, II y III, pp. 30-32 y para la arquitectura, caps. I al V, pp. 156-159.

indispensable y las disposiciones ampliaban aún más las competencias, “y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas las hagan quitar de los tales lugares y poner en su lugar otras, como convenga a la devolución de los fieles Christianos”⁴².

La desatención a estos aspectos, que caracterizó el posterior sínodo del obispo Dávila, en 1598, y la constatación de la falta de otras normativas similares hasta el setecientos en Murcia, permitirían suponer que las *Constituciones Sinodales* de 1583 tuvieron vigencia y regularon los encargos artísticos de la iglesia secular a lo largo del siglo XVII. Atendiendo a las obras de pintura en sentido estricto, el contrato de 1634 para el retablo mayor de la parroquial de San Pedro Alcatarilla del pintor Cristóbal de Acebedo podría servir, al menos en parte, para confirmar esta conjetura, aunque por su proximidad a ella y dada la envergadura del conjunto reúne los rasgos de un gran encargado pictórico por parte del poder eclesial.

Conforme prescribían las disposiciones del obispo Manrique, en el licenciado y presbítero Juan Esteban Cano, quien representaba a la iglesia, concluían los cargos de cura propio y mayordomo fabriquero de la misma, amén del de Comisario del Santo Oficio de Murcia. Él fue quien concertó con Acebedo la hechura de los cuadros, policromía y estofa del retablo y, quizá, la decisión de realizarlo emanó de un mandamiento de la autoridad episcopal, tras alguna inspección del templo por el visitador, quien debió observar la poca relevancia o incluso la inexistencia de pieza tan fundamental. De hecho, en el encabezamiento del acuerdo con el pintor, el párroco Cano declaraba poseer para la empresa una licencia del provisor e incluso un mandamiento del pontífice, lo que abundaría, quizá, en el sentido de que la necesidad de dotar al templo de un retablo mayor adecuado era perentoria y se dilataba desde hacía tiempo. Por otra parte, la aludida licencia del provisor coincide de nuevo con la norma de las *Constituciones Sinodales*, que imponía tal permiso para acometer gastos superiores a 6 000 maravedíes, pues los 1 200 ducados en que inicialmente se concertó el conjunto superaba con creces esta cifra. El documento aclara, además, que la cantidad saldría de las rentas del templo, a las que cabe añadir las aportaciones y limosnas de los feligreses, y una vez concluida la obra se debía tasar por expertos, retribuyendo al pintor o devolviendo éste, en

⁴² *Op. cit.*, nota 38, p. 31.

su caso, las cantidades diferenciales sobre lo ya cobrado. A la vez, y en consonancia de nuevo con las sinodales citadas, la parte eclesiástica se comprometía a no “innovar en hazer ni yntentar” otra obra, salvo reparos inesperados, hasta concluir el pago total al pintor, para así evitar los pleitos que de un posible retraso pudieran derivarse.

Las exigencias a Acebedo en torno a la forma de realización no eran demasiado concretas. Además de las obligaciones de cumplir el plazo de cuatro años, estipulado para la terminación y entrega, y desmontar y reinstalar en su emplazamiento el armazón del retablo, desde el punto de vista artístico el contrato precisaba sólo que el pintor debía hacer su trabajo en la misma villa, quizá para facilitar así un control periódico por el párroco y para asegurar la autografía que en los cuadros o historias de san Pedro participaría el propio Acebedo “y no otra persona alguna”. En contrapartida desconocemos las razones que motivaron la elección de Acebedo como autor, pues el elevado precio invalida la hipótesis de una adjudicación por subasta a la baja.⁴³

En cuanto a las parroquias de la capital, poco o nada sabemos de su estado y menos aún de la promoción de encargos de pintura a mitad de la centuria por parte de los clérigos y mayordomos responsables. De hecho, aunque para la mayoría faltan libros de visitas e inventarios, los conservados en Santa Catalina y San Antolín sólo aluden a la necesidad de realizar retablos y adecentar las capillas en propiedad de particulares, sujetas por tanto, como veremos más adelante, al patronazgo civil privado;⁴⁴ junto a esto, el

⁴³ Para todo ello *vid.* la noticia del contrato en J. Sánchez Moreno: “Lorenzo Suárez y Cristóbal de Acededo”, *Anales*, Universidad de Murcia, 1952-1953, núm. 2, p. 429 y el documento mismo entero a 23-25-1634 en A.H.P. M., Sig. 702, ff. 253-254 vuelto.

⁴⁴ En el Archivo de Santa Catalina, hoy en San Nicolás, el Libro I de Fábricas de 1583 a 1624, sin foliar, contiene visitas a 26-11-1583, 15-9-1585, 15-1-1591, 27-4-19-592 hecha por el obispo Dávila, 24-5-1594, 9-3-1601, 8-10-1613, 30-7-1616, 6-6-1624 así como Inventarios de 6-5-1595, 8-3-1601, 30-7-1616 y 7-6-1621; en el Libro II de Fábrica de 1627 a 1724 constan las Visitas de 16-7-1628, 11-5-1635 e inventarios, sin foliar, a 12-11-1624, 11-8-1629, 15-9-1630, 6-5-1633, 14-3-1635, 15-10-1637, 15-10-1640, 2-5-1646, donde aparecen por vez primera en toda la serie además del retablo de la capilla mayor sólo dos cuadros pequeños y 18-1-1714, en él tampoco consta nada de pintura. En cuanto a San Antolín el Libro I de Fábrica hasta 1643, incluye sin foliar Visita de 17-1-1583, 11-5-1592, 22-1-1594, 2-1-1595, 27-6-1596, 8-10-1597, 4-10-1599, 10-6-1602, 25-7-1603, 19-8-1604, todos ellos con las correspondientes relaciones de objetos propiedad

uso, durante dicho periodo, de referencias documentales sobre empresas importantes en los ámbitos dependientes en el interior de los templos de la centuria anterior. De acuerdo con las afirmaciones del profesor Belda Navarro y de los testimonios contemporáneos la devastación inferior y, en algún caso, la ruina casi total que ocasionaron en las parroquias murcianas las riadas de 1651 y 1653,⁴⁵ determinaron la necesidad de recomponer el ajuar eclesial en la segunda mitad del siglo. Asimismo, semejante actividad vendría favorecida por el cambio de gusto que caracterizó el periodo y en el último cuarto del seiscientos, una vez reunidos los fondos necesarios, se dotó de retablos mayores a muchas parroquias de la capital: en 1679 el de San Nicolás, en 1690 el de San Antolín, en 1691 el de San Miguel, en 1694 el de Santa Catalina, en 1700 el de San Andrés, en 1704 los de San Pedro y San Juan Bautista y en 1707 el de Santa Eulalia.⁴⁶ Sin embargo, con excepción del de Santa Catalina ignoramos su naturaleza y si los integraban pinturas, pues tanto los retablos como los templos donde radicaban fueron renovados en la centuria siguiente.⁴⁷ En cuanto al de Santa Catalina los recibos de pagos, entre 1695 y 1714, a Senén Vila y otros artistas que colaboraron, parecen evidenciar que la mecánica seguida en el retablo de Acebedo no había sufrido variantes, pues en todos figura como responsable el mayordomo de la fábrica parroquial⁴⁸ para el caso de llevar cuadros; faltan referencias en torno a si Vila y otros posibles pintores fueron elegidos por idoneidad, conveniencia económica, recomendación por trabajar para el obispado o incluso por azar.

de la parroquia, y a partir de aquí sólo inventarios a 16-5-1609, 20-7-1616, 7-12-1618, 6-7-1620, 23-10-1622, 9-7-1624, 6-3-1625, 21-10-1626, ¿-6-1627?, 17-7-1631 y 2-10-1633; falta el Libro II y el III y el de 1694 a 1782, también sin foliar, registra inventarios con escasa o nula presencia de pinturas.

⁴⁵ C. Belda Navarro, “Escultura del siglo XVII, III. La talla y el desempeño de retablos”, en *Historia de la región murciana*, vol. VI, Murcia, Mediterráneo, 1980, p. 353 y A.C.M., Ac. cap. Sig. B-19, ff. 3-5, a 19-10-1651 relativo a la descripción de la ciudad por el secretario de cabildo catedral tras la riada de ese mes.

⁴⁶ Belda Navarro, *op. cit.*, nota 45, pp. 353-354.

⁴⁷ C. Belda Navarro, “El gran siglo de la escultura murciana, IV. La talla y diseño de retablos”, en *Historia de la región murciana*, vol. VII, Murcia, Mediterráneo, 1980, pp. 501-519.

⁴⁸ José Sánchez Moreno, “El pintor Senén Vila (1640-1707)”.

Un último aspecto a considerar en la promoción de encargos pictóricos es el referido a los monumentos de Semana Santa, que en ocasiones estaban formados por pinturas de carácter alegórico y simbólico. Al respecto sabemos que en 1635 y 1636 el pintor Asensio López realizó sendos trabajos para el de San Pedro, y que Nicolás de Villacís legó en su codicilo de 1694 y bajo ciertas condiciones a San Juan, o en su defecto a San Lorenzo, otro de “perspectiva” al temple, formado por veinte piezas.⁴⁹ Al igual hay noticias de obras de este tipo realizadas en 1624 en Santa Catalina, y en 1628 y 1639 en San Antolín, cuya estructura cabe suponer integrada por lienzos por más que falten alusiones a la intervención de pintores en ellos.⁵⁰

Las órdenes religiosas

También la Iglesia regular, configurada en la órdenes religiosas, claustrales o no, actuó como promotora de encargos artísticos, sobre todo de pintura, para los numerosos conventos que caracterizaban la trama urbana de las ciudades y villas del país.⁵¹ Es un hecho ampliamente constatado durante la centuria que las comunidades monásticas, a raíz de su expansión por los movimientos de reforma y revitalización del siglo XVI, del ambiente general de devoto misticismo que aseguraba copiosas rentas y del gran

⁴⁹ Para López *vid.* A. P. S.P. M., cuentas fábricas, f. 40, y para Villacís, *Baqueros, op. cit.*, nota 20, pp. 116 y 453 y A.H.P. M., Sig. 1599, f. 12 y vto. El codicilo a 4-4-1694.

⁵⁰ A.P.S.N; S.C..M., Libro II de fábrica de Santa Catalina de 1627 a 1714, cuentas tomadas a 18-2-1627, f. 5 vto.: “Monumt de 1624: Y ten ciento y diez reales y medio que pag, los sesenta y seis reales a Lorenzo Díaz Nabarro de la ocupación de hacer el Monumt del año de mil y seis. y vte. Y quintro años, y veinte y M.^o a Luís Despaña, carpintero, de hacerle tablado de dicho Monumt.^o y veinte y quatro rreales a Tomás Pérez de el alquiler de la madera de dicho Monumt. y de los que se gastó compareció de tres cartas de pago de los susodichos”. La figura del tal Díaz interesa especialmente pues, como demostraremos en futuros estudios, fue uno de los más fecundos realizadores de trabajos de arte efímero en la ciudad. En cuanto al segundo templo, A. P. S. A. M., Libro I de Fábrica hasta 1643, sin foliar, donde constan breves notas sobre el monumento en las cuentas de 8-10-1629, 1-9-1631, 26-11-1635, 21-3-1639 y 22-1-1641.

⁵¹ De nuevo, para una aproximación global al tema de las órdenes religiosas en la España del XVII, *vid.* Domínguez Ortiz, *op. cit.*, nota 12, pp. 41.

número de canonizaciones, llenaron su historia.⁵² Surgieron así encargos no sólo de retablos con los temas sacros habituales, sino también series enteras de cuadros destinados a ornar los muros conventuales con escenas propias de cada orden, aquéllos dirigidos a los fieles y otros a los religiosos. La intención era perpetuar las imágenes e historias tanto en los templos donde recibirían veneración como en el interior de los cenobios, donde recordarían a sus moradores la trayectoria vital y espiritual que debían seguir. Este afán convirtió a la Iglesia regular en un comitente artístico de primer orden, sobre todo en lo que respecta a la pintura, pues por su carácter plenamente visual y al margen de elaboraciones intrincadas, aptas sólo para iniciados, permitía expresar los más diversos contenidos, haciéndolos accesibles incluso a los iletrados. Tratadistas como Butrón, Carducho y Pacheco reflejan la difusión en la mentalidad contemporánea del provecho y la fuerza aleccionadora de la imagen pintada,⁵³ y este proceso determinó

⁵² Desde la aproximación al tema por J. Gallego, *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 179-221, es mucha la bibliografía dispersa al respecto, pero faltan todavía estudios particulares que permitan una síntesis y visión global de tan trascendental apartado. Con todo, y aunque con objetivo distinto, son clarificadores los estudios de D. Angulo Íñiguez y A. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969; E. Valdivieso González, *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, Diputación Provincial, 1971; D. Angulo y A.E. Pérez Sánchez, *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972; Paul Guinard, *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*, Madrid, Joker, 1967; J.L. Morales y Marín, *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Guara, 1980; E. Valdivieso y J. M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1985; Emilia Montaner, *La pintura en Salamanca en el siglo XVII*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos y Universidad, 1987; Jonathan Brown, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990.

⁵³ Butrón: “Para los devotos letrados la escritura basta, no para los ignorantes. ¿Qué maestro hay como la pintura? Leer en la tabla lo que deben seguir y no pueden sacar de los libros. De donde nace que, aún los que saben usar del libro de la pintura para que más claramente entiendan lo que los libros no les declaran”, *Discursos apologéticos en los que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, Madrid, 1626, p. 36; Carducho: “...ninguna arte es de tanto importancia como ésta, para la noticia de todas las cosas, y mayormente para la revelencia y alabanza de Dios y de sus santos... que este medio como por lenguaje común y claro, y como por libro abierto se declara y da a entender más propiamente, en especial a mujeres y gente idiota que no saben, que no sabe no saber, o no puede leer”, *Diálogos de la pintura*, Madrid, 1633, reedición facsímil de Turner

una estrecha relación entre las diferentes órdenes y los artistas, lo cual convirtió las iglesias e interior conventuales en verdaderas galerías de cuadros para conseguir una doble finalidad: exaltación y didactismo en los posibles contempladores.

Al igual que en otros centros también en la ciudad de Murcia y su ámbito de irradiación artística las ordenes religiosas tuvieron diferente importancia. A partir de una disponibilidad económica, y contando siempre con la preceptiva licencia de los superiores, las formas de relación entre las comunidades y los pintores a la hora de ajustar una obra parecen diferir, en los únicos ejemplos localizados, en cuanto a los modos de protagonismo o actuación, según fueran ramas masculinas o femeninas. Los documentos por los cuales los frailes alcantarinos de San Francisco de Jumilla en 1636, y las monjas concepcionistas franciscanas de San Antonio de Murcia en 1637, acordaron con Lorenzo Suárez los cuadros de sus respectivos retablos mayores constituyen al presente las pautas para conocer, si bien en parte, pero con cierta exactitud, cómo discurría la promoción de encargos por las órdenes religiosas en el ámbito que nos ocupa.

En el primer caso fue fray Pedro de Segovia, guardián y superior por tanto del convento jumillano, quien concertó con Suárez las condiciones para la ejecución del conjunto en un memorial rubricado por ambos.⁵⁴ Por el contrario, en el segundo, aunque la capilla mayor estaba bajo patronato de la familia Pagán Dávalos, fueron las mismas religiosas quienes, como usufructuarias de las rentas dejadas por este linaje para la edificación del recinto, designaron a su mayordomo, Jerónimo de la Puerta para que, en calidad de representante de la comunidad con facultades concretas, concertara la obra con el pintor.⁵⁵ Ambos encargos coinciden, sin embargo, en que

1979, p. 356 y Pacheco: "...Que si el orador (como ya se tocó) por saber con la facultad de decir, volver los ajenos afectos a este a o aquella parte merece eterna alabanza, ¿quién duda que la pintura cristiana acompañada de la belleza y consideración espiritual, tanto más eficaz y noblemente podrá conseguir este efecto de la muchedumbre, que universalmente es indocta?", *Arte de la pintura*, Sevilla, 1649, en F. Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 400.

⁵⁴ Así se dice en el poder de 21-10-1636 para contratar el retablo. A.H.P. M., Sig. 1242, ff. 541-544.

⁵⁵ A 13-1-1637, A.H.P. M., Sig. 1533, ff. 48 vto.- 50. Para la noticia del patronazgo se intuye indirectamente la posibilidad de que fuera Suárez el autor de las pinturas del retablo.

pese a existir un ajuste inicial del precio, quedaban sometidos a una postrera tasación, con las consiguientes reducciones e incrementos sobre lo cobrado por Suárez en el momento de terminación y entrega del trabajo. Tampoco parece que lo comandatarios impusieran al maestro otra condición que las habituales en este tipo de acuerdos, como eran las mutuas obligaciones y cumplimiento del plazo, y sólo en el caso del retablo de San Antonio se exigió al artista la realización previa de uno de los cuadros, como muestra de calidad para los restantes, cuya aprobación y consiguiente aceptación final dependía también del mayordomo.⁵⁶

En cuanto a los medios de financiación, dado el carácter del encargo, las rentas de ambos conventos parecen constituir la fuente principal, por más que las limosnas de benefactores y devotos supusieran también una importante y tácita aportación.⁵⁷ Finalmente, aunque ignoramos la forma y razones de la elección de Suárez para ambas empresas, cabe señalar que junto con Acebedo era en esos años el único pintor en uso de plenas facultades en la ciudad, y es aún más significativo que en 1638 y con escasa posterioridad, por tanto, trabajará también para la Cofradía de la Concepción, ligada a otra rama seráfica integrada por los observantes.⁵⁸

A partir de esos dos ejemplos podríamos conjeturar que ambos sistemas, amén del acuerdo verbal, regularon la promoción de otros encargos pictóricos de las órdenes religiosas en la capital murciana, para los que sólo obran hasta el presente meras alusiones bibliográficas y ninguna documentación, llegando a faltar incluso, a veces, las propias piezas referenciadas. En este apartado, más que en ningún otro, la desubicación y dispersión de los cuadros de su primitivo emplazamiento, cuando no la destrucción, dificulta con mucho la labor de reconstrucción, por más que algunas fuentes permitan un intento de aproximación de unos cuantos casos.

⁵⁶ El cuadro hecho de antemano fue el de “Epifanía”, A.H.P.M., Sig. Sig. 1533, ff. 48 vto.- 50, a 13-1-1637.

⁵⁷ Si parece probable que las limosnas serían la fuente principal para sufragar el retablo de un convento más bien pobre como el jumillano de alcantarinos, el compromiso en cambio de ceder al pintor hasta 50 000 maravedís de un juro sobre las alcabalas de Cartagena avaló, junto con la entrega del 1 100 reales vellón, el acuerdo para el de las concepcionistas franciscanas.

⁵⁸ El contrato para concluir el retablo mayor de la Concepción a 4 de febrero de ese año, A.H.P.M., Sig. 1904, ff. 79-81 vuelto.

Esto no obsta para señalar que en la primera mitad del siglo algunas comunidades acometieron empresas de envergadura, como el anónimo retablo mayor antiguo de las dominicas de Santa Ana, dedicado a la titular, cuya fecha de ejecución por Miguel de Toledo cabría situar en torno a 1630,⁵⁹ y durante la misma década los cuatro o más cuadros de Suárez y Acebedo para la Merced, con historias de la orden, conjunto cuya asignación a los dos pintores bien pudo derivar de algún vínculo de parentesco con un tal fray José de Acebedo, fraile de dicho cenobio.⁶⁰ Ambos artistas trabajaron también en sendos lienzos de santos para los carmelitas calzados,⁶¹ y todavía, en 1876, don Juan de Albacete consignaba en el claustro de los jesuitas un ciclo de “toda la vida de san Ignacio de Loyola por Röete, en su primera época, antes de estudiar con Bassano”.⁶²

⁵⁹ Esto cabe deducir de los últimos hallazgos en el archivo conventual descubierto por el P. Antonio Bueno Espinar, O.P., cuya desinteresada información agradecemos, según el cual en el “Libro de profesiones” iniciado en 1633, consta que sor Francisca Valcarcel, profesora hacia 1600 y priora en 1639, “hizo de su mano siendo moza” parte del retablo mayor y el sagrario nuevo, costeando quizá el resto las demás religiosas con sus rentas y limosnas, pues nada recogen sobre tal obra las cuentas de fábrica; “estaría así haciendo en torno a 1630 y luego adelantando si no terminando en enero de 1622”. José Carlos Agüera Ros, “La pintura del monasterio de Santa Ana y la temática dominicana en la ciudad de Murcia”, en *El monasterio de Santa Ana y el arte Dominicano en Murcia*, Ayuntamiento, 1990, p. 78. Además, la investigadora M^a Victoria Caballero Gómez documentó en enero de 1633 la pintura, dorado y estofa por Miguel de Toledo de un sagrario para el altar mayor, *Juan de Toledo, un pintor en la España de los Austrias*, Murcia, Academia Alfonso X, 1985, pp. 60 y 208-211, índice probable quizá de que el retablo debía estar avanzado, pues el mismo investigador dominico de este tabernáculo fue también costeado por la religiosa.

⁶⁰ Fray José de Azevedo era religioso del convento de la Merced de Murcia el 7-9-1620, cuando dio poderes a fray Tomás de Zafra, fray Juan de Santiago y fray Jorge de Arriola, hermanos también de la orden, para cobrar de Simón Núñez, su padre natural de Lisboa, 1 500 reales que estaban en poder de Gaspar Rodríguez, sastre, vecino de Sevilla. A.H.P.M., Sig. 1.447, ff. 1.165-1.167.

⁶¹ Acabado un *San Andrés Corsino a caballo*, desaparecido, Suárez, un *Martirio de San Ángel*, antaño de la colección González Conde, citados ambos por vez primera por J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, Madrid, 1800, reedición de 1965, vol. I, p. 2 y vol. VI, p. 397 respectivamente.

⁶² Juan Albacete y Long, *Apuntes históricos sobre las reliquias de S. Fulgencio y S^{ta} Florentina traídas a Murcia... y de otros objetivos curiosos que existen en hoy en ella por don...*, Año de 1876, Ms. inédito, sin foliar.

Con todo, el impulso de contenidos pictóricos parece mayor en la segunda mitad de la centuria, pues fue entonces cuando en relación, quizá, con la rápida superación económica que experimentó la zona a partir de la década de 1660⁶³ casi todos los conventos de la ciudad demandaron no sólo retablos sino también ciclos claustrales y otros muchos lienzos para altares y dependencias; para los trinitarios en su capilla mayor Nicolás de Villacis pintaba en 1662 frescos de la historia de san Blas, encargo que podemos relacionar con los diversos lazos que posee desde 1627 con una capilla en la misma iglesia, cuyo patronato heredó el pintor; fue primero mayordomo y desde 1649 fraile profeso del convento, donde también era religioso su cuñado fray Juan de Carmona.⁶⁴ Al igual, la vinculación de los dominicos con la cofradía del Rosario, de la que fue mayordomo Mateo Gilarte, pudo proporcionar a éste, en compañía quizá de su hermano Francisco, la comisión de varios lienzos referidos a él en el desaparecido cenobio, para el que también trabajó Villacis que, a la sazón, era miembro de la misma hermandad.⁶⁵ La actuación de los dominicos murcianos como comanditarios de pinturas culminaría, a finales del siglo, con el amplio ciclo de escenas sobre santos de la orden que encargó a Senén Vila y su taller.⁶⁶ Mas también los franciscanos en sus ramas de capuchinos y observantes,

⁶³ F. Chacón Jiménez, Guy Lemeunier y M^a Pérez Picazo, *Materiales para una historia del reino de Murcia en los tiempos modernos*.

⁶⁴ Las más antiguas citas de los frescos de Vallacis en la Trinidad proceden de A.A. Palomino: “El Parnaso español pintoresco laureado”, vol. III del *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1724, reedición de Aguilar, 1947, pp. 1046-1047 y fray Pascual Carreras, *Compendio histórico. Breve resumen de las Singulares Excelencias y Notables Progresos... del real Convento de la Santísima Trinidad... de la ciudad de Murcia*, año de 1747, Ms., A.M.M., Armario, 1, cuad. 52, sin foliar. Para los vínculos familiares del pintor con los trinitarios, *vid.* J.C. López Jiménez, “En el III centenario de la muerte de Velásquez”, *A.V.V.*, Valencia, 1961, p. 77, y del mismo: “Don Nicolás de Villacis Arias, discípulo de Velásquez”, *B.S.E.A.A.*, Valladolid, 1964, pp. 197 y 202-203 entre otros trabajos dedicados al pintor.

⁶⁵ Palomino, *op. cit.*, nota 64, recogía como de Gilarte en el refectorio del cenobio un “Milagro de los ángeles sirviendo pan a una comunidad dominica”, pp. 1084-1085, y de Villacis, en la escalera, un “San Luis Beltrán atacado por el marqués de Albaida” y en la librería los “Santos Tomás de Aquino y Alberto Magno”, 1047.

⁶⁶ Caballero Carrillo, *op. cit.*, nota 32, pp. 86-91, 137-139, 147, 158-159 y 162, donde recoge los muchos cuadros, conservados o no, de Vila en el convento.

los carmelitas descalzos, los mercedarios y tal vez los jesuitas, entre las comunidades masculinas establecidas en la ciudad, encargaron al mismo Vila lienzos y series para sus iglesias y claustros, como recuerdan las fuentes desde Palomino.⁶⁷

Los cenobios femeninos no fueron a la zaga de sus correligionarios varones como promotores de cuadros, por más que su iniciativa fuera a tenor de su número algo inferior. Excluyendo por ya considerados los lienzos del retablo mayor que para las capuchinas hizo Senén Vila, aún podemos señalar algunos conjuntos de diversos caracteres e importancia en los recintos de otras religiosas murcianas. El mismo Vila debió realizar, apenas llegando a la ciudad, contra recientes afirmaciones, los cuadros de san Jorge y san Lorenzo Justiniano del convento Madres de Dios, en cuya iglesia se mencionan por vez primera en 1679, siendo abadesa doña Jerónima Verdín de Molina, hermana del antiguo prebendado cartaginense y después obispo de Michoacán don Francisco Verdín, cuya magnificencia con el monasterio no sería quizá ajena a este encargo.⁶⁸ También las monjas de Santa Clara conservan lienzos de un probable ciclo caustral, obra según también de Vila, quien además realizó para las de Santa Isabel, en torno a 1697, las pinturas del retablo mayor de su iglesia.⁶⁹

⁶⁷ Palomino, *op. cit.*, nota 64, pp. 1119-1120, donde cita las series de cuadros del claustro, capillas, tránsito y refectorio del convento de capuchinos y los de la enfermería de San Francisco; Fuentes y Ponte, *op. cit.*, nota 32, 1880, pp. 111-112 y 116; Díaz Cassou, *op. cit.*, nota 13, p. 152 recogen los dos de los carmelitas descalzos, erróneamente asignados a los Diegos primero por Baquero, *op. cit.*, nota 20, p. 124, y después por Caballero Carrillo, *op. cit.*, nota 32, pp. 114 y 116; Albacete, *op. cit.*, nota 62, f.s. recoge el “San Pedro Armengol” de la Merced, hoy en el rectorado y tal vez una “Aparición de Cristo a San Ignacio” de las agustinas, Sánchez Moreno, *op. cit.*, nota 48, pp. 72 y 88, pudiera proceder de la Compañía, al igual que otros lienzos con asuntos jesuitas dispersos hasta el presente en iglesias y conventos, siempre en Murcia.

⁶⁸ A.C.J.M., Libro de Elecciones, visitas e inventarios de 1641 a 1777, sin foliar, donde aparecen en la iglesia a 24 de diciembre de ese año. Esto invalidaría la hipótesis de Candel Crespo, *op. cit.*, nota 31, 1977, pp. 153-154 y 321-323, de que fueron pintados en 1690.

⁶⁹ En Santa Clara un “Milagro de las cruces”, Sánchez Moreno, *op. cit.*, nota 48, p. 71, que hace pareja con un “San Francisco en el milagro del pozo”, amén de otros cuadros inéditos que conocemos del pintor. En cuanto a los lienzos de Isabelas ya los citaba Palomino, *op. cit.*, nota 64, p. 1119.

Un fenómeno documentado de carácter excepcional fue aquél por el que determinadas religiones, previo permiso siempre de la superioridad, sufragaron con sus propias rentas, de modo total o parcial, algunas empresas de diferentes envergaduras dentro y fuera de los conventos. Así, en 1613, sor Catalina Botía, monja profesa de las Verónicas, concertó con el ensamblador Juan de Molina y con el pintor Juan López Luján un retablo de la Concepción para una capilla familiar en la parroquia de San Miguel, cuyo patronato detentaba.⁷⁰ Al igual, sor Francisca de Valcarcel, religiosa en las dominicas de Santa Ana, costeó en torno a 1630 parte del retablo mayor con su sagrario y otro de San Juan Bautista en el templo conventual;⁷¹ en la misma comunidad otra religiosa, sor Isabel Carrillo, encargó, durante su priorazgo en la misma década, el retablo de San Juan Bautista para idéntico lugar, en recuerdo de una milagrosa curación.⁷² Junto a estos casos cabe también recordar las numerosas pinturas existentes todavía hoy en los interiores monacales, procedentes tanto de los bienes muebles que aportaban las religiosas en las dotes como de las herencias y otras muchas razones resultantes de devociones particulares, cuya comisión en conjunto es muy difícil precisar por la desaparición casi absoluta de los archivos conventuales.

Las numerosas canonizaciones de religiosos de las distintas órdenes fueron, en muchos centros del país, otro gran factor de impulso para la realización de pinturas aisladas así como de grandes series, dedicadas a efigiar la fisonomía y hechos de los nuevos ejemplos de santidad. Sin embargo, no hay constancia de que estas celebraciones originaran en nuestro ámbito nada más que imágenes de bulto para cultos y procedimientos desde los conventos a la catedral y viceversa. Tal desinformación no impide suponer en algún momento encargos con tal motivo, de los que, sin embargo, no restan pruebas documentales o bibliografías, y hasta llega a suceder que los cuadros conservados de cronología próxima a estos eventos difícilmente casan por estilo con las fechas de conmemoración, cual sucede con los de Suárez y Acebedo en la Merced.

⁷⁰ A 17 de julio de ese año, A.H.P.M., Sig. 1387, ff. 131-132 vuelta.

⁷¹ *Vid.* Las noticias al respecto en la nota 59.

⁷² Agradecemos de nuevo al padre Bueno Espinar esta información extraída del archivo conventual.

Los ejemplos aducidos no permiten, en suma, afirmar que las órdenes religiosas de la ciudad emplearan de forma más o menos regular a determinados pintores. Al igual, tampoco es factible señalar maestros y artífices de la pintura dedicados a comunidades concretas, pues la concentración de la demanda que caracteriza un caso como el de Senén Vila responde a las especiales circunstancias que concurren en su actividad durante el último cuarto de siglo, tras la muerte de los Gilarte y coincidiendo con la ancianidad de Villacis. La misma financiación de muchas obras tampoco sería siempre unilateral, pues en ocasiones los familiares de frailes y monjas, el clero secular, los fieles y hasta elevadas instancias como los obispos, los miembros del cabildo y del Consejo e incluso éstos corporativamente contribuían con limosnas, en calidad de devotos o benefactores. Paradigma de tal colaboración son los 100 ducados de vellón librados por el Consejo en 1662 para las pinturas de la Trinidad, y la iniciativa del obispo don Francisco Fernández de Angulo al costear en 1702 el dorado del retablo de capuchinas, que con antelación sufragaron los prebendados Medina y Zabala.⁷³ Por otra parte, los conventos con sus iglesias constituían el marco, como veremos más adelante, de un patronazgo civil, que se tradujo a veces en la promoción de encargos para las capillas que en dichos recintos pertenecían a particulares.

EL PODER DE LAS COFRADÍAS

Otra instancia de patronazgo artístico, a caballo entre lo religioso y lo civil, fueron las cofradías, entidades de índole corporativa en cuyo seno actuó asimismo la iniciativa individual de sus asociados. Radicadas en edificios propios o en las capillas de parroquias y templos conventuales, a lo largo de la centuria fueron, por lo común, importantes promotoras de encargos pictóricos, derivadas no sólo de las decisiones colectivas de sus miembros sino también del impulso particular de algunos de ellos, pues con frecuencia canalizaron las propuestas de la nobleza menor y sobre todo de la burguesía, surgida en tal sentido por un afán de prestigio. En

⁷³ Para la limosna de la Trinidad a 11 y 14 de febrero de ese año, *vid.* A.M.M., Ac. Cap. 1662, ff. 55 y 67 vto., y para la manificencia del prelado, Díaz Cassou, *op. cit.*, nota 13, p. 155.

el caso de la capilla murciana falta todavía un estudio monográfico sobre su origen y desarrollo global, mas la aproximación de Munuera Rico y nuestras propias investigaciones permiten atisbar al menos el carácter, estructura y funcionamiento. Según dicho autor, aunque el objetivo primordial de todas era la veneración de advocaciones concretas a través de cultos y celebración de festividades, podrían ser, en cuanto a funciones, hermandades penitenciales, benéficas y funerales, y en más de un caso aumentaban incluso el conjunto de tales rasgos. Por otra parte, a tenor de la procedencia social de los componentes se configuraban como entidades horizontales o verticales, que a su vez y por razones estructurales eran indistintamente cerradas o abiertas.⁷⁴

De acuerdo con la jerarquía eclesial, a la que estaban vinculados, los cofrades reunidos en cabildo regían la institución y decidían, además de los servicios y celebraciones sacras, las obras de mantenimiento y ornato de los recintos religiosos que poseían. Para acometer y concretar tales realizaciones elegían del conjunto de asociados a dos mayordomos, quienes actuaban como representantes en un periodo de diferente duración según las hermandades, susceptible además de prórroga si la empresa en curso así lo aconsejaba. Eran ellos quienes al efecto percibían las cuotas de los cofrades, recogían limosnas, procuraban donativos de personas e instituciones y administraban las rentas derivadas de censos y propiedades rústicas y urbanas de la entidad, aportando incluso cantidades de su propio peculio personal para reunir los fondos necesarios, cuando los gastos sobrepasaban los recursos.⁷⁵

La iniciativa de los encargos artísticos no siempre partió de un colectivo, pues en ocasiones algunos cofrades promovieron su elección al cargo, como veremos más adelante, para impulsar y costear obras orientadas tanto a embellecer la sede congregacional como a patentizar su fervor y prestigio personal. Pero, además, los artistas y en concreto los pintores pertenecieron a diversas cofradías, donde ejercieron su actividad como hermanos e incluso como mayordomos, favoreciendo cuando no donando todo o parte de su trabajo. Aunque esta vinculación determinó, en ocasiones, el

⁷⁴ Domingo Munuera Rico, "Confradías y sociedad", en *Historia de la región murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980, pp. 184-193.

⁷⁵ Todo esto se deduce de los casos que analizamos más adelante.

encargo directo de la pintura, sucedió también que ante empresas de gran coste y envergadura como el retablo se optó por el sistema de subasta, para adjudicarlas al mejor postor. Con todo, para salvaguardar la integridad de las cofradías y sus bienes en previsión del ímpetu promocional de los mayordomos, en el ámbito murciano y en consonancia con las normas de Trento, las *Constituciones Sinodales* del obispo Manrique preceptuaban que aquellos debían dar cuenta anual de su correcta gestión y administración al provisor o visitador episcopal, a quien competía también la inspección de las hermandades.⁷⁶

En el marco de estas premisas fueron varias las cofradías que, a través de sus mayordomos o acogiendo el impulso personal de éstos, cometieron empresas pictóricas a lo largo del siglo. Las más activas, sin duda, fueron la Concepción y el Rosario, en razón, quizá, de su pujanza social al representar dos de las devociones marianas con mayor arraigo y predicamento en la España del seiscientos, gracias a la promoción que de ambas advocaciones realizaron, a todos los niveles, franciscanos y dominicos. Junto a ellas otras hermandades como las Mercedes, la Asunción y el Santísimo Sacramento promovieron, como veremos, otros encargos, que si bien tienen carácter aislado no por esto son menos interesantes.

La Cofradía de la Concepción, erigida canónicamente en Murcia desde 1515 y con un carácter sobre todo cultural, debió cobrar gran auge con el fervoroso movimiento inmaculista hispano de las primeras décadas del seiscientos, acrecentado a partir del decreto *Sanctissimus* del 4 de junio de 1622, por el que Gregorio XV prohibía manifestar tanto en público como en privado opiniones contrarias a tan piadosa tradición.⁷⁷ En este ambiente de entusiasmo mariano los cofrades decidieron, en torno a 1620, dotar a su capilla, anexa al convento de observantes, de un retablo mayor por el ensamblador Francisco García, cuyas pinturas concertaron con el pintor

⁷⁶ *Op. cit.*, nota 38, p. 84.

⁷⁷ Para la fecha de fundación de la Cofradía a 20-1-1515, cuando sus “Constituciones fueron aprobadas por el obispo Francisco Ximénez”, *vid.* José Ma Navarro O.F.M., *La obra cumbre de Salzillo*, Murcia 1923, p. 16. En cuanto a la cuestión inmaculista un excelente resumen, “Controversias mariológicas: Las embajadas inmaculistas en Roma”, *Historia de la Iglesia en España*, vol. IV, Madrid, B.A.C., 1979, pp. 457-460.

Pedro Orrente en el mismo año de la sentencia pontificia.⁷⁸ El encargo tuvo, al parecer, carácter directo por parte de los mayordomos, pues el contrato alude a un pleito promovido por Juan de Alvarado y otros pintores, en razón de la adjudicación unilateral del conjunto al maestro, para lo que se precisó una licencia del provisor que fue quien resolvió a su favor.

Ignoramos si Orrente era cofrade, pero no cabe duda que sus condiciones fueron bastante favorables, pues aunque concertó la obra en 800 ducados, más la correspondiente tasación, se comprometió a bajar hasta 500 ducados, a dorar y estofar gratis el sagrario y a desmontar y reinstalar el armazón del retablo; además, ante la posibilidad de que el pleito promovido por Alvarado se resolviera a favor de éste, el pintor aceptó cargar con los costos y perjuicios que del mismo pudieran derivarse a la Cofradía. En correspondencia, los representantes de la institución se obligaban a no hacer otros gastos en fiestas ni obras hasta que el artista fuera plenamente retribuido, con la salvedad de que era prioritario devolver a Jerónimo de Alcaina, uno de los mayordomos, los 800 ducados que había prestado, y para justificar tal eventualidad el documento aclara que la empresa se sufragaría con las rentas, limosnas y deudas a favor de la hermandad. Finalmente, no hay alusión alguna a exigencias o precisiones, ni siquiera temáticas, sobre la forma en que Orrente debía ejecutar el trabajo y esto induciría a pensar que los cofrades confiaban plenamente en su capacidad artística, quizá en razón de su creciente fama.⁷⁹

En 1635 la Cofradía acordó que el ensamblador Juan Bautista Estangueta hiciera una aplicación del retablo pintado por Orrente, y tres años después ajustaron los cuadros, dorados y estofa de tal añadido con el pintor Lorenzo Suárez.⁸⁰ En este caso el contrato nos informa que fue el propio artista

⁷⁸ A 22-3 y 22-5 de 1620. García gestionó el pago de sus emolumentos por hacer el retablo mayor de la cofradía, A.H.P. M. Sig. 1604, ff. 198, 198 vto-199 y 200. Para el contrato de las pinturas con Orrente a 17-10-1622 *vid.* A. Martínez Ripio, “Una nueva faceta de la personalidad de Pedro Orrente: su actividad escultórica”, *Primer congreso de historia del país valenciano*, vol. III, Valencia, 1976, pp. 339-344.

⁷⁹ Para todos estos particulares *vid.* A.H.P. M., Sig. 2098, ff. 333 vto-336 donde figura el contrato a 17-10-1622, en muy precaria conservación y con consiguiente riesgo de paulatina destrucción.

⁸⁰ Para el ensanche del retablo *vid.* El contrato con Estangueta a 13-11-1635, A.H.P.M., S.1901, FF. 935-936.

quien ofreció sus servicios a los cofrades, quienes no dudaron en aceptarlo por más que los términos no fueron tan ventajosos como en la ocasión precedente. Así, mientras que el maestro impuso un precio de hasta 1 500 reales, sometidos a la tasación final y a la entrega de todos los donativos y limosnas recaudados al efecto, obligándose sólo al cumplimiento del plazo de entrega, los mayordomos pedían que la pintura correspondiera a vista de expertos con los hechos por Orrente reservándose el derecho, ante una entrega a destiempo, a descontar 300 ducados de la posterior valoración. Amén de la insistencia en la adecuación artística a la parte ya existente, no se especificaban otros requisitos que la mera indicación de los asuntos, dejando por tanto al arbitrio del pintor la forma de ejecutar. Como dieciséis años, lo propio y el rédito de la hermandad, las cuotas de los cofrades y las aportaciones de devotos constituirían los fondos para pagar a Suárez.⁸¹

En 1641 el conjunto estaba ya incluido,⁸² y aunque Suárez, disconforme con la tasación, iniciaría un pleito contra la hermandad, poco tiempo después ésta hizo al pintor un nuevo encargo. En 1643 era mayordomo Lázaro Pérez, a la sazón alcalde del matadero de la ciudad, al que cabe atribuir una segunda amistad en estos años con el artista, pues obran comparecencias conjuntas en documentos varios y es relación que vendría reforzada por su calidad de cuñado de Fernando de Sola, artífice vinculado asimismo con Suárez tiempo atrás.⁸³ Además, los tres personajes eran miembros de la Cofradía, y durante su mayordomía Pérez donó hasta doce fronteras para

⁸¹ Para todo lo expuesto *vid.* El contrato a 4-2-1638, A.H.P. M., Sig. 1904, ff. 79-81 vuelto.

⁸² A 2-11 de ese año cuando López Luján, pintor, hizo un tanteo de valor del conjunto A.H.A.M., Expdte. 1826, f. 34.

⁸³ De la relación Pérez-Suárez consta que fueron albaceas a 15-1-1642 del testamento Alvarado, A.H.P. M., Sig. 1324, ff. Rotos; a la vez el pintor avaló a aquel a 11-4-1642, A.H.P. M., S. 1.324, folio roto, a 18-6-1643, A.H. M., Sig. 1.324, folios rotos, y a 24-9-1643, A. H. P. M., Sig. 1.486, f. 745 y vuelto. En cuanto a la amistad Sola-Suárez ya a 29-10-16-14 aquel fue testigo del testamento de Alvarado, de quien era albacea Suárez y Pérez, A.H.P.M., Sig. ff. rotos y a 21-1 del mismo año testigo otra vez en su poder de Alvarado a Suárez, A.H.P. M., Sig. 1.324, folios rotos; A 18-6-1643 junto con Suárez fiador de Pérez, A.H.P.M., S. 1.324, folios rotos y, de nuevo con tal calidad a 5-10 del mismo año, A.H.P. M., S.1.304, F. 538 y V. por fin A 6 y 12-5-1648 Sola testificó en los testamentos de María Suárez, hermana del pintor, A. H. P. M., S. 1.596, F. 200 V., y del propio maestro y su esposa, A.H.P. M., Sig. 1596, a ff. 203-206 vto y sig. 1596, ff. 234236 vuelto.

ornato de la capilla.⁸⁴ A diferencia del encargo anterior y como prueba, quizá, de la confianza de los cofrades, el ajuste no contenía otras precisiones que la delimitación de los temas y omitía alusión alguna a sanciones para prevenir el incumplimiento del plazo o la posibilidad de que el resultado final no fuera de su agrado; sin embargo, establecía la prohibición de acometer otra empresa hasta la entera remuneración del maestro.⁸⁵ Pese a todo, el proyecto resultó enormemente conflictivo, pues el pleito que ya existía entre el pintor y la hermandad por la tasación del añadido del retablo mayor siguió, por los años de 1645 y 1646, y aunque Suárez renunció, por su condición en las pretensiones de cobrar con creces, el segundo se llegó incluso a aceptar, tras la resolución del pleito a su favor, la enajenación y venta de los bienes de la cofradía para pagar los correspondientes costos.⁸⁶ Menos problemáticas y al parecer más frecuentes fueron las empresas pictóricas que promovió durante la centuria la cofradía del Rosario. Establecida y consolidada desde 1537 en capilla propia junto a la iglesia y convento de los predicados,⁸⁷ constituía una hermandad de pujanza sólo comparable en la ciudad a la Concepción, cuya aparente estructura horizontal y abierta oponía un carácter, asimismo deducible, de institución vertical y cerrada, que indujo entre los pintores un afán por pertenecer a ella. Por otra parte, si la Concepción canalizaba el fervor inmaculista hispano, la devoción del Rosario a través de su cofradía garantizaba a los fieles la salvación, a los condenados una asistencia religiosa y, en general, al mundo cristiano protección contra adversarios temporales y espirituales, como lo demostraba la tradición a partir, sobre todo, de la batalla de Lepanto. La celebración de

⁸⁴ En el cabildo celebrado por la Concepción a 20-12-1643 para elegir mayordomo aparecían como cofrades Pérez y Suárez, A.H.P.M.S. 1.150, FF. 429-430 V., y sola lo era a 2-2-1645 en la reunión celebrada por la misma hermandad para recuperar la tasación de los trabajadores de Suárez, A.H.C.A.M., Expdte. 1826, ff. 52-53.

⁸⁵ Para todo ello el contrato a 5-10-1643 en Aa.h.p.m. Sig. 1324, ff rotos.

⁸⁶ A 8-2-1646 el previsor episcopal don Francisco Alvarado de los Ríos, quien había dictaminado a favor de Suárez, ordenó ejecutar los bienes de la Concepción para pagar al pintor y el 20 del mismo mes y año el aguacil mayor hizo a los cofrades la reclamación correspondiente, A.H.C.A.M., Expdte. 1826, f. 177 y 178 vto. 179. Las conflictivas pinturas de Suárez en los retablos colaterales perecieron, en 1931, en el incendio de la capilla.

⁸⁷ José C. Agüero Ros, *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La capilla del Rosario*, Murcia, Academia Alfonso X, 1982, p. 20, donde se expone la problemática y se resume la información sobre la data fundacional de la cofradía.

este evento, desde su definición como festividad mariana con tal advocación por Gregorio XIII,⁸⁸ originó el primer encargo importante documentado en su seno durante la centuria.

La costumbre de colocar junto a la venerada efigie titular una representación de dicha batalla motivó que los cofrades encomendaran, en 1603, al pintor Jerónimo Ballesteros un cuadro de este asunto, que no ha llegado a nosotros y sobre el que apenas obran noticias para delimitar la configuración del encargo.⁸⁹ El veterano maestro había sido aceptado en el mismo año como cofrade, y su trabajo para la hermandad venía precedido por tareas secundarias de dorado y estofa, en las que prosiguió después de ingresar.⁹⁰

Casi dos décadas después, y en intento quizá por emular a sus rivales de la Concepción, los cofrades del Rosario concretaron con Juan Bautista Estangueta, el 7 de junio de 1621, la hechura de un retablo mayor para la capilla, cuyos cuadros y aderezo ajustaron el 15 de diciembre del año siguiente con los pintores Juan de Alvarado y Juan López Luján.⁹¹ La elección de los dos maestros fue, al parecer, directa y bien pudo deberse a la influencia, ya sobre el colectivo ya sobre los mayordomos de Jerónimo de la Lanza, que además de cofrade era colega y, desde luego, amigo y frecuente colaborador de ambos.⁹² Por otra parte, el acuerdo reunía inmejorable condiciones, pues pese a la envergadura del conjunto aceptaba en el plazo fijo por 660 ducados y sujetos a un precio final, sobre el que ofrecía descontar hasta 3 000 reales. Para la financiación se contaba en este caso, además de las fuentes de ingreso ya señaladas, con las ganancias obtenidas en las fiestas de toros que la cofradía organizaba

⁸⁸ *Op. cit.*, nota 87, pp. 28 y 42-43.

⁸⁹ *Idem*, p. 71

⁹⁰ José A. Melgares Guerrero, "Pintor del siglo XVII en Murcia, 1. Los pintores considerados de la segunda fila", *Historia de la región Murciana*, vol. VI, Murcia, Mediterráneo, 1980, p. 373, donde recoge la labor de estofa y dorado de unos candelabros que atribuyen a un supuesto homónimo padre del pintor que en realidad parece ser la misma persona.

⁹¹ A.H.P.M., Sig. 1578 vto.-542 vto., 554 vto. y Sig. 1506, ff. 2125-2126 vto., respectivamente.

⁹² Además de las frecuentes actuaciones conjuntas, para las que remitimos a los apartados correspondientes, Lanza asistió como cofrade al cabildo celebrado el 17-1-1621 en el que se decidió hacer el retablo. Melgares Guerrero, *op. cit.*, nota 90, p. 372 y A.H.P.M., Sig. 1578, ff. 543-544 vto., donde está integrado el acuerdo.

en la plaza del Mercado.⁹³ La comisión, sin embargo, fue entorpecida por Orrente, quien quizá por el afán monopolizador y en represalia, tal vez, por el pleito encabezado por Alvarado, ante la semejanza adjudicial del retablo de la Concepción, promovió una demanda contra la arbitraria elección, que acabó en pleito ya en agosto de 1623.⁹⁴ Por entonces hay constancia de alguna limosna para la empresa,⁹⁵ que, tras la correspondiente subasta fue definitivamente otorgada en junio de 1625 y en el término de tres años antes a los dos pintores; con esto, en esta ocasión, el contrato insistía en la imprescindible calidad artística, estableciendo como parangón el retablo inmaculista y precisaba de forma escueta los temas junto a otros requisitos de orden práctico.⁹⁶

En los años centrales del siglo los cofrades emplearon con frecuencia a artífices de la pintura, como Pedro de Espinosa y Eugenio Janer, en tareas secundarias de policromía, dorado y estofa, en las que también trabajó Nicolás de Villacis, quien desde 1658 era hermano.⁹⁷ La generosa oferta del primero de entregar para la obra hasta 900 ducados, a cambio de su promoción al cargo facultativo de nombrar a sus compañeros de mayordomía, determinó la elección y sin duda la intervención del artista, quien asimismo era cofrade desde 1660.⁹⁸ Sabemos además que si la importante donación del regidor permitió acometer la empresa, fue Mateo Gilarte quien fomentó “con todo fervor” el adorno del recinto

⁹³ Para retener parte de la ganancia de las fiestas de toros, el 28-9-1605 la cofradía obtuvo un permiso real para celebrarlo en la plaza del mercado, en memoria de la victoria de Lepanto y a la honra de la Virgen del Rosario. A.M.M., Caja 25-b-48, sin folio, al respecto *vid.* también introducción del profesor Torres Fontes a la obra citada en la nota 87, p. 4.

⁹⁴ Así se expresaba en el contrato definitivo de la ejecución del conjunto a 7 de junio, en A.H.P.M., Sig. 1581, ff. 288-294.

⁹⁵ En el caso de los cinco ducados aportados por Catalina Ortiz, vecina de San Miguel, en su testamento de 8-11-1623 “para ayuda al retablo de Nr. Sr. del Rosario”. A., H.P.M., Sig. 1.130, ff. 800-801.

⁹⁶ En contrato citado de forma diversa por López Jiménez a A.A.V., 1966, pp. 6-7 y B.RR. AA.C., 1970, núm. 90 p. 126 puede verse con exactitud en la referencia a la nota 94.

⁹⁷ Pedro de Espinosa doró en 1632 por 12 reales la imagen mariana que acompañaba el platito para pedir limosna, y entre 1644 y 1645 pintó con otros 20 una tarja con el anagrama de María en el frontal del retablo mayor de la capilla. Melgares Guerrero, *op. cit.*, nota 90, p.374.

⁹⁸ Agüero Ros, *op. cit.*, nota 87, pp. 46-47 y 61-62 para todo el proceso.

con pinturas,⁹⁹ facilitando cuando no ofreciendo su actuación, ayudado quizá por su hermano Francisco para realizar el amplio ciclo. Con todo, el importe del proyecto debía superar con creces la cantidad ofertada, pues para incrementar los ingresos procedentes de las fiestas de toros y limosnas, que abundaron, la cofradía tuvo que vender a través de ambos mayordomos algunas tierras, y el mismo Gilarte demandó y obtuvo en 1664 del cabildo catedral un donativo de 220 reales vellón.¹⁰⁰ Tal penuria económica y el afán de evitar dicha venta decidió a los mayordomos en ejercicio atribuir personalmente al pintor y a sufragar la conclusión de la empresa, gesto que se vio compensado por el ofrecimiento de Gilarte de aplazar su remuneración y costear con un antiguo compañero de mayordomía la pintura que entonces realizaba.¹⁰¹ El conjunto estaba concluido en junio de 1667,¹⁰² y el resultado fueron sendos retratos y alegorías en los muros que flanqueaban el retablo, para sustituir la que seis décadas antes había hecho Ballesteros.¹⁰³ La cronología de la obra, aunque aproximada, coincide con los años de actividades de Gilarte como mayordomo, si consideramos las buenas relaciones entre ambos pintores, señaladas ya por Palomino.¹⁰⁴ En definitiva, en este ciclo más que en ningún otro de los conocidos es probable la intervención de mentores dada la complejidad iconográfica del programa desarrollado, que bien pudo inspirar algunos o varios de las frailes dominicos a los que estaba vinculada la cofradía.¹⁰⁵ Así, en 1678 encomendaron a Nicolás de Villacis un cuadro de san Lorenzo para sustituir otro deteriorado que había en la capilla dedicada al santo; la pintura estaba incluida y entregada un año

⁹⁹ José Ma. Ibáñez García, “Mateo Gilarte (nota de estudio para su bibliografía artística)”.

¹⁰⁰ Agüero Ros, *op. cit.*, nota 87, pp. 48-49 sobre ventas de propiedades y limosnas y en cuanto a donativos del cabildo, a 24-12-1664 *vid.* A.C.M., cap. Sig. B-28.

¹⁰¹ Ibáñez, *op. cit.*, nota 87, pp. 68-69.

¹⁰² *Idem*, pp. 70-75.

¹⁰³ Agüero Ros, *op. cit.*, nota 87, pp. 70-75.

¹⁰⁴ Palomino, *op. cit.*, nota 64, p. 1085.

¹⁰⁵ Aunque se trata de una hipótesis, no sería raro que la fuerte personalidad del prolífico escritor murciano fray Lucas Fernández de Ayala, religioso del convento dominico, pesara en la idea del cielo. Agüero Ros, *op. cit.*, nota 87 pp. 55-57.

después.¹⁰⁶ El mismo Villacis actuó también en 1678 como tasador, por parte de la institución, de un frontal que Juan Francisco de la Palma, maestro del pintor, aderezó para el altar mayor.¹⁰⁷

Los afanes de la cofradía por enriquecer su capilla con preseas artísticas culminaron al filo de 1700, con la realización de un nuevo retablo de pinturas, cuya autoría a la luz de recientes investigaciones podría corresponder al clérigo don Manuel Sánchez.¹⁰⁸ En septiembre de 1641, y a través de los mayordomos Juan Guillén de Aro y Juan Díaz Martínez, contrató con el pintor Diego de Espinosa de los Monteros la decoración de su sede con cuadros y pinturas murales, alusivos a escenas de la vida de la Virgen y de santos mercedarios junto a otras representaciones y motivos ornamentales, entre los que destacaba una efigie del rey Jaime I en calidad de protector de tal advocación.¹⁰⁹ Si no todo, al menos parte del conjunto pudo deberse a la iniciativa de ambos mayordomos, pues el acuerdo especificaba que sus nombres figurarían en la embocadura de la capilla y tal vez también por esto el documento abunda en indicaciones concretas sobre la plasmación de algunos temas.¹¹⁰ A diferencia de otros ejemplos, el pintor y los cofrades ajustaron la obra en una cantidad fija, obligando a cada parte a cumplir los plazos establecidos para los pagos y terminación del trabajo.¹¹¹ Aunque escasean las noticias sobre esta hermandad, a tenor de su denominación

¹⁰⁶ Cuando a 30-10-1679 cobró por ella 531 reales. Melgares Guerrero, *op. cit.*, nota 90, p. 395, tomándolo del artículo inédito de J. Ma. Ibáñez, “El San Lorenzo de Villacís”, *Rebuscos*, vol. IV, ff. 85-86, sin fecha pero h. 1911.

¹⁰⁷ Melgares, *op. cit.*, nota 90, pp. 376-377 tomado quizá de Ibáñez, Libro I de Notas de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Murcia, f. 98 y Libro II de la misma referencia f. 56.

¹⁰⁸ Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Murcia, libro I de Notas, f. 113: entre otras noticias referentes al retablo, que se terminó de dorar en 1724, figura una partida en 1734 de 250 reales pagados a Manuel Sánchez, pintor, por lo que se le debía de los cuadros que hizo para el conjunto.

¹⁰⁹ A.H.P.M., Sig. 1539, ff 880 vto.-881 vuelto.

¹¹⁰ Por ejemplo, que los cuadros fueran al óleo y que figuraran en el de la “Muerte de la Virgen” todos los apóstoles y en el de “San Pedro Nolosco en el coro” ángeles vestidos y frailes, y “Nuestra señora” que tenga el santo en su regazo.

¹¹¹ El precio era 950 reales, 200 de contado y el resto en varias pagos, “como se vaya haciendo la dicha obra” que debía estar terminada y puesta para el martes de Carnestolendas de 1642.

debía ser una cofradía de carácter horizontal y cerrado, cuyos miembros pertenecían al patriciado local, regida por un padre jesuita en calidad de prefecto y con la doble finalidad de organizar cultos y atender a los presos en sus necesidades materiales y espirituales.¹¹² De hecho, aunque la congregación presidida entonces por el padre Bartolomé de Sario ayudara a su realización, al menos la serie de los Gilarte fue sufragada por don Bernado de Salafranca y Zúñiga, regidor de la ciudad y miembro de la institución, quien también contribuyó en parte cuando no en todo al lienzo de Toledo.¹¹³ Falta, sin embargo, toda documentación para deducir siquiera las razones de la elección de los Gilarte como autores materiales del cielo y en cuanto Toledo, si de nuevo hemos de creer a Palomino, sus excelentes relaciones con Mateo Gilarte bien pudieron favorecer la participación conjunta con éste, realizada décadas después en las obras del Rosario.¹¹⁴ Establecida al menos desde el primer tercio del siglo, tenía su sede en la Capilla de Habeas, presentaba una estructura vertical y abierta a las funciones de exaltación y eucarística que le eran propias, añadía otras de carácter funeral al asegurar misas y sufragios por las almas de sus cobradores en particular y por el purgatorio en general.¹¹⁵ Ya en 1645 desarrollaba la interesante actividad

¹¹² José Ma. Ibáñez García, “La congregación de Ntra. Sra. de la Asunción”, *Rebusco*, vol. VI, pp. 145-147, La Verdad, 1912-1914.

¹¹³ Al respecto *vid.* Ibáñez, *op. cit.*, nota 99, sin página y la noticia documental de Ma. Victoria Caballero Gómez, *Juan de Toledo, un pintor en la España de los Austrias*, Murcia, Academia Alfonso X, 1985, pp. 76, 83, 159 y 214-215 referente a la aportación económica del regidor en su testamento de 1658 para el cuadro de Toledo “que se pinta”. Asimismo es fundamental el trabajo de E.E. Pérez Sánchez, “Mateo Gilarte, un casi zurbaranesco”, *A.E.A.*, Madrid, 1964, núm. 146-147.

¹¹⁴ Palomino, *op. cit.*, nota 64, p. 940 para la obra de Toledo y p. 1.085 para la de los Gilarte, donde además se cita por vez primera el conjunto.

¹¹⁵ Esta hermandad, ya fundada en 1639, pues la relación de gastos e ingresos de ese año inicia el Libro I de cuentas que abarca hasta 1720, A.C.M., b-303, y lo mismo ocurre con los cabildos que arrancan desde entonces en el Libro I de Acuerdo, elecciones e inventarios que llega hasta a 1711, A.C.M., B-356. En ella el cargo de hermano mayor duraba un año y no exigía ser clérigo, pues a 4 de julio de 1660 cesó como tal el presbítero Francisco Jiménez, que fue sustituido por Diego Godoy, uno de los cofrades, A.C.M., Libro I de acuerdo citado.

de imprimir estampas para distribuir las entre los fieles.¹¹⁶ En mayo de 1648 admitió al modesto pintor Fernando de Sola, quien ya antes había hecho trabajos menores para ella, en donde además fue elegido, en junio de 1649, mayordomo de capilla a causa, quizá, de que por su profesión era persona idónea para el mantenimiento y adorno del recinto.¹¹⁷

Pero el encargo más importante acaeció en julio de 1659, cuando ocupaba el cargo de hermano mayor el licenciado y presbítero don Francisco Ximénez, quien de acuerdo con los demás cofrades emprendió una empresa cuyo alcance y significado es difícil precisar, pues comprendía pintar y dorar la fachada de la capilla contando para esto con las limosnas recogidas.¹¹⁸ En cabildo del 3 de febrero del año siguiente, el mismo personaje informaba de la conclusión de la obra y proponía, a instancia de algunos devotos, aplicar aportaciones varias para proseguir la decoración en los tramos de la girola y en los pilares de la capilla mayor que afrontaba con el recinto.¹¹⁹ La agrupación aceptó tal sugerencia y para financiarla organizó una colecta, a la que contribuyeron, junto a los asociados, personas ajenas a la institución como el obispo don Andrés Bravo, muchos canónigos, dignidades y clérigos de la catedral como don Diego Reinoso, cuyos 100 ducados fueron la máxima aportación, además del Consejo con el corregidor al frente, el Santo Oficio, el patriciado local y otras personas de muy diversas condiciones.¹²⁰ En agosto de 1660 el

¹¹⁶ A. M.C. M. libro I de Cuentas de 1639 a 1720, B-303, desde 1-7-1645 a 31-6-16-46. f. 20 v.: “De imprimir: más doce reales de imprimir las estampas para la admisión”.

¹¹⁷ Entre 1645 y 1646 sólo recibió de la cofradía 165 reales por pintar un dosel y unas gradillas. A.C.M., Libro I de cuentas, B-303, f. 20 vuelta. En cuanto a la admisión como cofrade y a la elección como mayordomo, A.C.M., Libro I de Acuerdo, B-356, f. 30 y f. 36 y vto., respectivamente.

¹¹⁸ A.C.M., Libro I de Acuerdo, B-356, cabildo de 6-7-1659, f. 60: “que se pinte: acordaron dhos. hermanos que de la limosna que hoy caída en poder del dho. Hermano Mayor de la dha. Hermandad, se pinte la fachada de las dos puertas de la Capilla de el Santísimo y lo cometieron a el Hermano Mayor su ejecución y el que lo haga con la conveniencia posible por hacerse de limosnas y en todo dexa a su disposición”.

¹¹⁹ A.C.M., Libro I de acuerdo e inventarios, B-356, ff. 65-66.

¹²⁰ En la relación destacan: don Andrés Bravo, obispo de Cartagena, 200 reales (rs); el señor don Diego Reinoso, canónigo de la catedral, 100 ducados=1.100 rs., don Justo de Quevedo y Frías, provisor episcopal, 12 rs; el licenciado Jacinto Polo de Medina, 13 rs; don Justo Alcocer, 12 rs; doña Salvadora Jofré, mujer de don Pedro Pacheco, 12 rs;

conjunto estaba terminado y según los libros de cuentas fue su autor Francisco Gilarte el Mozo, quien cobró una importante cantidad –2 112 reales– por las pinturas y dorados del frente de la capilla y por “lo demás dorado y pintado” en bóveda y pilares.¹²¹ Aunque desconocemos la naturaleza de las obras, antiguas fuentes locales aluden unánimemente a dos grandes pinturas de Villacis –*Sansón desquijarando al león* y *Sacrificio de Abraham*–, situadas sobre las puertas del recinto hasta su destrucción en el incendio de 1854.¹²²

Según Baquero, ambas escenas se debían a la munificencia de la familia Verástegui-Pacheco, la cual, en el último tercio del XVII, reformó a su costa la antigua Capilla de Corpus, donde a la sazón radicaba la hermandad.¹²³ La coincidencia entre la cronología aproximada para las pinturas de Villacis y la data establecida para la intervención de Gilarte permitía relacionar ambos trabajos en el afán de la cofradía por ornar su recinto y, por consiguiente, mientras que aquel haría las representaciones pictóricas, este realizaría meras labores ornamentales, en consonancia con las frecuentes tareas de esa índole que ejecutó en la misma catedral. Si el silencio de las cuentas congregacionales respecto a las pinturas de Villacis vendría justificado por su carácter de donación particular,¹²⁴ la alta suma cobrada por Gilarte

el licenciado Rodrigo de Castilla, comendador y regidor de la ciudad, 12 rs; Francisco Rodríguez, escribano mayor de millones del Reino de Murcia, 30 rs; el fiscal de la Inquisición, 3 rs; doña Leonor Gorbálán, hermana del racionero don Sebastián Gorbálán, 6 rs, el licenciado Silvestre Martínez, presidente y capellán de número de la catedral.

¹²¹ A.C.M., Libro I, Cuentas Cofradía Santísima de Sta. María, Sig. B-303, f.45 vuelto, entre 6-7-1659 y 4-7-1660.

¹²² Ponzoa, 1840, *op. cit.*, nota 21, ff. 58v. 59. “Sansón y Abraham. Sobre las puertas de la capilla misma del Habeas hay dos cuadros excelentes del caballero Villacis, uno representando a Sansón desquijando al león, y otros a Abraham sacrificando a su hijo, son de las mejores pinturas de ese célebre profesor”. J.J. Belmontes; *Murcia artística*, Murcia, Tip. La Paz, 1872, pp. 31-32: al fresco dos asuntos, “Sansón desquijando [*sic*] al león” y “El sacrificio de Isaac [*sic*]” que ocupaban “la extensa superficie que hay sobre puertas de la capilla parroquial o del Hábeas hasta las bóvedas”.

¹²³ Baquero, *op. cit.*, nota 20, pp. 106-107.

¹²⁴ Al respecto *vid.* A.C.M. cuentas fábrica, Sig B-505 sin f., cuentas de 1660 dadas a 18-1663, *idem* cuentas de 1661 dadas a 9-7-1663 e *idem* cuaderno 1, sin f., a 11-11-1662 y otras noticias de trabajos menores en los años de 1666 y 1667.

podría responder a los gastos derivados de salarios a oficiales, andamios y otros varios que debió afrontar.¹²⁵

Con posterioridad y durante el último tercio del siglo la cofradía empleó en labores secundarias de renovación y mantenimiento, con cierta regularidad, a pintores innominados entre los que sólo consta el problemático Manuel de Pino, quien trabajó para la misma durante casi una década, entre 1678 y 1688.¹²⁶ Más interesante es la actividad de la institución al filo de 1700, al encargar a pintores desconocidos cuadros de Ánimas, destinados a mover la piedad y generosidad de los fieles emplazados en el puente sobre el Segura o incluso en un molino.¹²⁷

En definitiva, aunque los casos aducidos sólo representan una parte de las diversas cofradías arraigadas en la ciudad, que pudieron actuar como promotoras de encargos pictóricos, constituyen, quizá, los ejemplos más significativos y, desde luego, son los únicos de los que hasta el momento obra noticia a lo largo de la centuria.

El patronazgo civil

El concepto y sus miembros

Desde los albores de la Edad Moderna los consejos constituían entidades a cuyo cargo estaba la promoción de las más diversas realizaciones en el

¹²⁵ En realidad, mientras que por las “pinturas y dorado de las fachadas de las puertas de Capilla” cobró 900 reales, los 1 212 restantes hasta los 2 112, que tampoco sabemos si eran o no de vellón, correspondieron a “lo demás dorado y pintado que se hizo en las bóvedas y pilares”. La desaparición del conjunto impide hacer más precisiones al respecto y, desde luego, dirimir la atribución tradicional de las fuentes a Villacis frente a la documental a favor de Gilarte.

¹²⁶ Entre los encargos anónimos, A.C. M., Libro I de cuentas..., B- 303, cuentas de 1-7-1662 a 15-7-1663 f. 56 v.: “mas dio el descargo treinta rs. Que se gastaron en pintar las pinturas de dentro y fuera de la capilla del Sam.º Sacramento”, *id.*, cuentas desde 7-7-1669 a 29-6-1670, f. 83: “Pintura mas dio en descargo doscientos y veinte reales en pintar u renovar las gras de lienzo y [...] que tiene la ermandad, constó de Carta de pago” y otro mote.

¹²⁷ A.C.M. Libro I de las cuentas. B-303, cuentas de 1-7-1705 a 30-6-1706 f. Cuadro Ytt. “Dio en data doce rs. del coste un cuadro de ánimas para poner en un molino” y otro “Arquilla y cuadro: dio en data catorce rs. del coste de un cuadro de ánimas y de una arquilla”.

ámbito de villas y ciudades, y fueron muchas las empresas derivadas de la acción de tales corporaciones cuando no de sus propios miembros. De ellos dependía no sólo la erección y mantenimiento de edificios y obras públicas, sino también la celebración de todos aquellos eventos lúdicos o luctuosos, característicos del Barroco, que permitieron emplear a artistas y artífices en trabajos de naturaleza varia.¹²⁸ En el caso de la ciudad de Murcia, la actuación del municipio como impulsor y comandatario de encargos artísticos se canalizó en el campo de la pintura y los pintores en tres frentes fundamentales, que configuraban por excelencia la fiesta barroca. La mecánica habitual para acometer cualquier empresa, ya fuera debida a la propia iniciativa de Consejo o a instancias de algunos de sus miembros, con el beneplácito de una mayoría y siempre con permiso regio, era designar a dos regidores y dos jurados, quienes en calidad de comisarios gestionaban y atendían el buen curso y terminación del proyecto. La adjudicación de los encargos pictóricos se canalizó, según su envergadura, tanto por el sistema de subasta como por el de contratación directa; en algunos casos los fondos a emplear procedían bien de los propios municipales, bien de las rentas reales previa autorización, ya de préstamos o incluso de aportaciones desinteresadas de los mismos ediles y, desde luego, de contribuciones extraordinarias de los vecinos, a quienes en definitiva iban dirigidas muchas manifestaciones.

Las fiestas del Hábeas constituyeron, por su carácter de exaltación contrarreformista, una importante celebración que, en virtud de su anualidad y al margen de orden y peculiaridades,¹²⁹ dio trabajo con cierta regularidad a los pintores a lo largo de la centuria. El Consejo tenía licencia regia para gastar en ellas, en 1857, hasta 400 ducados, y aunque Felipe III en 1605 accedía 600, que habían crecido en 1624 a un total de 800, la asignación debía resultar insuficiente por cuanto en 1637 los municípes solicitaban

¹²⁸ De nuevo la imposibilidad de aducir aquí todos y cada uno de los trabajos al respecto en nuestro país, cada vez más abundantes, obliga a establecer como parámetros el intento pionero de A. Bonet Correa, “La fiesta barroca como práctica del poder”, revista *Diwan*, Zaragoza, 1979, núm. 5-6, que incluye abundante bibliografía sobre el tema; la siempre novedosa aproximación de Gallego, *op. cit.*, nota 52, y la síntesis de Martín González, *op. cit.*, nota 2, pp. 112-129, sobre el estado en cuestión.

¹²⁹ Al respecto *vid.* M. Muñoz Barberán, “Teatro en Murcia- I”, *La Verdad*, 16-11-1975; *Id.*, “Teatro en Murcia-II”. Murcia, *La Verdad*, 8-8-1976; *Id.*, “Teatro en Murcia-III”, en *Historia de la región murciana*, vol. VI, Murcia, Mediterráneo, 1980, pp. 216-220.

incrementar la cantidad a 2 000 ducados, alegando como razón principal que los oficios estaban eximidos de contribuir al festejo.¹³⁰ Parte del presupuesto sufragaba la erección de altares y arquitecturas efímeras, la decoración de carros para el cortejo y las representaciones teatrales, con las armas de la ciudad y otros motivos, el aderezo de la tarasca y los gigantes que participaban en la procesión y hasta el dorado y pintura de las varas del palio y los báculos que portaban los comisarios. Sin embargo, eran por lo común tareas muy secundarias y, quizá, por esto, fueron confiadas más a artífices que a verdaderos maestros de la pintura.

Aunque con intermitencias, sabemos que durante la primera mitad de siglo figuras tan diversas en su quehacer profesional, como Jerónimo Ballesteros, Jerónimo de la Lanza, Asensio López, Francisco Pérez de Baeza y Diego de Espinosa participaron con frecuencia en muchas de las labores aludidas, cobrando en algún caso cuantiosas sumas, como los 100 ducados que recibió Jerónimo de Espinosa en 1611 por reparar las cabezas de los gigantes, entre otros trabajos.¹³¹ Las noticias sobre pintores ocupados en este tipo de realizaciones escasean en la segunda mitad, hasta el punto de que sólo hemos localizado como activo en ellas, durante las dos últimas décadas del seiscientos, a Manuel del Pino padre.¹³² Por otra parte faltan datos para determinar las causas de la elección de tales autores, por más que podamos atribuirlos a su eminente condición de doradores, y la misma ausencia de contratos parece significativa, como trasunto quizá, de ajustes. Por sus trabajos es posible identificar la figura de Luis Ruiz, artífice versátil, quien reunía las cualidades del pintor de apellido Cuevas por el matrimonio de su hija con uno de ellos.¹³³ Personaje especializado

¹³⁰ Para el dato de 1587 *vid.* Chacón, *op. cit.*, nota 130, p. 429, nota 28, y para el incremento de presupuesto en el primer tercio del XVII, A.M.M. autoriza al Consejo murciano a gastar 600 ducados en las fiestas del Hábeas y otra carta del Consejo Real sobre lo mismo.

¹³¹ Para Espinoza, *vid.* A.M.M., L.º 2.404, Cuentas Hábeas 1610-1611, sin folio, a 23 y 24, 5 de 1611. En cuanto a los trabajos de los demás pintores citados, son de menos monta e inferior cuantía y resulta imposible pormenorizarlos.

¹³² En 1684 cobraba 100 reales por aportar papel, A.M.M., L.º 2.393, Memoria Hábeas, sin folio, y en 1692 otros 208 por aderezar las cabezas de los gigantes, A.M.M., L.º 2393, cuaderno de 1692.

¹³³ A 30-4-1640. Ginés Cuevas, pintor, casó con María Ruiz en la parroquia de San Lorenzo de Murcia. A.P. S.L.M., Libro II Desposorio, f. 85.

en ornato y arquitecturas efímeras, ejerció durante casi dos décadas, entre 1626 y 1642, como operario fijo del Consejo, para el que realizó numerosos encargos ajustados siempre en prolijo contrato. De los diversos altares que durante años levantó en los cuatro cartones de San Cristóbal, sabemos que constituían el formato, en el año de 1628, un arco de “arquitectura de pintura” con un paso del sacrificio de Abraham en su centro, cuatro santos de busto en los intercolumnios y el escudo de la ciudad en lo alto. Parecida estructura albergaba en 1637 una alegoría de la Iglesia portando un cáliz,¹³⁴ en 1635 otra nueva representaba a dos dragones, con “matachines” sobre el lomo, que expelían un negro y una negra con lanza, composición que invirtió al año siguiente y que en 1637 cambió los negros por sendos monos que hacían cuatro “inberciones” distintas.¹³⁵ Sin duda, semejante creación entronca con las de otras capitales como la cercana Valencia.¹³⁶ La actividad de Luis Ruiz comprendería también las aludidas labores secundarias de dorado y estofa, de las que al menos hay constancia en 1642.¹³⁷ Los eventos determinados por la trayectoria vital de la Casa Real fueron, después del Hábeas, la segunda parcela en la que el Consejo actuó como promotor de trabajos artísticos de diversa importancia. Organizar la celebración de exequias por los reyes y otros miembros de la monarquía constituía una de las obligaciones de acuerdo con el interés vigente por estas manifestaciones y su trascendencia artística.¹³⁸

En 1598 los exequias de Felipe II inauguraron, en cierto modo, el siglo y poseen especial importancia porque para ellas Pedro Monte construyó

¹³⁴ A.H.P.M., Sig. 1517, ff 545 vto.-546 a 6-4-1628 y Sig 1170, 256 y vto. A 3-6-1637, respectivamente.

¹³⁵ A.H.P.M., Sig. 1523, ff, 845 vto.- 846 a 11-5-1632, *idem.*, Sig. 1168, ff. 131-132 vto. A 4-3-1634, *idem.*, Sig. 1169, ff. rotos a 13-4-1635, *idem.*, Sig. 1159, ff. 239 vto.-240 a 14-4-1636, y Sig. 1170, ff. 190-191 a 1-4-37 para cada una de las notas.

¹³⁶ Para Valencia son fundamentales trabajos como los de Pilar Pedraza, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982 y A.E. Pérez Sánchez, “José Cudi. Un olvidado artista decorador de Calderón”, *Goya*, Madrid, 1981, n. 262-263, pp. 266-273.

¹³⁷ A 24-6 de ese año cobró a los comisarios del Hábeas 150 reales, de los cuales 120 eran por dorar los botones y mazas de los porteros para la procesión y los 30 restantes por unos pares de “piernas” para un altar de san Pedro.

¹³⁸ M. Muñoz Barberán: “Exequias reales-I”, Murcia, *La Verdad*, 4-5-1975; *Id.*: “Exequias reales yalzada de perdones por el nuevo rey”, en *Historia de la región murciana*, vol. VI, Murcia, Mediterráneo, 1980, pp, 208-215 y Lemeunier, *op. cit.*, nota 130, pp. 223-224.

un túmulo, que pintaron y decoraron con emblemas y alegorías del viejo maestro Jerónimo de Córdoba y su yerno y precoz colega Juan de Alvarado.¹³⁹ Esta misma máquina sirvió en 1611 para las honras de la reina Margarita y su arreglo concentró a varios artistas y artífices, pues el escultor Cristóbal de Salazar y el carpintero Gonzalo de Espadaña la remozaron y completaron; Jerónimo Ballesteros y Jerónimo de Espinosa renovaron su pintura, los escudos de los maceros y quizá la iconografía, sufragándose todo con la renta de la Encañizada.¹⁴⁰ Ambos artífices suscribieron sendos contratos ante notarios públicos y mientras la labor de García se limitó probablemente a reconstruir y mejorar la estructura ya existente, Alvarado realizó no sólo la pintura general sino quizá también varias alegorías de la monarquía, la virtud, la fama y la muerte.¹⁴¹ Para salvar el aporte municipal a la hora de acometer y sufragar éstos y otros trabajos, el rico jurado Miguel Pérez ofreció costear una parte y para el resto se suscribieron préstamos a largo plazo.¹⁴²

El mismo artificio sirvió sucesivamente para honras sobre las que apenas obran datos, como las celebradas en 1625 por la exhumación y traslado del cuerpo del príncipe Filiberto a El Escorial, en 1632 las del infante don Carlos y en 1644 las de la reina Isabel de Borbón.¹⁴³ Sin duda el viejo

¹³⁹ M. Muñoz Barberán, “Nuestros artistas y artesanos de ayer”, Murcia, *La Verdad*, 29-2-1976. Para el suceso y una descripción del túmulo obra la crónica de Juan Alonso de Almela, *Las reales exequias y doloroso sentimiento y obsequias fúnebres en honor de Felipe II*, Valencia, Diego de la Torre, 1600.

¹⁴⁰ Muñoz Barberán, *op. cit.*, nota 140, 1980, p. 210 sobre las exequias, para el trabajo del escultor, el carpintero y la financiación, A. M. M., L. 2407, sin folio, y en cuanto a la intervención de los pintores, *vid.* en A.M.M., L. 2407, cuad. 412, s. folio, los recibos a 31-10, 5-11 y 31-12 de ese año y 6-1-1612. Del conjunto hay también descripción en la obra de Rodrigo Riquelme de Montalvo, *Las reales exequias que la... ciudad de Murcia celebró... a la muerte de la Cerenicima Doña Margarita de Austria*.

¹⁴¹ Para los Ajustes con Alvarado y García, a 13-4-1621, *vid.* respectivamente A.H.P.M., sig. 690, f. 293 y vto y ff. 291 vto. 292 vto; para la descripción del túmulo que permite identificar los motivos, Alonso Enríquez, *Honras y obsequias que hizo al Católico y Cristianísimo Rey Don Felipe Tercero, nuestro señor, su muy leal Ciudad de Murcia*.

¹⁴² Muñoz Barberán, *op. cit.*, nota 140, p. 212.

¹⁴³ Siempre en colaboración con el Cabildo catedral, para las del príncipe Filiberto (¿de Saboya?), se erigió túmulo en la iglesia mayor donde se dijo nocturno y misa cantada, partiendo el 6-XII-1625 el obispo y su Séquito con los restos hacia el Escorial, A. C. M.,

túmulo andaría mal parado por tan repetido uso y esto hizo que el Consejo convocara a la realización de uno nuevo de trazos por orden del comisario Diego Sánchez de Segura, maestro mayor de obispado; aunque para ejecutarlo realizó repetidas bajas en la subasta, su condición de eclesiástico que le salvaguardaba de un posible apremio determinó, al fin, que la obra se adjudicara al carpintero Roque Granados.¹⁴⁴ El silencio de las fuentes sobre la parte pictórica induciría a pensar en una adaptación, cuando no readaptación, de las piezas hechas por Alvarado.

La nueva máquina se utilizaría en otras exequias a lo largo del siglo, pues en adelante las fuentes sólo aluden a trabajos de carpintería o de pintura, dorado y estofa. Así, para las de Felipe IV en 1665 los comisarios reunieron a figuras de calificación artística tan dispar como Nicolás de Villacis y Ginés de Cuevas, y más sorprendente aún es que ambos realizaran tareas pictóricas secundarias, por las que cobran también exiguas cantidades.¹⁴⁵ Un pintor innominado menos oscuro es un tal Juan Francisco, a quien encargaron igual tarea en 1696 para las de Mariana de Austria.¹⁴⁶ Parecida

Ac. cap. 1622 26, B-13, f. 280 y vuelto. En cuanto a las del infante don Carlos, capitulares y municipales acordaron levantar túmulos en la capilla mayor de la catedral, al lado del Evangelio, y celebrar también nocturno y misa cantada el lunes 23-8-1632, A. C. M., Ac. cap. 1631-38, B-15, sin folio, sesiones de 18 y 20-8-1632.

¹⁴⁴ A. M. M., Ac. Cap. 1646, f. 458 v. En Sección extraordinaria de lunes 29 de octubre se acuerda liberar para las honras 24.800 maravedís, A. M. M., L. 4141, sin folio: A 28-11-1646, reuniendo los comisarios de las honras de la Lonja de Santa Catalina aducen “que se ha hecho planta de túmulo que se ha de hacer en la catedral, que está dibujada en un papel” y que hagan las posturas necesarias para tener levantado el 18-12 de este año. Sigue el pregón de las condiciones y en el mismo día de la reunión efectúa postura el carpintero Roque Granados en 12.000 reales, al que adjudica en 80 ducados al día siguiente. El 3-12 se considera su oferta, más “por ser eclesiástico y con tal de ser apreciado y por no dar las seguridades necesarias, permanece en Granados y que consiga que acabe la obra”. Este complicado proceso es confirmado por la información de las Actas Capitulares del Consejo en ese año, ff. 497 v. 502-503 y 504.

¹⁴⁵ Villacis cobró 342 reales vellón por dorar y por pintura de las cotas de los Reyes de Armas, y 90 más por dorar las mazas A. M. M., L. 2393, cuad. 28, s. F. A. 3 y 20-120-1665; Cuevas sólo 50 por dorar el centro de la corona para el túmulo, A. M. M., Caja 24, cuad. 41, sin folio, a 7-11-1665.

¹⁴⁶ A. M. M., documento caja 24, n. 39, cuentas exequias reina María Luisa de Orleans, sin folio, data de 16-7-1689: “300 rrs. por pintar los ocho escudos de las Armas Reales, 500 rrs. por hacer el túmulo y vestirlo, 106 rrs. que se gastaron en las coronas y centro

parquedad informativa presentan en 1701 los gastos de los funerales por Carlos II y el delfín de Francia.¹⁴⁷

Si los acontecimientos fúnebres de la familia real eran motivo de solemnidades, los eventos jubilosos suponían mayor razón para celebraciones que los consejos, en muchos casos, estaban obligados a realizar. A las exequias por la muerte del rey sucedían los festejos por la exaltación al trono de su sucesor, y el discurrir vital de la Corona y sus allegados implicaba la celebración de hechos como entradas, nupcias y natalicios. Semejantes circunstancias, muchas veces dieron pie a engalanar las ciudades con ornatos de naturaleza, en los que era fundamental la participación de los artistas y sobre todo los pintores. A la comunicación y consiguiente orden regia seguía el acuerdo de disponer luminarias en el punto principal de la ciudad y la organización de una procesión general, a la que asistían los cabildos civil y eclesiástico, con el corregidor, obispo y deán al frente, representantes del Santo Oficio y del clero secular y regular, con acompañamiento de música, de los gigantes y la tarascara en algún caso, hasta llegar a la iglesia mayor donde se oficiaba un solemne *Tedeum*; en jornadas sucesivas de distinta duración se hacían algaradas, desfile a caballo de nobles e hidalgos y diferentes juegos y corridas de toros en el Arenal o en la plaza del Mercado.¹⁴⁸ Mas por brillantes que fueran estas demostraciones, no hay diferencias hacia el presente de arquitecturas efímeras, similares a las erigidas en otras ciudades, y por esto tiene valor excepcional el encargo que el Consejo hizo en 1598 a Ballesteros y Alvarado de pintar

de manufactura de pintarlos y bruñirlos”. En cuanto a la de doña Mariana de Austria, A.M.M., documento, caja 24, cuad. n. 38, sin folio, data de 17-9-1696: “8.840 maravedís por 260 reales que pagaron a Juan Francisco, maestro de dorador, por los mismos de hacer y dorar los ocho escudos por los cuatro reyes de Armas que asintieron en dhra. Honras”.

¹⁴⁷ A.M.M., documento, caja 24, n. 40, cuentas gastos exequias de Carlos II y proclamación de Felipe V, sin folio, data de 3-4-1701: 532 rrs que pagaron a Francisco Crespo y Matías Marfil, carpintero, por hacer el túmulo y otros 300 al mismo Crespo por el tablado en el Mercado para la proclamación de alza de perdón por el nuevo rey. En el mismo legajo y cuaderno, cuentas gastos exequias por el Delfin de Francia, sin folio, data de 9-4-1701: 2.200 rrs. V. por la fábrica del túmulo, de vertilo de bayeta y adorarle con 200 hachas y 100 velas para la tumba, que se ajustó con Matías Marfil y Blas de Alcaraz, maestro carpintero, 500 reales al “artífice de pintor” por pintar los escudos por el túmulo y los reyes de armas y 60 rrs. al dorador de platear la corona y el cetro.

¹⁴⁸ Muñoz Barberán y Lemunier, *op. cit.*, nota 130, 1980, pp. 210 y 224 respectivamente.

una historia del nuevo rey Felipe III, destinada a figurar en la trapería del día de la proclamación.¹⁴⁹ Ninguno de los eventos festivos realizados a cargo de los munícipes durante el siglo, que sepamos, comprendieron otras manifestaciones que las aludidas, y es significativo un acuerdo de 1623 en ocasión del natalicio de la infanta doña Catalina que ordenaba celebrar “las alegrías que pareciere sin hacerse gastos que será bien excusarlos”.¹⁵⁰ La celebración de la boda de Carlos II en 1680 parece el mayor fasto profano en todo el siglo, pues salió un carro triunfal presidido por una ninfa y otras alegorías en las que la pintura tenía parte importante, por más que el artífice quedara en el anonimato.¹⁵¹

Luminarias, procesiones y liturgias de acción de gracia caracterizaron también, a lo largo del seiscientos, conmemoraciones de dimensión nacional como las efímeras victorias de las artes reales o de alcance local como la exaltación de personajes vinculados en Murcia a cargos relevantes.¹⁵²

¹⁴⁹ *Idem*, 141.

¹⁵⁰ A.M.M., Ac. Cap. 1623-24, sesión ordinaria de 9-12-1623, sin folio. Alegría, fiestas, luminarias, procesiones y regocijos se acordaron hacer en abril de 1605 por el nacimiento de un príncipe; A.M.M., f. 255; también fiestas de toros en agosto de 1623 por el fallido casamiento de la infanta María de Austria con el príncipe de Gales, A.M.M., Ac. Cap. 1623-24, sesión de 12-8-1623, sin folio; en diciembre de 1625 por el natalicio de otra infanta real, A.M.M. Ac. Cap. 1625-26, sesión de 1-12-1625; por el nombre de 1629 por el natalicio del infante Felipe, A.M.M., Ac. Cap. 1629-30, sesión 27 A.M.M.M., Ac. Cap. 1657, sesión de 8-12, f. 263 y vuelto; en diciembre de 1658 por el nacimiento de otro infante, A.M.M., Ac. Cap. 1657, sesión de 28-12, sin folio, también en diciembre de 1661 por el natalicio de Carlos II, y en diciembre de 1701 por la boda de Felipe V, A.C.M., Ac. Cap. 1686-90, sesiones de 22 y 23-4-1690 y v. A. C.M., Ac. Cap. 1699-1701, sesión de 2-12-1701, f. 305.

¹⁵¹ De las fiestas hay relación de fray Diego del Peral Navarro Vereterra: fiesta de la ciudad de Murcia por el casamiento del Rey N.S. Don Carlos II. Poema heroico. Murcia, s.i., 1680, en cuyos ff. 33, y 38 describe el carro y elogia su pintura como “primoroso del pincel en lo esculpido”.

¹⁵² Además de las muchas procesiones generales con veneradas imágenes por éxito de la monarquía, destacan, entre las celebraciones de esta índole, las luminarias en septiembre de 1638 por la victoria de Fuenterrabía A.C.M., Ac. Cap. 1638-1644, D-16, cabildo de 17-9-1638, f. 25 y v. A.M.M., Ac. Cap. 1652. sesión de 9-11, f. 315. Entre los festejos motivados por eventos de repercusión local, destacan las luminarias y regocijos en octubre de 1627 por la promoción de don Fray Antonio de Trejo, obispo de la diócesis, al cargo de presidente del Consejo de Castilla.

Respecto a las numerosas canonizaciones de santos españoles que jalonan el periodo, aunque el Consejo contribuyó con donativos para las fiestas que celebraron las diferentes órdenes, en general sólo dispuso colocar luminarias a su costa o a la del vecindario, la víspera de la procesión con el nuevo bienaventurado, a lo que por común solía asistir.¹⁵³ Semejante fue el tenor, en 1623, del voto inmaculista de la ciudad y su reino, fiesta mariana que el Consejo atendió en los años siguientes, pues incluso la celebración del breve pontificado de 1662 se fue aplazando por abulia en la ciudad y del cabildo catedral hasta llegar a diciembre de ese año.¹⁵⁴

Fuera de estas conmemoraciones escasean los encargos de pintura en sentido estricto por la corporación, si bien indirectamente podemos atisbar algunos ejemplos. Así, desde 1660 tenía arrendada la casa de comedias al modesto pintor Gaspar de Cuevas, a cuyo cargo estaba la realización

¹⁵³ Así se deduce de las abundantes noticias halladas al respecto, imposible de reflejar aquí de modo puntual.

¹⁵⁴ La ciudad votó defender el dogma el 23-6-1623 y renovó este compromiso el 31-8-1625, Díaz Cassou, *op. cit.*, nota 13, pp. 119-120. En cuanto a la atención del Consejo de esta fiesta, A.M.M., Ac. Cap. 1624-25, sesión de 3-12-1624, ff. 137 v. -138: se acepta recibir a la Inmaculada como patrona de la ciudad y el reino y se ordenan luminarias en plazas, calles y casas, A.M.M., Ac. Cap. 1637, sesión de 5-12, sin folio: que en toda la ciudad haya luminarias; A.M.M., Ac. Cap. 1639, sesión de 12-11: la ciudad da permiso para luminarias que se usarán en la fiesta; A.M.M., Ac. Cap. 1643, sesión de 24-12, sin folio: se insta al corregidor a ordenar luminarias a los vecinos e *Id.* sesión de 5-12: se pregona la obligación so pena de seiscientos maravedís de multa, gastos judiciales de por mitad y 10 días de cárcel; A.M.M., Ac. Cap. 1649, sesión de 16-11, f. 486: orden de poner en toda la ciudad luminarias la víspera de la fiesta; A.M.M., Ac. Cap. 1650, sesión de 15-11, f. 317: la misma disposición que en el año anterior. Hasta 1662 no hay nuevas noticias de celebraciones, cuando el Consejo de Sesiones de 18-2 destaca las fiestas de Madrid, Valencia y Granada, “que son las más proximas al exemplar de esta (ciudad) y por que en ellas su celo siempre ha adelantado estas demostraciones”, propone imitarlas, informando e invitando para ello al obispo, deán y cabildo catedral, A.M.M., Ac. Cap. F. 60. Por su parte, el cabildo eclesiástico, reunido el 23 de febrero, acuerda sólo una posición el día siguiente y reunir a todos los capitulares para tratar el asunto. Sesión extraordinaria de 10-3 f. 107 v.: que nada se ha hecho por las diserciones entre frailes ante la fieta; A.M.M., Ac. Cap. Sesión 21-3, f. 111: el Consejo vuelve a remitir al cabildo carta real de 2-2 y recuerda la obligación de hacer la fiesta A.M.M., Ac. Cap. B-22, sesión de 23-3, f. 113: como nada se ha hecho todavía, “ante la requisitoria del consejo el cabildo asistirá contra su voluntad”. El cabildo acuerda celebrar fuegos y fiestas las vísperas de la Inmaculada.

de tramoyas y decorados.¹⁵⁵ Por otra parte, la ciudad estaba determinada a fundar órdenes religiosas como compromisaria por antiguos votos a las advocaciones sacras que éstas veneraban, o bien por un rango de protectora y hasta de fundadora de alguna de ellas. Así, desde la epidemia de garrotillo de 1625, el Consejo tenía promesa de asistir y contribuir a la fiesta de san Blas y quizá por esto los trinitarios consiguieron, cuando Villacis decoraba su iglesia en 1622, un donativo municipal de hasta 100 ducados en reales de vellón.¹⁵⁶

Si el protagonismo del Consejo como promotor de empresas pictóricas parece difuso y hasta escaso, como vimos en apartados precedentes, las iniciativas de los regidores Bernardo de Salafranca y Francisco Espín determinaron, respectivamente, desde 1651 en la hermandad de la Asunción y desde 1663 en la del Rosario, importantes realizaciones de Juan de Toledo y de los hermanos Gilarte.¹⁵⁷

Excluyendo por su aleatoridad las mandas testamentarias con tal fin, un importante comodatario fue el jurado Mateo de Mula, pues contrató en 1627 al pintor Miguel de Toledo para decorar, con amplio lienzo de asuntos varios, la capilla que tenía la iglesia de Santa María de Gracia. El documento refleja, además de las mutuas obligaciones, las exigencias concretas del propietario en algunas escenas, y la elección de Toledo quizá pudo derivar de la común procedencia lorquina.¹⁵⁸

También un munícipe protagonizó una segunda modalidad de encargos, que podría reunir los caracteres de un verdadero patronazgo hacia un pintor, no exento con todo de algunas limitaciones. Al parecer, el regidor Domingo de Anduiza empleó durante un periodo y en su propio domicilio a Diego Espinosa, pues en septiembre de 1632 éste daba carta de pago de una alta suma –1 587 reales– por “quentas” que con aquel tuvo y del “tiempo” que permaneció en su casa.¹⁵⁹ Por más que el documento omite

¹⁵⁵ De hecho así aparecía en escritura de 16-11-1662, cuando se comprometía a “dara” a unos comediantes para representar en el coliseo local la mitad de las apariencias, A.H.P.M., sig. 1916. ff. 508-509 vuelto.

¹⁵⁶ En sesiones de 11 y 14-2 de ese año. A. M. M., Ac. cap. Ff. 55 y 67 vueltos.

¹⁵⁷ *Vid.* para Salafranca, nota 114, y para Espín nota 98.

¹⁵⁸ Ma. Victoria Caballero Gómez, *Juan de Toledo, un pintor en la España de los Austrias*.

¹⁵⁹ A.H.P.M., sig. 2037, ff 737, vto. 738.

bajo qué condiciones trabajó el artífice es noticia excepcional que induciría a pensar en una relativa frecuencia del fenómeno, pues como veremos más adelante existe otro caso similar, cuyas circunstancias conocemos de forma más completa.

El corregidor Francisco Miguel Pueyo proporciona un tercer y último ejemplo de la promoción de encargos con carácter personal por los rectores de la ciudad. Este representante regio, aragonés de origen, en la creencia de que la devoción mariana del Pilar la había preservado en 1683 de un criminal atentado, impulsó un año después la erección de una ermita y hospital anexo con tal advocación.¹⁶⁰ Aunque el conjunto se inauguró el 27 de diciembre de 1684 y por tanto tras marchar Pueyo de Murcia, continuó sin duda financiando el ornato interno del edificio, para el que designó como supervisor al pintor Nicolás de Villacis, a quien debió encargar también su retrato votivo y quizá alguno de los muchos cuadros que hasta el siglo XIX existían en la ermita.¹⁶¹ La designación de Villacis para tales cometidos pudo darse tanto por su prestigio artístico como por su proximidad a las altas esferas ciudadanas, en virtud de su probada condición social de hidalgo.

A falta de otros datos, las noticias aducidas en general para el Consejo y en particular sobre estos tres casos pueden ejemplificar, en cierto modo, algunas de las formas que configuraron la promoción de la pintura y los pintores a través de encargos, en la vertiente que supone dentro del patronazgo civil la acción conjunta o independiente de la corporación y sus miembros.

El estamento de nobles e hidalgos

Constituye un lugar común el favor que los nobles, sobre todo la alta aristocracia, dispensaron a los pintores en la España del seiscientos, no sólo a causa de sus aficiones coleccionistas sino también como importantes patronos en el doble sentido de la expresión, por diferentes propósitos.

¹⁶⁰ Fuentes y Ponte, *op. cit.*, nota 32, parte I, 1880, pp. 118-119.

¹⁶¹ A.M.M. L., 3900, Cuad. 15, Inventario de los efectos existentes en la iglesia Ntra. Sra. del Pilar, que se entregan al capellán de la misma, don Pascual Miñano, a 11-8-1870: en el coro cuatro cuadros grandes de Santiago, la Virgen del Pilar, Santa Teresa y Ntra. Sra. de la Paz y en la iglesia los de los altares de San Antonio y San José.

De hecho, muchos miembros de la nobleza fueron destacados a ornar los recintos tanto civiles como religiosos de su propiedad o bajo su tutela.

Sin embargo, en este campo Murcia presenta una vez más un panorama peculiar, pues exceptuando a los Vélez, el antiguo reino carecía de una gran nobleza de origen feudal, y es significativo que en 1591 tuviera el más bajo porcentaje de hidalgos de Castilla, concentrado además en la capital donde a principios del XVII sólo había “algunas casas de caballeros y muchas de hijosdalgos”.¹⁶² Aunque este estrato aumentó con Felipe III y más aún con Felipe IV, por la mayor venta de vínculos y mayorazgos, fue siempre escaso en el conjunto de la estructura estamental murciana la que, en general, resultó más del enriquecimiento de hacendados y mercaderes que del verdadero linaje.¹⁶³ El estrañamiento de los marqueses de los Vélez en la Corte desde la segunda mitad del siglo XVI, única estirpe local de rancio abolengo,¹⁶⁴ acució el fenómeno y privó a la capital murciana de un pujante círculo aristocrático que impulsara un verdadero patronazgo sobre los pintores, con la consecuente promoción de empresas pictóricas de altura, por más que, como se evidencia en el apartado del coleccionismo, la afición a los cuadros arraigara en el patriciado urbano.

La descentralización de los patronazgos que originó la confluencia de la alta nobleza de la Corte sólo afectó a Murcia en una corta medida, pues los Vélez no ejercieron un patronazgo en ella comparable siquiera al de otras grandes familias en otros centros. Los Fajardo detentaban, en el antiguo reino, la capilla funeraria de su título en la catedral y otra en la parroquia de San Miguel de Mula, villa donde también radicaba uno de sus castillos y un palacio o residencia urbana. Los tres primeros marqueses cuidaron, sin duda, el ornato de la capilla de San Lucas, sita en la iglesia

¹⁶² Para el porcentaje *vid.* A. Molinié Bertrand, “Les Hidalgos dans le Royaume de Castille a la fin du XVI Siecle”, *Revue d’Histoire Economique et Social*, núm. 52, I, Paris, 1974, p. 62 y sobre el juicio de la capital, Luis Sánchez Costa: “La península a principios del XVII”, *Revue Hispanique*, vol. XXXIV, 1975, p. 360.

¹⁶³ Chacón, Lemeunier y Pérez Picazo, *op. cit.*, nota 63, pp. 107 y 121-122.

¹⁶⁴ De nuevo hemos de recordar la urgencia de un estudio sobre este linaje, el cual lo está realizando el profesor J. B. Owens, cuyo artículo (“La oligarquía murciana en defensa de su posición: 1570-1650”, *Historia de la región murciana*, vol. VI, Murcia, Mediterráneo 1980, pp. 238 y 248) es clarificador sobre la actuación de esta noble estirpe. *Vid.*, también, Dalmiro de la Valgoma, *Los Saavedra y los Fajardo en Murcia*, Murcia, 1957 y G. Marañón, *Los tres Vélez: una historia de todos los tiempos*, Madrid, Espasa Calpe, 1962.

mayor, pues en 1592 la “Visita...” del obispo Sancho Dávila recogía allí, junto a ornatos y alhajas, varias obras de pintura y escultura.¹⁶⁵ La atención a la misma disminuiría durante el seiscientos, a tenor de la noticia que obra hasta el presente. Al filo de esta centuria y, en concreto, en 1607, el altar mayor del recinto recibió un nuevo cuadro del Evangelista titular, que ostenta una inscripción conmemorativa del patrocinio de la obra por el marqués don “Pedro Fajardo Requesens”, quien la encargó a su “pintor” Francisco García. Sin embargo, ningún miembro del ilustre linaje concilia en esa data tal nombre y apellido, y es por esto que el promotor debió ser don Luis Fajardo Requesens, IV marqués desde 1579 hasta su muerte en 1631. Este interesante personaje, caracterizado por las conflictivas relaciones con sus feudatarios y con el Consejo de la capital murciana por motivos jurisdiccionales, parece configurarse como un verdadero impulsor de realizaciones, pues si empleó a García como pintor particular en un grado que desconocemos, contribuyó hasta 1618 a levantar el crucero y la portada sur del templo muleño de San Miguel, sede del otro ámbito bajo su tutela, que extendió también a la capilla mayor del convento franciscano de San Ginés de la Jara.¹⁶⁶ Recientes hallazgos hacen indubitable la data y atribución del cuadro catedralicio al enigmático pintor y, quizá asimismo, ensamblador Francisco García, cuya relación con el marqués parece segura, pues en el año consignado en la obra residía en Mula, donde realizó para el prócer tanto éste como, tal vez, otros trabajos de los que todavía falta información.¹⁶⁷ Respecto al error del nombre del comentario, bien

¹⁶⁵ A.C.M., Visita del obispo don Sancho Dávila, B-205, año de 1592, ff, 245-283 vuelto. Un estudio reciente de la capilla con aquello que contenía en el siglo XVI es el de la licenciada Margarita Arce Méndez, “La Capilla del Adelantado en la Catedral de la Murcia (1490?-1507). Origen y simbología de un recinto funerario”, Memoria de Licenciatura inédita, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 1986.

¹⁶⁶ Sobre la trayectoria del personaje, *vid.* Owens, *op. cit.*, nota 166, pp. 248-249. Para las obras del templo de Mula *vid.* A. Sánchez Maurandi, *Historia de Mula*, Murcia, 1955, pp. 6 y 7, así como E. Hernández Albadalejo y P. Segado Bravo, “Arquitectura y contrarreforma. Las parroquias como centros principales de culto”, *Historia de la región murciana*, Murcia, Mediterráneo, 1980, p. 270. En cuanto al patronazgo sobre el convento de San Ginés de la Jara, A. H. P. M., Sig. 1129, ff. 251-261 y 305-307.

¹⁶⁷ En 19-4-1607 el pintor García residía en Mula, quizá en compañía del marqués, pues allí redactó un pedido de materiales para realizar el cuadro a Francisco de Aguilar, pintor de Cartagena. El 6-7 del mismo año su demada ya había sido atendida; en ésta

podría derivar de una antigua restauración,¹⁶⁸ en la que tal vez el recuerdo de Pedro Fajardo, III marqués y valido del rey Felipe II, suplantó en este aspecto ya que no en los apellidos a su descendiente.

El V marqués, don Pedro Fajardo de Zúñiga y Pimentel, hijo y sucesor desde 1631 de don Luis, emprendió una carrera política en la Corte que culminó con el nombramiento de virrey de Sicilia, cinco años antes de su muerte en 1648.¹⁶⁹ En razón quizá de este alejamiento, mayor aún que el de sus antecesores, no se vincula a su persona obra alguna conocida hasta el presente en el antiguo reino.

Más interesante parece la actuación de su vástago don Fernando Joaquín Fajardo y Toledo, VI marqués, fallecido en 1693, cuya munificencia directa o indirecta pudo proporcionar a los pintores locales varios encargos que jalonan toda la segunda mitad del siglo. El primero de ellos debió acaecer en la década de 1650, pues quizá fue entonces cuando encomendó a los hermanos Gilarte dos cuadros de la Epifanía y la Huida de Egipto, destinados, en principio y según la tradición, al palacio señorial de la villa de Mula.¹⁷⁰ Aunque desconocemos la causa y el proceso seguido, es probable que algún representante o mayordomo del aristócrata, siempre bajo su segundo mandato, concertara con los pintores la realización de las obras.

Dos décadas después el mismo personaje atendería en calidad de patrono al ornato, cuando no la redecoración, de la capilla del Consuelo, sita en la parroquia de San Miguel de Mula, encargando a Senén Vila otros dos lienzos de la Ascensión y la Asunción. Al parecer el primero estaba firmado

data que Aguilar otorgó recibo del importe de los materiales. Méndez, *op. cit.*, nota 167, pp. 151-155.

¹⁶⁸ Pudo ser después de algunas de las fuertes riadas de la centuria, que como la de 1651 anegaron la catedral y por tanto el recinto de la capilla nobiliaria, según recuerda Marañón, *op. cit.*, nota 164, p. 61 y confirma el informe hecho en 19-10-1651 para el cabildo, A.C.M., Ac. Cap., Sig. B-19, ff. 3-5.

¹⁶⁹ Vid. Owens, p. 249 y Valgoma, pp. 203, 208-209 en *op. cit.*, nota 168.

¹⁷⁰ En esto coinciden las más antiguas citas de los cuadros que son las de González Simancas, 1905-1907, vol. II, p. 444 y Elías Tormo, Levante, Madrid, 1923, p. 377. Ambos cuadros todavía se conservan hoy en la parroquia de Santo Domingo, cercana al desfigurado palacio señorial. Para la aproximación cronológica *vid.* Pérez Sánchez, *op. cit.*, nota 20, pp. 145, 147 y 153.

por el pintor cuando todavía residía en Alicante,¹⁷¹ lo que permitiría suponer que, en este caso, las amplias redes comerciales y amistosas de Vila bien pudieron determinar la adjudicación de la empresa. Por otra parte, es significativo que fuera también Vila padre quien, en 1686, realizara sendos cuadros de Santa Teresa y San Juan de la Cruz en el retablo mayor y otro de una Apoteosis de la misma santa para la iglesia murciana de los Carmelitas descalzos.¹⁷² En el establecimiento de los frailes desde 1676 con un hospicio, hasta la definitiva fundación del convento en 1680 tuvo parte la casa señorial de los Vélez, pues a la sazón era entonces provincial fray Pedro de Jesús, hermano del VI marqués y por tanto no sería aventurado pensar en una munificencia de la ilustre familia para con los religiosos.¹⁷³

La sucesión masculina del linaje terminó con doña Teresa Fajardo de Mendoza, VII y última marquesa, a quien quizá pudo deberse en la estirpe el único ejemplo conocido de un encargo del exterior dirigido a Murcia. Desde 1692 trabajaba y residía en la Corte el pintor Lucas Jordán y es probable que entre los muchos miembros de la alta nobleza que demandaron cuadros al prolífico artista, figuraran también los marqueses de los Vélez, que ahora añadían el más egregio título de duques Montalto.¹⁷⁴ Esto podría explicar, siempre en parámetros de hipótesis, la existencia de dos

¹⁷¹ Son obras desaparecidas que cuentan, sin embargo, con abundantes referencias bibliográficas: Baquero, *op. cit.*, nota 20 p. 129; Ibáñez y Tormo, *op. cit.*, nota 172, p. 74 y p. 377 respectivamente; Sánchez Moreno, *op. cit.*, nota 48, p. 74 y Caballero Carrillo, *op. cit.*, nota 32, pp. 93 y 99.

¹⁷² Para estos cuadros, trasladados en la Desamortización a San Nicolás, destruidos en 1936, y erróneamente considerados hasta ahora, por confusión de Baquero, *op. cit.*, nota 20, p. 124, como procedentes de los alcantarinos de San Diego, por más que Fuentes, *op. cit.*, nota 32, parte I, pp. 111-112, ya consignara su verdadero origen, *vid.* fray Silverio de Santa Teresa, *Historia del Carmen Descalzo*, Burgos, 1943, donde alude a su colocación en el retablo de la iglesia y sobre la puerta claustral, así como a la firma y fecha en 1686.

¹⁷³ De hecho su madre, doña Margarita Engracia de Toledo y Portugal, marquesa viuda, escribió sendas cartas a 24-9-1676 al cabildo catedral y el Consejo murciano agradeciendo la licencia para fundar el hospicio, A.C.M., AC. Cap. 1676, sesión de 17-10, f. 255 vuelto. Los descalzos obtuvieron permiso definitivo de la ciudad para convertir su hospicio en convento, en acuerdo capitular de 20-2-1680, A.M.M., Ac. cap. 1680, sin folio.

¹⁷⁴ Por el matrimonio de la heredera de los Vélez con don Fernando de Aragón, Moncada, Luna y Peralta, VIII Duque de Montalvo, *vid.* Dalmiro de la Valgoma, *op. cit.*, nota 166, pp. 209-210.

obras atribuidas al famoso pintor napolitano *Epifanía y Sagrada Familia con Santos* en el recinto de la antigua capilla catedralicia de San Lucas, cuyo patronato detentaba todavía la última representante de los Fajardo; por otra parte, los cuadros pudieron enviarse desde Madrid, venir con los propios marqueses en alguna de las visitas, como la de 1698, que realizaron al reino, o incluso llegar junto a la preciada reliquia de la Leche de la Virgen, que la V marquesa viuda doña Mariana Engracia de Toledo y Portugal, madre de doña Teresa, donó en 1715 como ajuar de la capilla.¹⁷⁵

Después de los Vélez son pocos los miembros del patriciado local sobre los que obran noticias en torno a una actuación como patronos, que ocuparan a pintores en trabajos para residencias y capillas familiares. Aunque muchos reunieron cuantiosos conjuntos de cuadros en sus domicilios, como se analiza en el capítulo del coleccionismo, su afición por la pintura parece –salvo contadas excepciones– señalada en dicho apartado, motivada más por razones de índole devocional que estética y, desde luego, no hay constancia de predilecciones por pintor alguno y menos aún de promoción o protección durante todo el siglo. Junto a la primacía de los cuadros en la decoración de la viviendas, también el equipamiento con pinturas exentas o retablos en las capillas funerarias familiares de parroquias y templos conventuales atrajo, como en otros centros, la iniciativa de los próceres murcianos. También en este aspecto, la escasez de referencias, al margen de las ambiguas mandas testamentarias, dota de especial interés a algunos encargos debidos a personajes aislados o incluso a familias concretas que, si bien constituyen empresas de escasa envergadura, son los únicos conocidos en el campo de lo pictórico.

En 1630 la egregia dama doña Luz Zambrana y Aragón, viuda de don Juan Pérez Calbillo, señor de la Villa de Cutillas y protectora del Estudio General de los dominicos murcianos, costeó un retablo para la capilla de San Pascual, sita en la iglesia de los frailes de San Diego de la ciudad, cuyo dorado, estofa y quizá también los cuadros, si es que los hubo, encargó el pintor Jerónimo de la Lanza.¹⁷⁶ Otro importante comendatario debió ser

¹⁷⁵ En cuanto a visita, A.C.M., Ac. cap. 1695-98, B-29, sesión extraordinaria de 27-2-1698, f. 369; los capitulares acuerdan enviar embajada a Mula para cumplimentar a los marqueses.

¹⁷⁶ De acuerdo con la carta de pago otorgado por el pintor a 3-4 de ese año. A.H.P.M., 2122, FF VTO-332.

don Martín Riquelme Arróniz de Barrientos Cárdenas y Fajardo, quien como heredero del patronato sobre la capilla mayor del convento de San Francisco planeó en 1645 este recinto, que destinaba a su enterramiento, como una verdadera galería de antepasados al ordenar la colocación de hasta seis retratos.¹⁷⁷

Más importante y segura parece la actuación de la familia Saavedra Fajardo como promotora de empresas artísticas de diverso orden. Desde 1482 eran patronos, con derecho a entierro, del crucero del Evangelio o capilla de Santa Elena en la parroquia murciana de San Pedro, al que sumaron a partir de 1642 toda la capilla mayor, merced a la compra que don Diego, el más famoso de sus prohombres, hizo del recinto con idénticas prerrogativas. En cumplimiento de las disposiciones testamentarias del ilustre diplomático y escritor, doña Luisa Carrillo y Villarrasa, viuda de su sobrino don Pedro y como madre y tutora de don Sebastián de Saavedra, menor y heredero a la sazón, acometió en 1652 la edificación de un nuevo y mayor presbiterio, cuya obra ajustó con Juan Bautista Balfagón, maestro de cantería y albañilería.¹⁷⁸ Con posterioridad y ya concluida la construcción, el propio don Sebastián Saavedra y Carrillo –1698–, observando sus obligaciones patrimoniales atendería al ornato de la capilla mayor. Si consideramos que para ella Senén Vila pintó los lienzos de *San Jerónimo* y *San Nicolás*, ubicados en sendos retablos junto al principal y bajo las armas de los Saavedra, cuya cronología se sitúa en torno a 1678,¹⁷⁹ y que ya entonces don Sebastián detentaba el patronazgo con plenas facultades, bien pudo ser él quien sufragó o incluso encargó a Vila ambos cuadros.

La concentración de la demanda pictórica que caracterizó la actividad de Senén Vila y su taller en el último cuarto del siglo absorbió también los pedidos de otros hidalgos de la capital y aun los de alguna ciudad del reino paulatinamente ennoblecidos. Este sería el caso de los retratos encomendados al pintor hacia 1690 por don Juan de Guevara García, caballero

¹⁷⁷ En su testamento a 20-4-1645, otorgado con motivo de participar hacia Sevilla, ordenaba hacer retrato con marco de don Riquelme, fundador del recinto, de tamaño igual a otros cinco cuadros.

¹⁷⁸ José C. Agüera Ros, “Los herederos de don Diego Saavedra Fajardo, promotor de obras en San Pedro de Murcia (1652)”.

¹⁷⁹ Ya Albacete los recogía en 1876 en la capilla de tal linaje, con la correcta atribución a Vila, *op. cit.*, nota 62, sin folio y lo mismo hacia Baquero, *op. cit.*, nota 20, p. 12.

santiaguista lorquino y en 1705 por don Juan y doña Josefa Puxmarín y Fajardo, condes de Montealegre.¹⁸⁰

Aunque los tres ejemplares no constituyan excepción pues, como demostramos en el apartado del coleccionismo, eran muchas las familias que tenían junto a retratos de la Casa Real efigies propias e incluso series de antepasados, éstos presentan el interés de ser los únicos que se conservan con atribución e identificación segura. A la vez son un buen exponente del afán de las clases superiores por inmortalizar su fisonomía y renombre, sin perjuicios por la más que mediocre calidad del pintor, a quien sin duda contribuían a promover con tales encargos.

Al mismo Vila debió encargar, en la última década del siglo, don Julián Martín y Lamas, secretario del Secreto del Santo Oficio murciano y no corregidor según afirmación reciente, una serie de ocho cuadros de la vida de san José, que acabó en la capilla de San Jerónimo, de la que era patrono, en el monasterio de la Ñora, donde además había profesado uno de sus hijos con el nombre de fray Bernardo de San José.¹⁸¹ Más excepcional parece la actuación del nobilísimo don Gaspar Antonio de la Oca y Zúñiga, señor de varias villas en Galicia, caballero de Santiago, alguacil mayor de la Inquisición y regidor perpetuo de Murcia, muerto en ella en 1701 y gran coleccionista. Fue un verdadero comendatario, pues tuvo obras de todos los pintores locales de los que fue contemporáneo en la segunda mitad del siglo, como los Gilarde, Villacis, Vila padre, Lucas Espinosa, los lorquinos Muñoz y Camacho y aun de otros foráneos en su mayoría granadinos. Cabe incluso la posibilidad de que empleara de forma regular a uno de ellos, el oscuro Diego Lucas de Espinosa, pues los diez cuadros registrados bajo ese apellido sobrepasan con creces las restantes firmas y parece significativo que fuera dicho pintor quien efectuó las atribuciones del inventario.¹⁸² Finalmente, si hemos de creer a Palomino, un último y excepcional encargo a un pintor foráneo sería el de don Antonio Francisco

¹⁸⁰ Caballero Carrilo, *op. cit.*, nota 32, pp. 148-150 y 115-116 respectivamente.

¹⁸¹ Sánchez Moreno, *op. cit.*, nota 16, pp. 774-775 y Caballero Carrillo, *op. cit.*, nota 32, p. 78, que mantiene la equivocación sobre el nombre y cargo de comentario, a quien confunde con su hijo don José de María y Lamas.

¹⁸² Para inventario y tasación de la colección, descubierto y publicado fragmentariamente por López Jiménez en A.A.V., 1959, pp. 72-74 y B.RR.AA.C., 1974, pp. 147-148, íntegro en A.H.P.M., Sig. 2745, ff. rotos, a 8-1-1706.

de Roda, Tomás y Perea, I conde del Valle de San Juan (1730), quien como patrón del convento de los capuchinos de Murcia costeó un san Antonio que el valenciano Juan Conchillos Falcó hizo para el altar mayor del templo de dicha orden. Según el mismo tratadista, la proverbial amistad que unía a Senén Vila con Conchillos le llevó a ceder esta obra a su compatriota y colega,¹⁸³ mas a esto cabría añadir la posibilidad de una elección del comendatario por inclinaciones concretas.

Un personaje similar fue don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Liche y séptimo marqués del Carpio, ajeno a la ciudad, pero que ejerció en ella su patronazgo. Llegando en mayo de 1674 a la capital murciana para embarcarse en Cartagena con destino como embajador regio, por razones familiares y mientras disponía su partida residió alternamente en ambos núcleos hasta octubre de 1676, cuando marchó con carácter definitivo.¹⁸⁴ Sus inclinaciones artísticas lo han hecho modelo del mecenazgo y gran coleccionismo y, por consiguiente no es raro que durante la larga estancia en Murcia encargara en 1675 a Villacis, que era el pintor local de mayor prestigio, dos cuadros de La Cruz y la Concepción destinados a engrosar su ya cuantiosa colección, así como una bandera o estandarte cuyo uso desconocemos, trabajos en los que le ayudaba, según los documentos “un ratoncito” que podría ser Zabala.¹⁸⁵ La avidez del aristócrata por atesorar

¹⁸³ Palomino, *op. cit.*, nota 64, pp. 1.134 y 1119. Debemos el nombre del comendatario a doña Teresa Pérez Picazo, catedrática de Historia e Instituciones económicas de la Facultad de Economía de la Universidad de Murcia, cuya gentileza agradecemos.

¹⁸⁴ Sobre su estancia en Murcia ver José Carlos Agüera Ros: “Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio, comitente artístico durante su viaje a Roma como embajador ante la Santa Sede”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Actas VII, Congreso C.E.H.A., 1988, Murcia, Universidad, 1992, pp. 431-444.

¹⁸⁵ José M. Pita Andrade, “Nicolás de Villacis al servicio del Marqués de Carpio”, A.E.A., Madrid, 1960, p. 295; la munificencia del aristócrata en Murcia se extendió también al convento de agustinas descalzas, pues tras su muerte las monjas reclamaron el 26-8-1689 la entrega de una “himaxen del glorioso San Agustín de madera pintada, hechura de Nápoles, que dicho Excm. Sr. Marqués mandó hazer para [...] este convt. Con las dos armas de mármol y que se colocasse en la [...] del, de forma que en todo tenga devido cumplimiento la voluntad [de] su Ex. Como patrón que de este dicho convt^o, la qual hechura [...] al presente se halla entre la ropa y alaxas que quedaron por [su fin y muerte]...”, A.H.P. M., Sig. 969, ff. 536 y vuelto. El desarrollo de éste y los encargos antes citados en Agüera Ros, *op. cit.*, nota 186. Para la actuación del marqués como comendatario artís-

cuadros motivó probablemente la comisión a Villacis, que vendría favorecida también por las especiales circunstancias concurrentes en el maestro, quien en calidad de hidalgo, artista culto y antiguo conocedor del entorno italiano pudo incluso contactar personalmente con aquel.

En conjunto parece que todos los casos aducidos no se canalizaron de forma instrumentada, quizá por el profundo carácter particular inherente a todos ellos, con lo que resultarían en gran medida del acuerdo verbal entre comendatarios y pintores.

Particulares de distinta cualificación

Si el Consejo, con los regidores y jurados y el estamento de aristócratas e hidalgos protagonizaron buena parte del patronazgo civil en la ciudad durante el seiscientos, también algunas personas, de profesión y condición diversa, promovieron empresas de diferente monta, en las que emplearon durante algún tiempo a varios pintores locales. Es un hecho constatado al tratar del coleccionismo que las personas de la capital murciana participaron también de la difundida afición por los cuadros, mas la concisión con que aparecen reflejados en las relaciones de bienes impide, en una mayoría, al faltar atribuciones, posibilidad de determinar si los propietarios actuaron o no como verdaderos comitentes. Constituyen así excepción varios ejemplos de particulares que, con intenciones concretas, contrataron a los pintores para trabajos cuya finalidad por lo común conocemos. En conjunto, dos de estos encargos adoptaron la forma de escrituras públicas ante notario, en las que comparecían en persona para el acuerdo tanto el patrocinador como el autor material de la obra.

Un caso singular parece el de Francisco Pérez, escribano regio, quien en septiembre de 1646 procedió como un auténtico patrón al contratar al pintor valenciano Francisco Pallarés para trabajar en su domicilio con carácter exclusivo durante cuatro meses, susceptibles de ampliación a otros seis

tico y su gran colección, todavía en estudio en la tesis doctoral que elabora la licenciada M^a Victoriana Caballero Gómez, *vid. Los trabajadores de José M. Pita Andrade*: 1952, p. 223; A.E. Pérez Sánchez, “Sobre la venida a España de las colecciones del marqués del Carpio”, A.E.A., Madrid, 1960, p. 293 e *id.*, “Las colecciones españolas de pintura italiana”, en *Pintura Italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 67 y, sobre todo, el estudio de Haskell en *op. cit.*, nota 1, pp. 195 a 197.

más. Sin embargo, el régimen del pintor estaba más próximo a la condición de asalariado que a la de un verdadero protegido, pues se sometía en todo a la autoridad del patrono, quien además postergaba la entera retribución al final del plazo, descontando posibles anticipos y siempre con la condición de que recuperara los días de trabajo perdidos por cualquier causa.¹⁸⁶ Aunque el documento no concreta la naturaleza de las tareas a realizar, sin duda se trataba de cuadros para decorar la vivienda del notario, pues se alude con claridad a que éste suministraría los colores, lienzo y bastidores necesarios, quedando sólo a costa del pintor los pinceles. Por otra parte no hay duda de que ésta sería la ocupación, pues hay constancia todavía hoy de una aplicación plena de Pallarés al ejercicio de la pintura.¹⁸⁷ Así, en 1590, una tal Lucía Zapata encomendó al pintor Jerónimo Ballesteros un retablo con historias de santa Clara y otras advocaciones, destinados, probablemente por su envergadura, a alguna capilla familiar, y parecida finalidad, cuando no a su propia casa o, tal vez, un oratorio doméstico tendría el cuadro de san Vidal, que en diciembre de 1604 Jerónimo de Castro, notario apostólico y más tarde suegro del pintor Lorenzo Suárez, encargó al entonces joven Pedro Orrente.¹⁸⁸ Al igual, en enero de 1616 Antonio Bautista, personaje de ignorada condición, pero que tenía capilla dedicada a la Virgen del Rosario, junto a la Puerta del Obispo en la catedral, concertó con Pedro López un retablo figurando a la titular y otros temas, cuya forma confió a la inventiva del pintor, al que, sin embargo, impuso un dorado y estofa en correspondencia con el paralelo retablo de Santa Lucía, sito en la Puerta del Consejo.¹⁸⁹

La índole de los comentarios es muchas veces dispar, pues en noviembre de 1627 el comerciante Juan Díaz dispuso para la capilla que poseía en

¹⁸⁶ A 6 de ese mes y año. A.H.P.M., Sig. 1626, f. 647 y vuelto.

¹⁸⁷ En concreto un cuadro de San Pedro de Alcántara firmado y fechado en 1657 en la iglesia de San José de Elche, donde se conservan también otras obras probables del pintor. Lo cita Lorenzo Hernández Guardiola, *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, tomo I, Alicante, Instituto Gil Albert, p. 223, lám. 74, creyendo erróneamente franciscano descalzo al pintor.

¹⁸⁸ Para el retablo de Ballesteros *vid.* J.C. López Jiménez, “Descubrimiento de ser Juan de Vitoria el pintor del retablo... de Santiago. Los pintores Ginés de la Lanza en la Catedral y Jerónimo Ballesteros en Santa Clara”.

¹⁸⁹ A 29 de ese mes y año. A.H.P.M., Sig. 1124, ff. 45 vto. 46.

San Pedro, bajo la advocación mariana de la Esperanza, otro retablo cuyas pinturas encargó al modesto artífice Sebastián Benito, con ciertas condiciones de técnica y calidad cuyo cumplimiento delegaba en el dictamen de los representantes parroquiales, asesorados por un experto.¹⁹⁰ Más completo es el contrato por el que Ginés Cano, escribano de número de la ciudad, empleó en diciembre de 1635 al pintor Juan López Luján en un conjunto de igual carácter, ornado con motivos heráldicos, para otros recintos sacros en la iglesia conventual de los Trinitarios, sujeto a la supervisión de sendos periodos por cada parte.¹⁹¹ A su vez, los Libros de Visitas conservados para las parroquias de Santa Catalina y San Antolín inducirían a pensar, incluso que, al menos en la primera mitad de la centuria, con frecuencia los particulares descuidaron sus obligaciones hacia los recintos que tutelaban y hasta que la pintura no formó parte de sus proyectos de ornato.¹⁹²

La clientela

Si en la capilla murciana es problemática la existencia del mecenazgo y muy diverso el fenómeno del patronazgo, aparece por el contrario configurada con claridad una clientela amplia y por lo común anónima, que en gran parte constituyó el soporte de la demanda de cuadros a los pintores locales, cuya producción absorbió. La enorme aleatoriedad, cuando no ausencia, como vimos en apartado precedente, de un posible gremio de pintores en la ciudad, favoreció, sin duda, la libre realización y venta de obras por artistas y artífices, al margen de las trabas que suponía un sistema comparativo tradicional. Esta excepcional holgura del ejercicio de la pintura en Murcia facilitaría, en potencia, que las personas encargaran obras mediante acuerdos verbales o incluso para comprar las que se ofertaban ya hechas, pidiendo a lo sumo en ellas modificaciones conforme a sus gustos, al considerar que uno y otro apenas importaban 27 y 100 reales y

¹⁹⁰ A 26 de ese mes y año. A.H.P.M., Sig. 919, ff. 387-388 vuelto.

¹⁹¹ A 9 de ese mes y año A.H.P.M., Sig. 2040, ff. 1098-1099.

¹⁹² Esto se deduce de las visitas e inventarios de ambas parroquias citadas en la nota 44, donde muchas de las capillas se consignan permanentemente a lo largo de los años como abandonadas y sin retablo, en razón, quizá, del uso primordial de las mismas como recintos funerarios.

que las condiciones se reducían a una ejecución satisfactoria y a cumplir los plazos acordados para los pagos, terminación y consiguiente entrega de los trabajos.¹⁹³

Los testamentos de los pintores aluden con frecuencia a deudas por cuadros y son, por tanto, otra fuente segura para conocer los nombres de algunos clientes, cuya identidad no siempre es posible desentrañar. Sabemos así que en 1627 el torcedor Diego de Valdivieso y el racionero don Alonso Hurtado habían hecho sendos préstamos en metálico a cambio de cuadros al pintor Juan de Alvarado, y que diez años después el jurado Eugenio Navarro debía más de la mitad del importe de otro a Francisco de Ocaña.¹⁹⁴ El pintor Lorenzo Suárez, quien absorbió los más importantes encargos del segundo cuarto del siglo, debió poseer asimismo una amplia clientela según se desprende de su testamento de 1648, en la que figuraba no sólo gente afincada en Murcia, como el cirujano Bartolomé Díaz, doña Francisca de Sandoval, don Antonio de Sepúlveda y los regidores don Diego Melgarejo y don Tomás Galtero, sino también personas del exterior, como Juan Redondo, mercader toledano y Esteban Fernández, maestro de capilla de la villagranadina de Llorca.¹⁹⁵

Durante la segunda mitad de la centuria conocemos algunos clientes de Nicolás de Villacis, como el doctor don Francisco Pacheco Tirado, presbítero, abogado y miembro de la orden militar constantiniana de San Jorge, a quien, pese a los doce cuadros que en 1656 declaraba tener del pintor, no cabe conceptuar como verdadero patrón por bajo precio –apenas 12 reales– en que concertó cada uno de ellos.¹⁹⁶ También don Pedro de Alcántara, caballero de la misma orden, poseía al morir, en 1682, otro lienzo grande, que estaba todavía en casa del maestro, quizá por inacabados o por no haberlos recogido.¹⁹⁷ El testamento del propio Villacis

¹⁹³ Para el de Castro *vid.* Caballero Gómez, *op. cit.*, nota 160, 58 y 192; para el de Cuevas a 12 de diciembre de ese año, A.H.P.M., Sig. 1669, ff. 657-658.

¹⁹⁴ Según los testamentos de ambos pintores en J. Sánchez Moreno, “Noticias sobre pinturas de los siglos XIV al XVII en Murcia”, *Anales*, Universidad de Murcia, 1946-1947, p. 372, documento reproducido fragmentado pero íntegro en A.H.P. M., Sig. 851, ff. 648-649 vuelto.

¹⁹⁵ Para todos tenía pintados cuadros, A.H.P.M., Sig. 1596; a, ff. 203-206 vto., 6-5-1648.

¹⁹⁶ A 29-1, sin indicar los temas, A.H.P.M., sig. 746, f. 111 y siguientes.

¹⁹⁷ En el inventario del prócer, de 5 a 7-11 de ese año. A.H.P. M., Sig. 962, ff. 637-640 vuelto.

en 1693 y su primer inventario de bienes *post mortem* en 1694 amplían estas referencias, al aludir no sólo a personas para las que hizo pinturas por diferentes sumas, como el presbítero Andrés López, el jurado Diego Fernández de Silva y don Diego Ballesteros, sino también a otras que le entregaron “lienzos para aderezar” y tallas que policromar como Miguel Alcantud, don Gil Francisco de Molina, don Pablo de Almela y el racionero don Ginés Guerrero.¹⁹⁸

En cuanto a pintores destacados como Orrente, los Gilarte y Vila padre, para los que faltan precisiones documentales sobre la clientela local, que con seguridad tuvieron a tenor de su crecida producción, pueden servir los testimonios algo tardíos, aunque sin duda ciertos, de Palomino: de Orrente decía que sus pinturas eran “innumerables” y “tantas” en “templos y casas particulares, [...] es el caso imposible referirlas”. Mateo Gilarte, aseguraba, “que no fueron menos célebres sus obras particulares que las públicas” y en cuanto a Vila que apenas había templo sin “obra de su mano [...] y dentro y fuera de su reino [Murcia] fue muy extendido su nombre”.¹⁹⁹ Por otra parte y como sucedía con Villacis, también los inventarios *post mortem* de estos maestros contienen numerosas referencias de cuadros, que cabe suponer fueron realizados por encargo cuando no destinados a la venta sin clientes previos.²⁰⁰

La afición por la pintura, con la consiguiente demanda, abarcó desde las crecidas pertenencias pictóricas de los representantes del poder civil, de patricios e hidalgos, del funcionario de las profesiones liberales, hasta las menos de comerciantes, artesanos y otras personas de diferente e ignorada condición, pasando por las medianas de los miembros del clero secular y los cargos secundarios de la administración urbana.²⁰¹ El anonimato que en general afecta a la consignación de las piezas delata, probablemente, su carácter de pintura hecha en serie, como respuesta a una demanda más de

¹⁹⁸ Baquero, *op. cit.*, nota 20, pp. 449 y 453-456 y la referencia completa de ambos documentos a 28-7-1693 y 17-4-1694 en A.H.P.P.M., Sig. 1599, ff. 69-70 vto. y ff. 19-22 vuelto.

¹⁹⁹ Palomino, *op. cit.*, nota 64, pp. 865, 1085 y 1119-1120 respectivamente.

²⁰⁰ Para el de Gilarte, *vid.* José C. Agüera Ros: “Fuentes documentales para el estudio de Mateo Gilarte”, *Anales*, Universidad de Murcia, 1981-1982 pp. 228 y 240-242, y para el de Vila padre, Caballero Carrillo, *op. cit.*, nota 32, p. 227.

²⁰¹ Al respecto, *vid.* Las pertenencias pictóricas de todos estos grupos sociales en el capítulo VII. Las colecciones y la afición a la pintura en los diversos estamentos.

índole piadosa que estética o decorativa, pues priman los asuntos sacros de carácter devocional que no excluyen, sin embargo, una importante representación de otros profanos, quizá a veces con valor alegórico o simbólico.²⁰²

En definitiva, las largas relaciones de cuadros en manos de particulares son un postrer testimonio, seguro y veraz, de que los pintores afincados en la ciudad a lo largo del seiscientos encontraron entre sus contemporáneos, por razones de muy diverso orden, el cauce apropiado, desde luego, más extenso, para desarrollar la profesión y dar salida a sus obras, sin obstar la dispar calidad que caracteriza en conjunto los ejemplares llegados a nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- Abizanda y Broto, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, Zaragoza, 1917.
- Agapito y Revilla, Juan, “Un cuadro de Roelas que se creía perdido en el Museo de Valladolid”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid*, 1925, p. 25.
- Agulló y Cobo, Mercedes, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valladolid, 1978.
- _____, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada, Departamento de Historia del Arte, 1978.
- _____, “El testamento de Juan Gómez de Mora”, *Miscelánea de Arte*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Homenaje a don Diego Angulo, 1982, p. 120.
- Alcolea, Santiago, “La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1959-1960.
- Alonso Cortés, Narciso, “Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1922, p. 45.
- Angulo Íñiguez, Diego, “Pintura del siglo XVII”, *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1958.
- _____, *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- _____, “Francisco Rizzi; Cuadros de temas profanos”, *Archivo Español de Arte*, 1971, p. 357.
- Angulo Íñiguez, Diego, y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña, primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969.

²⁰² Todo ello se analiza en el capítulo VII. Aproximación a las predilecciones temáticas.

- _____, *Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972.
- Antal, Frederick, *Florentine painting and its social Background*, Londres, 1947.
Hay traducción española, de Ediciones Guadarrama.
- Arfe, Juan de, *Quilatador de la plata, oro y perlas*, Valladolid, 1572.
- Azcárate, José María de, Alonso Berruguete, *Cuatro ensayos*, Valladolid, 1963.
- _____, “Instrucción para las construcciones reales en el siglo XVII”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid, 1960, p. 223.
- _____, “Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV”, *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XI, núms. 42-43.
- _____, “Noticias sobre Velázquez en la Corte”, *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 357.
- Ballesteros, Pío, “Los pintores ante el Fisco”, *Revista de la Facultad de Derecho*, Madrid, 1942, p. 87.
- Barcia, Ángel María, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.
- Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos (1654-1658)*, Madrid, 1968.
- Baschet, Armand, “Pedro Pablo Rubens, Pintor de Vicente I. de Gonzaga”, *El Arte en España*, 1867, p. 185.
- Blunt, Anthony, *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*, Madrid, Ensayos Arte, Cátedra, 1979, traducción del inglés.
- Boloqui Larraya, Belén, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1700- 1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.
- Bonet Correa, Antonio, *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966.
- _____, *El libro de arte en España*, Granada, 1973.
- _____, “El plano de Juan Gómez de Mora de la Plaza Mayor de Madrid en 1636”, *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, 1966.
- _____, “El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquinos del barroco español”, *Archivo Español de Arte*, 1961, p. 285.
- Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Froma, 1980, traducción del inglés.
- Brown Jonathan, y J. H. Elliot, *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981.
- Burton, Robert, *The anatomy of Melanchily*, Nueva York, 1955.
- Butron, Juan de, *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la Pintura*, Madrid, 1626.
- Bustamante García, Agustín, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.

- Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Camon Aznar, José, “La pintura española del siglo XVII”, Summa Artis, Madrid, 1977.
- _____, *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 2ª edición.
- Caramuel, Juan, *Arquitectura civil recta y oblicua*, Vigevano, 1678, Calvo Serraller, Madrid. Turner, 1979.
- Caturla, María Luisa, *Fin y muerte de Francisco de Zurbarán*, Documentos recogidos y comentados por..., Madrid, edición de la Dirección General de Bellas Artes, 1964.
- _____, “Documentos en torno a Vicencio Carducho”, *Arte Español*, núms. 1968-1969, tercer fascículo, p. 145.
- _____, “Un pintor gallego en la corte de Felipe IV, Antonio Puga”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, 1953, p. 9.
- _____, “El coleccionista madrileño Don Pedro de Arce, que poseyó ‘Las Hilanderas’ de Velázquez”..., *Archivo Español de Arte*, 1948, p. 291.
- Clan Bermúdez, Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
- _____, Carta a un amigo sobre el estilo y gusto de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que elevó Bartolomé Esteban Murillo, Cádiz, 1806.
- Cellini, Benvenuto, *Due trattati dell’oreficeria o dell scultura*, Florencia. 1568.
- Cervera Vera, Luis, “El arquitecto humanista concebido por León Batista Alberti”, *Revista de Ideas Estéticas*, 1979, p. 119.
- _____, *Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, Tecnos, 1954.
- _____, *El código de Vitrubio hasta sus primeras ediciones impresas*, Madrid, Instituto de España, 1978.
- _____, *El conjunto palacial de la Villa de Lerina*, Valencia, Castalia, 1967.
- _____, *Bienes muebles en el palacio ducal de Lerma*, Madrid, Castalia, 1967.
- Céspedes, Pablo de, *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, 1604.
- Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario de Ceán Bermúdez*, Madrid, 1889-1894.
- Condivi, Ascanio, *Vita di Michelangelo*, Florencia, 1926, 1ª ed. en 1553.
- Cruz Valdovinos, José Manuel, *Los plateros madrileños, Estudio histórico-jurídico de su organización corporativa*, tomo I, Madrid, 1983.
- Cruzada Villaamil, G., *Rubens diplomático*, Madrid, 1874.
- Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982, traducción del francés.
- Checa, Fernando, *Pintura y Escultura del renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1983.

- Chueca Goitia, Fernando, "Arquitectura del siglo XVI", *Ars Hispaniae*, Madrid, 1953.
- Dávila Fernández, María del Pilar, *Los sermones y el Arte*, Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1980.
- Deleito Piñuela, José, *Sólo Madrid es Corte*, Madrid, 1953.
- Díaz Padrón, Matías, "Thomas Willeboirts Bosschaert, pintor en Fuensaldaña", *Archivo Español de Arte*. 1972, p. 83.
- Díez del Corral, L., *Velázquez, Felipe IV y la Monarquía*, Madrid, 1977.
- Documentos para la historia del arte en Andalucía*, publicación del Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *La sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1963.
- Falcón Márquez, Teodoro, *El aparejador en la Historia de la Arquitectura*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Sevilla, 1981.
- Fernández Álvarez, Manuel, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- Fernández del Hoyo, María Antonia, "Oficiales de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1983, p. 347.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, traducción del francés.
- _____, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.
- _____, "El Madrid de los Austrias, un urbanismo de teatro", *Revista de Occidente*, núm. 73, Madrid, 1969, p. 19.
- Gallego de Miguel, A., *Rejería castellana*, Valladolid, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1982.
- García Chico, Esteban, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Valladolid, Arquitectos. 1940; Escultores. 1941; Pintores. 1946; Plateros. 1963; Rejeros. 1966.*
- _____, "El palacio del Conde de Benavente", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*. núm. 18, 1946, p. 13.
- _____, *La cofradía penitencial de la Santa Vera Cruz*, Valladolid, 1962.
- García Gaínza, María Concepción, *Escultura romanista en Navarra*, Pamplona, 1969.
- García Hidalgo, José, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, 1693.
- García Vega, Blanca, *El grabado del libro español. Siglo XV al XVII*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984.
- Garin y Ortiz de Taranco, Felipe de María, *La Academia valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945.

- Gaya Nuño, Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico europea de Ediciones, 1975.
- Gerard, Veronique, *Les problèmes artistiques de l'Alcázar de Madrid (1537-1700)*, Paris, Mélanges de la Casa de Velázquez, 1976, p. 307.
- Gestoso y Pérez, J., *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899.
- Gómez Moreno, María Elena, "Escultura del siglo XVII", *Ars Hispanie*, Madrid, Plus Ultra, 1958.
- González Echegaray, María del Carmen, *Documentos para la historia del Arte en Cantabria*, tomo II, 1973, p. 175.
- González Hernández, Vicente, *Cofradías y gremios en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas de Pintores*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1967.
- _____, *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, edición del Museo Institución de Humanidades "Camón Aznar", 1981.
- Gue Trapier, Elizabeth du, "Ribera", *The Hispanic Society*, Nueva York, 1952.
- Guinard, Paul, "Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique", Paris, Les éditions du temps, 1960.
- Gutiérrez de los Ríos, Gaspar, *Noticia general para la estimación de las Artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*, Madrid, 1600.
- Haraszti-Takács, Marianna, *Spanish Genre painting in the seventeenth century*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.
- Harris, Enriqueta, "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, 1960, p. 109
- Haskell, Francis, *Patronos y pintores*, Madrid, Cátedra, col. Grandes temas, 1984. traducción del inglés.
- Hauser, Arnold, *Sociología del Arte*, Madrid, Guadarrana, 1975, traducción del alemán.
- Hazañas y La Rúa, J., *Noticias de las academias literarias, artísticas y científicas de los siglos XVII y XVIII*, Sevilla, 1888.
- _____, *Vázquez de Leca, 1573-1649*, Sevilla, 1918.
- Heredia, María del Carmen, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII*, Sevilla, 1974.
- Hernández Díaz, José; Juan José Martín González, y José M. Pita Andrade, *La escultura y la arquitectura española del siglo XVII*, Summa Artis, tomo XXVI, Madrid, España-Calpe, 1982.
- Hernández Perera, Jesús, "Domingo de la Rioja, El Cristo de Felipe IV en Serradilla", *Archivo Español de Arte*, 1952, p. 267.

- Herrero García, Miguel, *Contribución de la literatura a la historia del Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
- Ibáñez Pérez, Alberto C., *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, 1977.
- _____, *Aspectos sociológicos en el arte burgalés*, Burgos, 1978.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina, “Sobre la iglesia de Santa Cruz de Medina de Rioseco”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1981, p. 454.
- Íñiguez Almech, Francisco, *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, 1952.
- Inventarios reales Testamentaria del Rey Carlos II (1700-1703), Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1975.
- Jáuregui, Juan de, *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga*, Sevilla, 1618.
- Justi, Karl, *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953, traducción del alemán.
- King, Williard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, 1963.
- Kostof Spiro, *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1984.
- Kris, Ernest y Otto Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1982, traducción del inglés.
- Kubler, George, “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII”, *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1957.
- Lafuente Ferrari, Emilio, “Borrascas de la pintura y triunfos de su excelencia”, *Archivo Español de Arte*, 1944, p. 77.
- L'artista e il pubblico*, vol. II, de la Storia dell'Arte italiana, Turín, de Giulio Einaudi, 1979.
- Lee, Rensselaer W., “Ut Pictura Poesis”, *La teoría humanista de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, traducción del inglés.
- León Pinelo, Antonio de, *Anales de Madrid*, 1971.
- León Tello, Francisco José y María M. Virginia Sanz Sanz, *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII; el tratado de Palomino*, Madrid, Publicaciones de la Universidad Autónoma, 1979.
- López-Amo y Marín, Ángel, “Estudio de los contratos de obra artística de la catedral de Toledo en el siglo XVI”, *Anuario del Derecho Español*, 1948-1949, p. 103.
- López Navio, J., “La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés”, *Analecta Calasancia*, 1962, p. 259.
- Lorenzo de San Nicolás, fray, *Arte y uso de Arquitectura*, Madrid.
- Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829.

- Madrazo, Pedro, *Viaje artístico de tres siglos por las Colecciones de cuadros de los Reyes de España*, Madrid, 1884.
- Maio, R. de, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, 1978.
- Mâle, Emile, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.
- Marías, Fernando, "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI", *Academia*, núm. 48, 1979, p. 175.
- "Juan Bautista de Monegro. Su biblioteca y 'de la divina proporcione'", *Academia*, núm. 53, 1981, p. 91.
- Marías, Fernando y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, Cátedra, col. Ensayos Arte Cátedra, 1981.
- Marías, Fernando, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, tomo I, Toledo, 1983.
- Martí y Monsó, José, *Estudios históricos-artísticos*, Valladolid, 1901.
- Martín González, Juan José, "La vida de los artistas en Castilla la vieja y León durante el Siglo de Oro", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVII, 1959, p. 391.
- _____, "Observaciones sobre nuestro pasado artístico (apuntes para un libro)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1967, p. 1.
- _____, "Yuste y El Escorial", revista *La ciudad de Dios*, El Escorial, 1964, p. 104.
- _____, "Arte y artistas del siglo XVII en la Corte", *Archivo Español de Arte*, 1958, p. 125.
- _____, "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", *Archivo Español de Arte*, núm. 121, 1958, p. 59.
- _____, *Rubens en Valladolid, IV Centenario del nacimiento de Rubens*, Valladolid, ciclo de conferencias, editadas por el Museo Nacional de Escultura, 1978.
- _____, *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, *Manuales Arte Cátedra*, 1983.
- _____, "Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1975, p. 297.
- _____, *El Escultor Gregorio Fernández*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- _____, "La Colegiata de Villagarcía de Campos y la arquitectura herreriana", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1957, p. 19.
- _____, "El Greco, arquitecto", *Goya*, 1958, p. 86.
- _____, "El palacio de El Pardo en el siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1970, p. 5.

- _____, “El Panteón de El Escorial y la arquitectura barroca”, *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1981, p. 265.
- _____, “El convento de Santa Teresa de Ávila y la arquitectura carmelitana”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1976, p. 305.
- _____, “El convento de San José de Ávila (Patronos y obras de arte)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1979, p. 349.
- _____, “Centros artísticos de la provincia de Cáceres (siglos XVI al XVIII)”, *Actas del VII congreso de Estudios Extremeños, tomo I*, Cáceres, Historia del Arte, 1983, p. 11.
- Martín Ortega, Alejandro, “Testamentos de pintores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1966, p. 413.
- Martinell, Cèsar, “Arquitectura i escultura barroques a catalunya; vol. I, *Els precedents. El primer barroc*, Barcelona, Alpha, 1959; vol. II, *El barroc salomònic*, Barcelona, 1961.
- Martínez, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, Zaragoza, 1853.
- Martínez de la Peña, Domingo, “Artistas españoles en la Academia de San Lucas”, *Archivo Español de Arte*, 1969, p. 291.
- Martínez Ripoll, Antonio, *Francisco de Herrera el Viejo*, Sevilla, 1978.
- Matilla Tascón, Antonio, “La academia madrileña de San Lucas”, *Goya*, números 161-162.
- _____, “Comercio de pintura y alcabalas”, *Goya*, núm. 178, 1984, p. 180.
- Maylander, M., *Storia delle academie d'Italia*, Bolonia, 1929.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1901.
- Núñez de Cepeda, M., *Gremios y cofradías en Pamplona*, Pamplona, 1958.
- Orozco, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, 1969.
- _____, *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, primera edición en 1649. Edición dirigida por F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956.
- _____, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1886.
- Palomero Páramo, Jesús Miguel, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- Palomino, Antonio A., *El Museo pictórico y escala óptica*. El tomo III contiene las *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Madrid, 1715-1724.
- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 1972, traducción del inglés.
- Paravicino, fray Hortensio, *Oraciones Evangélicas*, Madrid, 1640.

- Parrado del Olmo, Jesús María, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Universidad de Valladolid, 1981.
- _____, *Alonso Berruguete*, en la serie Vallisoletanos Ilustres, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1983.
- Pellicer, José de, *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965.
- Pérez Constanti, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, 1930.
- Pérez Escolano, Víctor, *Juan de Oviedo y de la Bandera*, Sevilla, Serie Arte Hispalense, 1977.
- Pérez Pastor, C., Colección de documentos para la historia de las Bellas Artes en España, *Memorias de la Real Academia Española*, tomo XI, 1914.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965.
- _____, “Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey (1653)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, septiembre-diciembre, 1977, p. 417.
- _____, “La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1982, p. 281.
- Pérez Sánchez, Alfonso, *Catálogo de la Exposición Pintura española de bodegones y flores de 1600 a Goya*, Madrid, 1983.
- _____, *El dibujo español de los siglos de Oro, catálogo de la Exposición celebrada en Madrid*, 1980.
- Pevsner, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982, traducción del inglés.
- Pfandl, Ludwig, *Philippe II*, Paris, 1942, hay traducción española.
- Pita Andrade, José Manuel, “Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, 1952, p. 223.
- Ponz, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, 1783.
- Portabales Pichel, Amancio, *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado herreriano*, Madrid, 1945.
- Proske Gilman, Beatrice, *Luisa Roldán at Madrid*, Nueva York, 1964.
- Rivera Blanco, Javier, *El Palacio Real de Valladolid*, Valladolid, Institución Cultural de Simancas, 1981.
- _____, “Francisco de Salamanca, trazador mayor de Felipe II”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1983, p. 297.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, *Estudios del barroco salmantino*, El Colegio Real de la Compañía de Jesús Salamanca, 1969.
- _____, “El antiguo Noviciado de los Jesuitas de Madrid”, *Archivo Español de Arte*, 1968, p. 245.
- _____, “El Colegio Imperial de Madrid”, *Miscelánea Comillas*, 1970, p. 407.

- _____, “El arquitecto Hermano Pedro Sánchez”, *Archivo Español de Arte*, 1970, p. 51.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso y Antonio Casaseca, “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1979, p. 391.
- Rodríguez Marín, Francisco, *Francisco Pacheco, maestro de Velázquez*, Madrid, 1923.
- Salazar, Concepción, “El testamento de Francisco Pacheco”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, p. 155.
- Saltillo, Marqués de, “Aportación documental a la biografía artística de Soria durante los siglos XVI y XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1945.
- _____, “Prevencciones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1947, p. 365.
- Sánchez-Cantón, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1926-1941.
- _____, *Los pintores de cámara de los Reyes de España*, Madrid, 1916.
- _____, *Los Arfes*, Madrid, 1920.
- _____, *Dibujos españoles*, Madrid, 1930.
- _____, “Cómo vivía Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 1942, p. 69.
- _____, “La librería de Velázquez”, *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, 1925.
- _____, “Los libros españoles que poseyó Velázquez”, *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, tomo I, p. 640.
- Sánchez-Rojas Fenoll, María del Carmen, *El escultor Nicolás de Bussy*, Murcia, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Murcia, 1982.
- Schlosser, Julius, *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1976, traducción del alemán.
- Schubert, Otto, *Geschichte des Barock in Spanien*, Esslingen, 1908.
- Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Forma, 1981.
- Segovia Villar, María del Carmen, “El convento de Agustinas Recoletas de Pamplona”, *Boletín del seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1980, p. 255.
- Serrão, Victor, *O Manierismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imprensa nacional, Colección Arte e Artistas, 1983.
- Simón Díaz, José, “El arte en las mansiones nobiliarias madrileñas en 1626”, *Goya*, núm. 154, 1980, p. 200.
- Stirling-Maxwell, W., *Annals of the artists of Spain*, Londres, 1848.
- Tapie, Victor L., *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, Col. Ensayos Arte Cátedra, 1978, traducción del francés.

- Tarquis, Miguel, y Antonio Vizcaya, *Documentos para la historia del arte en las Islas Canarias*, Tomo I, La Laguna, La Laguna, 1959.
- Taylor, Francis Henry, "Artistas, príncipes y mercaderes", *Historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Luis de Carlt (ed.), Barcelona, 1960, traducción del inglés.
- Taylor, René, "J. B. Crescencio y la arquitectura cortesana española (1617-1635)", *Academia*, primer semestre de 1979, p. 61.
- Tormo, Elías, "Los cuatro Crucifijos de bronce dorado de El Escorial", *Archivo Español de Arte*, 1925, p. 117.
- _____, *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*, Madrid, 1930. Incluye el Tratado de la Pintura Sabia del P. Ricci, preparada por Emilio Lafuente Ferrari.
- Torre Farfán, F. de la, *Fiestas de la Santa Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor Rey San Fernando*, Sevilla, 1671.
- Tovar García, Virginia, "Significación de Juan Bautista Crescencio en la arquitectura española del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, 1981, p. 215.
- _____, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- _____, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- _____, "El arquitecto ensamblador madrileño Pedro de la Torre", *Archivo Español de Arte*, 1973, p. 261.
- Trevor-Roper, Hugh, *Principi e artista. Mecenasismo e ideologia alla Corte degli Asburgo (1517-1633)*, Giulio Einaudi (ed.), Turin, 1980, traducción del inglés.
- Urrea, Jesús, "Introducción a la escultura barroca madrileña, Manuel Pereira", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1977, p. 253.
- _____, "Apuntes para el estudio de la escultura de cera en España", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1979, p. 488.
- "La pintura en Valladolid en el siglo XVII", Ateneo, *Historia de Valladolid, Valladolid, en el siglo XVII*, 1982, p. 157.
- _____, Gregorio Fernández, en la serie "Vallisoletanos", edición de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1984.
- Urrea, Jesús y José Carlos Brasas, "Epistolario del pintor Diego Velázquez Díaz", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1980, p. 435.
- Valdivieso González, Enrique, *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, 1971.
- _____, "Una 'Vanitas' de Arellano y Camilo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1979, p. 479.

- Valdivieso, Enrique y J. M. Serrera, *Catálogo de las pinturas del palacio arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979.
- _____, *El hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980.
- Varchi, Benedetto, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Florencia, 1546.
- Vasari, Giorgio, *Le vite de piu eccelenti, pittori, scultori ed architetti*, 1550.
- Vázquez de Prada, Valentín, "Historia económica y social de España", vol. III, *Los siglos XVI y XVII*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978.
- Venturi, Lionello, *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, traducción del italiano.
- _____, *Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669)*, edición por Ángel Sancho Rivero, Madrid, Centro de Estudios Históricos. Los dibujos son obra de Pier Maria Baldi.
- Vitrubio Polión, Marco, *De Architectura*, edición facsímil, Valencia, Albatros, 1978, traducción de Miguel de Urrea, Alcalá de Henares, 1582.
- Vivaracho, Mercedes, "Nuevos documentos sobre las obras del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1951, p. 140.
- Wethey, Harold E., *El Greco y su escuela*, Madrid, Guadarrama, 1967, traducción del inglés.
- _____, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza Forma, 1983.
- Wittkower, Rudolf, *The artist and the liberal Arts*, Londres, University College, 1952.
- _____, *Gian Lorenzo Bernini*. Londres, Phaidon, 1955.
- _____, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Forma, 1980.
- Wittkower, Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1982, traducción del inglés.
- Zarco del Valle, J., *Documentos de la catedral de Toledo*, Madrid, 1916.
- _____, *Datos documentales para la historia del Arte español*, Madrid, 1916.

ENTRE CUERPO Y ALMA

En la España de los siglos XVI y XVII la simulación del éxtasis era conocida como “hacer visages y meneos”. Una alumbrada de Valencia –un caso entre muchos– fue acusada, en 1582, en tener la costumbre de mostrarse en público: “Haciendo visages y meneos para representar espíritu y elevación”.¹

Semejante acusación es muy significativa. No se refiere a la verdadera y propia experiencia mística, sino a una falsa experiencia: su representación, su hacer creer. La posibilidad de copiar, de imitar el éxtasis es, sin embargo, una consecuencia, a despecho de carácter íntimo y personal, de su manifestación exterior, cuyos rasgos expresivos resultan codificables.

La alumbrada de Valencia fue condenada (entre otras) no por no haber tenido una experiencia mística, sino precisamente por haber usado falsamente su lenguaje.

En efecto, el éxtasis gozaba ya de numerosas descripciones como por ejemplo, la de Francisco de Osuna, titulada *Tercer abecedario espiritual*, libro de cabecera de los grandes místicos españoles.²

Por otra parte existe una tradición crítica de la exteriorización del éxtasis, la cual acompaña la formación del lenguaje corporal de la experiencia mística. Una de las experiencias más irónicas de dicha crítica se remonta a la Edad Media.

Número y sorprendentes prácticas siguen quienes están en ilusión de estáfala obra o en alguna imitación de la misma [...]. Algunos giran sus ojos en la cabeza al modo del cordero agonizante, que han golpeado en la

¹ Francisco Pons Fuster, *Místicos, beatos y alumbrados*, p. 34. Véase también A. Weber, “Between Ecstasy and Exorcism: Religious Negotiation in Sixteenth-Century Spain”, *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 23, primavera 1993, pp. 221-234.

² Francisco de Osuna, *Tercer Abecedario espiritual*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, t. 16, p. 384.

frente, y hacen como si fuesen a morir de un instante a otro. Otros inclinan la cabeza a un lado como si tuviesen un gusano en la oreja. [...]. Si ocurre que ellos mismos han leído u oído decir que los hombres deberían elevar su corazón hacia Dios, helos aquí que enseguida levantan sus ojos a las estrellas como si quisieran hallarse más allá de la luna, y que paran oreja como si fueran a escuchar a un ángel del cielo ponerse a cantar. Estos hombres si continúan a mirar de esta guisa con la curiosidad de su imaginación van a perforar los planetas y hacer un agujero en el firmamento.³

Leyendo este texto podemos comprobar fácilmente la oposición medieval entre textos *–gestus–*, visto como práctica comunicativa lícita, y gesticulación *–gesticulatio–*, que es la exageración abusiva de esta práctica, oposición que evidencian también estudios recientes.⁴ Dicha tensión se mantiene a lo largo de la Edad Media hasta el alba de la Era moderna, para llegar, al fin, a la situación extrema que proscribió no sólo el ejercicio de la gesticulación desbordante, sino incluso el gesto en sí: “No es necesario para orar perfectamente hacer ceremonias exteriores, cruces, movimientos y visages con los ojos, cabeza y manos”.⁵

Esta solución radical es interesante en la medida en que plantea el problema de los gestos en términos de utilidad. El pasaje citado no censura el gesto, tampoco lo ridiculiza, pero declara de forma manifiesta su ausencia de funcionalidad en relación con los fines de la oración.

Por desgracia, no disponemos todavía de un estudio síntesis sobre el lenguaje corporal en el ejercicio de la mística, en la práctica de las visiones o bien, simplemente, en la mística española de la Contrarreforma, y las páginas que surgen no pueden, de ningún modo, colmar esta ausencia. El

³ Anónimo inglés, *The cloud of Unknowing*, ed. de I. Progoff, Nueva York, 1957, pp. 184 y 195. Véase también J. López Ezquerro, *Lucerna Mystica*, Zaragoza, 1691, cap. 23.

⁴ J.-Cl. Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval* (Paris, 1990), pp. 28-30. Para la situación española, véase J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, 1984), pp. 248-250. No comparto, sin embargo, la caracterización del lenguaje de los gestos como “lenguaje de sordomudos” que propone Gállego. Mi posición tiene como punto de partida las observaciones de M. Mauss, “Les Techniques du corps” (*Sociologie et anthropologie*, Paris, 1968, pp. 363-383) y las de A. J. Greimas, “Conditions d’une sémiotique du monde naturel”, *Communications*, 10, 1968, pp. 3-35.

⁵ M. de Molinos, *Defensa de la contemplación* (hacia 1680), ed. de E. Pacho, Madrid, 1988, pp. 216. 210.

objetivo se reduce a dirigir la mirada sobre la representación figurativa de la experiencia mística, es decir, visionaria; tratar, en suma, de orientar mi investigación hacia el carácter representativo del gesto en la pintura. Para ser más precisa, la cuestión a la que me propongo responder es la siguiente: si el gesto estático es un lenguaje, ¿cómo funciona en el marco de la representación figurativa de esta experiencia?

Nuestro problema no es dilucidar si tal o cual gesto es falso, abusivo, útil o inútil para conseguir una oración perfecta, sino descubrir el código figurativo utilizado y el mensaje buscado para la representación de esta gestualidad. A fin de cuentas, nos hallamos ante un problema de representación, análogo al mencionado al comienzo de este capítulo, con la única diferencia de que los pintores (frente a la alumbrada simuladora juzgada en Valencia) confiesan de entrada su estatus de representación. En consecuencia, nuestro esfuerzo no ha de ser comparable a un proceso orientado a establecer verdad, sino a una búsqueda que intenta establecer las coordenadas de un arte de simulación.

Ahora bien, ocurre que en la cultura occidental existió ya desde el Renacimiento un arte de la simulación. Leon Battista Alberti, en su texto fundacional, *De Pictura* (1435), confirió al cuerpo, a su lengua y a la representación de dicho lenguaje un lugar esencial en la retórica del relato pintado:

La historia conmoverá las almas de los espectadores cuando los hombres que allí estén pintados manifiestan muy visiblemente el movimiento de su alma [...] y estos movimientos del alma son revelados por los movimientos del cuerpo.⁶

En la época de la Contrarreforma, el paradigma de la historia albertiana funciona todavía sin fallos y el lenguaje gestual en sus ejes definitorios; éste debe responder con claridad a los fines retóricos de la imagen: los gestos deben ser expresados de tal manera que pueden ser comprendidos incluso por un ignorante.⁷

⁶ Alberti, *De la Peinture/De Pictura*, pp. 174-175. Véase, sobre este particular, N. Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienscher Kunsttheorie des 15 und 16. Jahrhunderts*, Munster, 1989, pp 9-27.

⁷ A. Gilio, *Degli errori de' pittori*, p. 28.

Aquello que los pintores de la Contrarreforma deben hacer, en el caso específico de un cuadro que representa una experiencia de visión, no se aleja de imperativos básicos. Deben representar una acción (en este caso, el diálogo entre el hombre y lo sagrado) y exponerla al espectador. Ahí reside precisamente, sin embargo, la dificultad (y yo añadiría también el interés) del relato de las visiones, en este carácter de comunicación de segundo grado: un hombre comunica (intenta comunicarse) con lo sagrado. El cuadro comunica (intenta comunicar) esta experiencia al espectador. El cuadro de visión suele ser una historia con un único personaje, sorprendido en estado de comunicación intensa con “la diferencia”. Si la diferencia sagrada, captada generalmente en el registro superior del cuadro, puede considerarse una “historia del aire” (para emplear la hermosa fórmula de Pacheco); el registro inferior del cuadro es la escena donde se sitúa quien hemos llamado personaje-introductor, que ve y nos transmite su visión. Ahora es el momento de ocuparnos un poco de él, sin olvidar que juega un doble papel, puesto que su cuerpo se ciñe a una retórica doble: la del éxtasis en tanto experiencia limitada, y la de la situación de representación del éxtasis que el cuadro le impone.

ROSTROS

El cuerpo de un justo será bien proporcionado, el cabello oscuro y largo, los ojos grandes, sublimes, y eminentes, refulgentes y húmedos, los orbes de las niñas iguales, el orbe inferior, que abraza la pupila, angosto y negro, el superior ígneo; [...] los párpados remisos, la frente ancha a las sienes, y entrambas levantadas, la nariz grande, que chica, todo el rostro agradable, el pecho ancho, los hombros grandes, los pies medianos, y bien articulados, los movimientos varoniles y magnátismos, expertos y moderados, con severidad, apacibles y suaves, como recogido, y tanto en sí [...] ⁸

Tal es el retrato que dibuja Carducho de nuestro personaje. El texto es claro, pero precisa, quizá, un pequeño comentario. Al hablar del cuerpo del justo, Carducho consagra ocho líneas, de un total de doce, a la cabeza. De esas ocho líneas, la mitad se reserva a los ojos, las otras partes de la

⁸ Carducho, *Diálogos*, p. 389.

cabeza se nombran simplemente en una breve enumeración. Después de haber hablado de la cabeza y de la forma de ideas de la boca del justo, Carducho pasa casi inmediatamente a los pies. El resto del cuerpo –los brazos, las manos, el tronco– parecen haberse eclipsado de repente, al no beneficiarse de un tratamiento explícito. No obstante, Carducho considera implícitamente estas partes, puesto que están presentes (sin ser nombradas) en la descripción y caracterización de los movimientos. Dos observaciones marginales pueden ser útiles aquí.

La primera concierne al evidente carácter discriminatorio del texto, que subraya la masculinidad del cuerpo del devoto. La segunda se refiere a las últimas palabras de la frase citada que sugieren que, en efecto, el que nos habla y elabora el retrato es el testigo en situaciones de mediador. La imagen codificada por Carducho corresponde con lo que se conoce de la práctica artística española del siglo XVII.

En un hermoso estudio de cabezas de Antonio Pérez (o de otro artista muy cercano a él) se advierte el fruto de la búsqueda en torno a la fisonomía del justo. Son cabezas masculinas que parecen flotar, separadas de sus cuerpos, en el espacio neutro de este cuadro, pero hecho significativo mostrando de forma perentoria su aislamiento con un movimiento preciso. De estas cuatro cabezas dos dirigen la mirada hacia lo alto. Pertencen, sin duda, a videntes y se identifican con lo que Francisco de Holanda llamó, ya en el siglo precedente, “ojos elevados y olvidados en su contemplación”.⁹

El propio Francisco de Holanda, que consagra páginas muy importantes a la realización de los ojos, llama la atención sobre la fuerza expresiva de las cejas que –dice– son verdaderos signos en el interior de un sistema expresivo de la persona (la palabra “persona” debe entenderse probablemente en su sentido originario, es decir, como rostro máscara).¹⁰ Este último aspecto no parece haber interesado a Carducho, quien, en el citado pasaje, no dice

⁹ Francisco de Holanda, *De la Pintura antigua* (orig. Port. 1548; trad. esp. 1563), Madrid, 1921, p. 94. En relación con este motivo, véase también Weisbach, *Der Barock*, pp. 84-103, y Georg Weise, “Das Schwärmerische als Ausdrucksmotiv der religiösen Kunst des Abendlandes”, *Pantheon*, xxx, 1942, pp. 213-220.

¹⁰ “... una grande señal como una grande parte de las personas” (Francisco de Holanda, *De la Pintura antigua*, pp. 266-267). Para los tratados de fisiognomía en la península ibérica, véase J. Caro Baroja, *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid, 1988, pp. 137-194.

nada; pero no ocurre lo mismo con Antonio Pereda quien, en relación con el conjunto del rostro, subraya el valor de nexo de las cejas.

El estudio más importante sobre la forma de los ojos es el de José de Ribera. Este pintor español quien, como se sabe, trabajó en Nápoles, nos ha dejado un grabado que seguramente debió formar parte de un manual de pintura y que representa exclusivamente ojos. Vistos de frente, de tres cuartos o de perfil, los ojos de Rivalta son los elementos aislados de un relato invisible, o bien los elementos que hay que integrar en un posible relato. Por esta razón revelan su función retórica aun en ausencia del cuerpo. Al menos tres de estos ojos/modelo son, empleando la expresión de Francisco de Holanda, “ojos elevados”, es decir, ojos cuyo verdadero contexto es el cuadro de visión; sin rostro, sin cuerpo, sin historia, carecen igualmente de sexo. Esta última observación puede parecer abusiva o simplemente inútil. ¿Viene a cuento plantearse el problema?

Y, sin embargo, creo que destacando la sexualidad de los ojos dibujados por Ribera (sobre todo frente al cuadro de cabeza declaradamente sexuada de Antonio Pereda) se puede entender mejor su carácter ejemplar, al igual que toda la tradición de la que procede el grabado.

Debemos evocar aquí el carácter inaugural de la Santa Cecilia de Rafael. Recordemos igualmente el aserto de Vasari, para quien “su rostro reflejaba los arrebatos del éxtasis”¹¹ (*si vede nella sua testa quella aztrazione che si vede nel viso di coloro che sono in estasi*). Semejante constatación equivale a reconocer el carácter ejemplar de la cabeza (femenina) de Cecilia. Vasari no menciona toda la tradición que se oculta, a su vez, tras esta cabeza, y en particular la herencia de Perugino. Su silencio es significativo, ya que forma parte del diseño general de sus vidas y de su pretensión de hacer de Rafael un eslabón autosuficiente en la historia del arte.

La cabeza de Cecilia será, pues, para el historiógrafo (y para los pintores posteriores), la encarnación del éxtasis o, para ser más exactos, el rostro de Cecilia con sus ojos en blanco será considerado la manifestación visible del alma en éxtasis.

El paso decisivo se efectuará en el siglo siguiente. Para Bernini, el alma bienaventurada será una cabeza femenina. Nunca destacaremos bastante la importancia de esta operación que reemplaza el interior por el exterior, el alma por la cabeza, y que realiza en el marco de esta situación una abre-

¹¹ Vasari, *Le vite*, t. IV, p. 349.

viación del cuerpo sin precedente. El alma bienaventurada de Bernini es, por tanto, el resultado de un corte muy cuidadoso de la cabeza de la santa de Rafael: Bernini ha borrado el cuerpo de Cecilia, siguiendo la misma línea del escote tan esmeradamente trazada por Rafael. La feminidad (¿o debemos hablar mejor del carácter angélico?) de esta cabeza viene probablemente del propio género de la palabra alma (ánima), hecho que no impedirá a Bernini, por otra parte, masculinizar los rasgos de la cabeza que representa el alma condenada.¹²

En el marco del más importante ensayo de sistematización y coordinación general de las expresiones, escrito por Charles Le Brun, la operación de neutralización del rostro patrón queda resuelta. Los grabados que acompañan su *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1667-1668) presentan exclusivamente cabezas, y de ellas con frecuencia se eliminan incluso los cabellos. Es como si Le Brun hubiera propuesto un catálogo de máscaras andróginas en las que se invitara a los pintores a montar, mediante añadidos sucesivos, los atributos que faltan. Este catálogo se presenta en forma de un relato en el que las caras cambian incesantemente.¹³

Tenemos, por ejemplo, el éxtasis, pasión del alma que nos interesa especialmente. Se corresponde con el éxtasis de Rafael/Vasari y es un eslabón de una cadena o un momento de un proceso al que preceden la *admiración y la veneración*:

Si la admiración la produce algún objeto que está por encima del conocimiento del alma, tal como el poder de Dios y su grandeza, entonces los movimientos de admiración y de veneración serán diferentes a los precedentes, puesto que la cabeza estará inclinada de lado del corazón y las cejas levantadas a lo alto, y la pupila lo mismo.

¹² Véase R. Preimesberger, “Eione grimassierende Selbstdarstellung Berninis”, en I. Lavin (ed.), *World Art. Themes of Unity in Diversity*. Acts of the XXVIth International Congress of History of Art, University Park/Londres, 1989, t. II, pp. 415-421; I. Lavin, *Passato e presente nelle storia dell'arte*, Turín, 1994, pp. 193-231.

¹³ Véase Hubert Damisch, “L'Alphabet des masques”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 21, 1981, pp. 123-131; Louis Marin, “Grammaire royale du visage”, en *A visage découvert*, Paris, 1992, pp. 71-88; Th. Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst- und Kunsttheorie des 17 und 18. Jahrhunderts*, Maguncia, 1991.

La cabeza inclinada como acaba de decir, parece marcar la sumisión del alma, por eso ni los ojos ni las cejas están en absoluto dirigidos hasta la glándula, sino elevados al cielo, donde parecen estar sujetos para descubrir lo que el alma no puede conocer. La boca está entreabierta, mostrando las comisuras algo elevadas, lo que testimonia una especie de arrobamiento.¹⁴

Le Brun intenta codificar toda una tradición del trabajo fisiognómico que se inicia con el arte del Renacimiento italiano y alcanza en su método el ambiguo estatus de manual. Cuando intentamos entender la retórica del rostro, en el caso particular del arte español del siglo XVII, el sistema Le Brun a buen seguro puede ayudarnos en la medida que se le considere como la síntesis de toda una tradición en la que el arte español se constituye (lo hemos dicho ya) como un caso particular.

En este contexto, el artista que mejor puede ilustrar es José de Ribera. Su formación italiana lo familiarizó seguramente con las fuentes mismas de saber fisionómico que Le Brun tardaría aún unos años en codificar. Pasemos a examinar ahora su cuadro *San Pedro penitente*. Si lo comparamos con el grabado del *Éxtasis* de Le Brun las similitudes resultan innegables. Basta entonces leer (o releer) el texto que acompaña al grabado para tener una descripción analítica completa del rostro que Ribera dio a San Pedro. ¿Cómo podemos explicar estas similitudes?

La primera explicación es bastante sencilla y se ha sugerido anteriormente: Le Brun extrae y traduce al lenguaje general una tradición de la que forma parte el San Pedro de Ribera. El *Éxtasis* es una cabeza atemporal, asexual, sin relación con algún relato particular. El San Pedro de Ribera es, en cambio, el caso particular de esta imagen sinóptica: tiene edad, sexo y una historia.

Tiene, además —y siempre en relación con aquello de lo que el *Éxtasis* de Le Brun carece— cuerpo, brazos y manos. Su lenguaje completa el de la cara. La mano izquierda (al igual que la mirada) se dirige en un movimiento ascensional a la Divinidad invisible, mientras que la derecha apunta al polo inferior de este diálogo, invisible también para el alma pecadora del personaje. Se sabe que este gesto formaba parte integrante del discurso

¹⁴ Ch. Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conférence sur l'Expression Générale et Particulière* (Amsterdam, 1702), ed. en facsímil, Hildesheim/Zurich/ Nueva York, 1982, pp. 6-7.

corporal del arrepentimiento: “[...] ponga la mano en el pecho, doliéndose de haber caído, lo que se puede hacer aún delante de muchos [...]”¹⁵

Volveré más adelante sobre el valor expresivo, tan evidente, de este gesto. Por el momento intentaré responder a una pregunta que inevitablemente se nos plantea: ¿representa el cuadro de Ribera verdaderamente una escena de éxtasis, tal y como se podría pensar al compararlo con la figura de Le Brun? Ciertamente no, al menos en el sentido literal del término. Pedro no hace más que dirigirse al cielo; quiere entablar un diálogo con lo invisible, hablar con la Divinidad.

No se halla propiamente en éxtasis, sino en estado de comunicación con el más allá. Un más allá que se encuentra, por decirlo de algún modo, fuera del marco, oculto al espectador, aunque Pedro probablemente lo ve. De ahí que al confrontar el cuadro de Ribera (pintado hacia 1639) con el método de Le Brun (publicado entre 1667 y 1689) podemos extraer dos conclusiones.

La primera concierne a la simplificación del comportamiento de la figura humana en la sistematización de Le Brun: la figura aparece aislada de todo contexto y su mensaje es esquemático. La segunda se refiere directamente a la experiencia de Ribera, reductora también, puesto que presenta únicamente al “personaje-introductor”, dejando fuera de la presentación tanto una parte evidente de su cuerpo como la escena donde se desarrolla la acción y –elemento aún más importante– el objeto mismo de la introducción al más allá.

El método de Ribera merece que le dediquemos nuestra atención. Es como si el pintor representara escenas de visiones sin las visiones, al enfocar únicamente la figura del personaje que las tiene. Dicho método se debe, sin duda, al redescubrimiento de la pintura de *mezza figure* usada por Caravaggio y al ulterior desarrollo de este tipo de pintura en el arte occidental. No es éste el lugar para insistir sobre dicho proceso, tan complejo e importante para la noción misma de imagen narrativa en el siglo XVII. No obstante, sí es oportuno subrayar el lugar que Ribera ocupa en su desarrollo. La predilección del pintor español se orienta sin equívocos hacia un tipo particular de historias de medias figuras: historias con un único personaje, en situación de comunicación visual y/o gestual con una

¹⁵ Ignacio de Loyola, “Ejercicios espirituales”, en S. Arzubialde, SJ, *Ejercicios espirituales de San Ignacio. Historia y Análisis*, Bilbao/Santander, 1991, p. 88.

realidad superior que desborda los márgenes de la representación. Ribera evita con este procedimiento un abanico de problemas relacionados con la representación del más allá, y que hemos abordado antes (“historia del arte”, nubes, perspectivas aberrantes, etcétera). Y, sin embargo, *el más allá* esta retóricamente presente en forma de inmensa elipsis. Pese a la elusión, lo sagrado queda captado por el cuadro y es retransmitido al espectador exclusivamente mediante el efecto de “espejo del alma” que revisten los rostros de Ribera.

A veces la elipsis no actúa sola como, por ejemplo, en el cuadro que representa a san Andrés. Al igual que en el san Pedro analizado con anterioridad, san Andrés levanta la cabeza, mira a la lejanía y entabla un diálogo gestual con la trascendencia. Ésta —y ello constituye la novedad de la obra— le responde. Frente a otros cuadros de *mezzo figure* de Ribera, con el *San Andrés* asistimos a la entrada del más allá bajo la apariencia de un rayo de luz que irrumpe el espacio del cuadro. Se trata en realidad de una manifestación directa, aunque figurada, de lo sacro.¹⁶

Dicha manifestación queda indiscutiblemente demostrada por el efecto de este rayo sobre el rostro de Andrés. Se produce un hecho contradictorio pero enormemente significativo: el rayo no lo ilumina, sino que, por el contrario, proyecta una sombra. La explicación reside en que este rayo no representa en modo alguno la luz física del día, sino simboliza una “luz otra”. La elipsis cede paso al oxímoron, pues la luz penetra en este cuadro bajo la forma de un rayo de sombra (“rayo de tiniebla” de los místicos).¹⁷

Otra obra de Ribera nos ilumina aún más, si cabe, respecto a la representación del personaje introductor en los cuadros elípticos. A causa de ciertos detalles de orden iconográfico, se suele considerar el cuadro como una Santa María Egipciaca. Podríamos permitirnos un pequeño juego y suponer que representa a una de las innumerables iluminadas o alumbradas

¹⁶ Para la paternidad de Ribera, véase F. Bologna, *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, Nápoles, 1991, p. 283, y A. E. Pérez Sánchez, en *Ribera, 1591-1652*, cat. exp., Madrid, 1992, p. 190.

¹⁷ Respecto a este motivo, véase Pseudo Dionisio Areopagita, *La Théologie mystique*, I, 1 (Oeuvres Complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite, ed. y tr. De M. de Gandillac, Paris, 1943), pp. 177-178, y para el asunto de la apropiación de este motivo por parte de la mística española, véase, entre otros, J. Baruzi, *S. Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, 1931, pp. 301-329.

cuyo modo de vida inquietaba en la época a la autoridad eclesiástica (hipótesis muy poco probable, por otra parte, puesto que una beata jamás habría obtenido el beneficio de un cuadro, de esta talla). Suponiendo que fuera una beata (aunque sabemos que no lo era), ésta habría sido sorprendida por el pintor en trance de “hacer visages”. En cambio, si aceptamos que el cuadro representa a María Egipciaca –algo más atinado–, le otorgamos implícitamente el carácter de una representación retóricamente codificada. El código, en una imagen de innegable impacto sobre el espectador fue, sin duda, hábilmente escamoteado por el pintor.

Vemos, pues, a una mujer harapienta, sentada junto a una mesa en la que reposan un cráneo y un pedazo de pan. Sobre esta misma mesa la mujer apoya sus manos entrelazadas, mientras levanta la cabeza y dirige los ojos hacia lo alto. No vemos aquí el “rayo de tiniebla”, pero los ojos en blanco y casi desorbitados de María Egipciaca indican que escruta la lejanía.¹⁸ ¿Ve algo, o no ve nada? La pregunta queda abierta. Si examinamos los modelos codificados de esta figura tropezamos con varias dificultades. No siguen directamente la línea en que se inscribe el *Alma bien aventurada* de Bernini y en la que se insertará más tarde el *Éxtasis* de Le Brun. Y, sin embargo, comprobamos que Ribera utiliza aquí todo su saber acerca del tema de los ojos extraviados, ya que María presenta una variante del modelo que se encuentra en última posición, a la derecha, en la primera línea de su grabado de ejemplo.

Podemos observar igualmente cierta concordancia con el modelo del hombre justo de Carducho (que se convertirá más tarde, en Palomino, en el “hombre piadoso”): los ojos “grandes, sublimes y eminentes, brillantes y húmedos”, la “nariz grande”, “la boca mediana, más bien grande que pequeña”.¹⁹ Todo esto no aporta en realidad gran cosa, pues esos rasgos pueden hablar muy bien del carácter del personaje, pero no dan una solución respecto del contenido de la historia representada o, para ser más precisa, de la pasión del alma que la domina. Dicha pasión puede ser paralela al éxtasis, pero no idéntica.

¹⁸ Para la leyenda y la iconografía de Santa María Egipciana en la España de la Contrarreforma, véase ahora M. H. Sánchez Oterga, *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno. El camino de la conversión femenina*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 25-30, 61-62 y 297-303.

¹⁹ Palomino, *El Museo Pictórico*, t. II, p. 301.

Estamos viendo, pues, a un Ribera en busca de una modalidad más dramática frente al simple éxtasis, a fin de poder representar la confrontación con lo sacro. Es ésta una modalidad aún en estado embrionario, que será codificada en la segunda mitad del siglo en la pasión de la Veneración.

[...] las cejas estarán bajas [...] y el rostro estará también inclinado, pero las pupilas aparecerán más elevadas bajo la ceja, la boca estará entreabierta, y las comisuras cerradas, pero un poco más hacia abajo [...], esta caída de las cejas y de la boca señala la sumisión y el respeto que el alma tiene por un objeto que cree estar por encima suyo, la pupila elevada señala la elevación hacia el objeto que considera, y conoce como signo de veneración.²⁰

No debemos caer en la tentación de considerar los cuadros de Ribera como obras didácticas cuya finalidad fuera la exposición codificada de diferentes actitudes estáticas. Frente a los dibujos –máscaras– de Le Brun, los cuadros de Ribera son minirrelatos. El cuerpo, aun si no se representa en su totalidad, participa plenamente, poniendo en marcha un segundo discurso que, junto al del rostro, debe considerarse como medio de representación: el discurso gestual.

POSTURAS

En un libro publicado en Lisboa en 1563, Francisco de Monzón relata el caso, muy significativo, de una mujer capaz de transmitir, únicamente mediante el lenguaje corporal, las ocho estaciones que ilustra la Pasión de Jesucristo.

[...] sin hablar palabra, ni menear los labios, hacía diversos gestos y meneos exteriores que eran cierto indicio de haber diversos pensamientos y afectos en el espíritu que le causaban aquellos corporales movimientos: que unas veces lloraba y otras veces se mostraba alegre, unas veces suspiraba y otras veces levantaba los ojos al cielo, unas veces mostraban temor y otras se sosegaba con esfuerzo.²¹

²⁰ Ch. Le Brun, *Méthode*, p. 4.

²¹ Francisco de Monzón, *Norte de Idiotas*, Lisboa, 1563, pp. 6-7.

La mujer no cuenta la Pasión, pero exterioriza su pasión, su padecer ante la imágenes.

El ejemplo es interesante, pues revela el papel del cuerpo en la comunicación mística, el cual cobra de golpe una importancia que de ordinario le niega la cultura cristiana, que acostumbra a oprimirlo o a ignorarlo sistemáticamente.²² Ahora bien, no nos engañemos: el cuerpo se vuelve interesante y funcional sólo en la medida en que es instrumento de exteriorización del alma, y a condición de que dicha exteriorización se manifieste en sí misma como suficiente.²³

Vicente Carducho, en su fenomenología del cuerpo místico, al igual que otros teóricos de la pintura, parece estar de acuerdo con este hecho.

La devoción, de rodillas, las manos juntas, o levantadas al cielo, o al pecho, la cabeza levantada, los ojos elevados, lagrimosos, y alegres, o la cabeza baja, y los ojos cerrados, algo suspenso el semblante, siempre el cuello torcido, o las manos enclavijadas, también tendidos al suelo, o muy inclinado el rostro casi hasta la tierra, los hombros encogidos, y otras acciones según el efecto del devoto, que puede, o rogar, u ofrecer, triste, alegre, o admirado, que todo cabe en la devoción.²⁴

Este último texto difiere bastante del de Monzón, quien expone los efectos del éxtasis sobre el cuerpo (la pasión corporal); Carducho, en cambio, trata de la actividad del cuerpo en el ejercicio de la devoción (la acción corporal). En Monzón, el cuerpo padece; en Carducho, actúa.

Si releemos detenidamente este diálogo nos preguntamos si las acciones expuestas detenidamente no implican, por reflejo, el padecimiento del cuerpo (el “cuello torcido”, los dedos entrelazados, la espalda encogida, etcétera). En las últimas palabras del pasaje citado, el autor parece sugerir un espacio donde la acción y la pasión se tocan: allí donde el ofrecer/rezar alcanza el estar triste/alegre/deslumbrado. Carducho se revela, una vez más, como la principal figura artística española que intenta establecer

²² Véase J.-Cl. Schmitt, *La Raison des gestes*, p. 66.

²³ Véase M. de Certeau, “L’Absolu du pâtre: passions des mystiques (XVI^e XVII^e siècles)”, en *Bulletin du groupe des recherches sémio-linguistiques*, 9, 1979, pp. 26-36. Sobre el comportamiento del cuerpo en éxtasis en las culturas tradicionales, sigue siendo esencial el libro de M. Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l’extase*, Paris, 1968.

²⁴ Carducho, *Diálogos*, pp. 404-405.

una teoría del cuadro de visión. No sólo nos ha dejado el texto clave que acabamos de citar, la representación de lo lejano, sino también nos da a conocer el estado de la cuestión más completa en cuanto al personaje que desencadenó el relato estático.

La lectura más adecuada de este último pasaje es la que se hace perdiendo de vista el cuadro de historia y la noción albertina de variedad. Descubrimos entre líneas el esfuerzo del autor por demostrar en qué modalidades esta noción –la variedad–, esencial para la *storia* clásica, funciona a pleno rendimiento en el cuadro de devoción.

Este esfuerzo puede rastrearse igualmente en su obra figurativa. Los dibujos son los primeros en revelarnos su constante interés por las actividades del cuerpo devoto. A veces incluso se tiene la impresión de que sus esbozos se hacen eco del texto de los *Diálogos*, no al estilo de un manual de grabados, sino más bien en el sentido de un desarrollo activo de las posturas mediante su integración negativa.

Así, descubrimos ejemplos específicos acerca de la posición de genuflexión o prosternación, las manos juntas o levantadas; nos encontramos también con el inquietante “cuello torcido” por el esfuerzo del vidente y apreciamos finalmente (y sobre todo) la suprema habilidad de Carducho: hacer elocuente un cuerpo envuelto de pies a cabeza en unas vestimentas que, en principio, hubieran debido reducirlo al silencio.

En este contexto, el cuadro que mejor sintetiza todo el saber de Carducho es la *Aparición de la Virgen y San Pedro Bruno a sus amigos discípulos*, para la cartuja de El Paular (hacia 1630). Anteriormente he tenido ocasión de subrayar la forma ejemplar de resolver en este cuadro los problemas que comporta la perspectiva de la lejanía. Reitero aquí las mismas observaciones a propósito de la panoplia de actitud representadas en el registro inferior de la composición. Se trata, en efecto de una soberbia demostración de la noción de *varietas* y de un despliegue sin precedentes del saber relativo a las posturas estáticas.

[...] como la variedad es agradable en toda historia, la pintura que es la más agradable del mundo es aquella que presenta una gran diversidad en la talla y el movimiento del cuerpo. Que unos estén, pues, de pie, y de frente, con las manos levantadas, y muevan los dedos, un pie apoyando en el suelo, que otras tengan la cabeza girada, los brazos colgados y los pies juntos, y

que cada uno tenga los gestos y las flexiones que le convenga; que otros estén sentados, apoyados en una rodilla o casi acostado.²⁵

Se nos plantea con insistencia una cuestión: ¿esta “variedad” se explica únicamente por el respeto a la poética albertina del cuadro de “historia”? Y si es así, ¿cómo se justifica, entonces, respecto a otros criterios de la obra clásica, es decir, respecto a la verosimilitud –*verosimili*–? Y, en el caso que nos ocupa: ¿cómo explicar el criterio de semejanza en la lógica narrativa de este relato de visiones, donde la misma visión (la de la Virgen y san Pedro volando) provoca reacciones tan diferentes?

Para responder, debemos tener en cuenta la inestabilidad de la relación entre el lenguaje gestual pasivo y el lenguaje gestual activo en el seno de la práctica de la devoción. El problema es antiguo y se remonta a san Agustín.

Yo sé como, mientras que estos movimientos del cuerpo no se pueden hacer mas que si los precede un movimiento del alma, inversamente, el movimiento interior e invisible que los produce se ve aumentado por los movimientos que se hacen visiblemente en el exterior. Así, las afecciones del corazón, que las han precedido para poderlos producir, se acrecientan por el hecho de que son realizadas.²⁶

Este pasaje plantea el problema de la correspondencia entre el interior y el exterior, entre el alma y cuerpo, en el caso especial del ejercicio de la devoción, de modo que la teoría albertiana de la *storia* no pudo abordar jamás.

Tanto para Alberti como para la tradición de relato figurativo occidental, el movimiento exterior se considera exclusivamente como el efecto de un movimiento interior: “los movimientos del alma son revelados por los movimientos del cuerpo”.²⁷ Ahora bien, en la oración y en las pláticas de devoción existe un ámbito donde el cuerpo se considera también instrumento capaz de actuar sobre el interior.

En este contexto, el problema de la funcionalidad del gesto se revela extremadamente complicado. La cuestión más importante es la siguiente:

²⁵ L. B. Alberti, *De la Peinture/De Pictura*, p. 173.

²⁶ San Agustín, *De cura pro mortuis gerenda* (P. L. 40, coll. 597).

²⁷ L. B. Alberti, *De la Peinture/De Pictura*, p. 175.

¿se adopta tal o cual gesto porque la pasión del alma obliga al cuerpo a arrodillarse, a prosternarse o a juntar las manos bajo el dictado implacable de la teofanía, o bien, por el contrario, se hacen genuflexiones, se levantan las manos, se tuerce el cuello y se llora con el fin de ayudar a la teofanía a manifestarse?

Este punto toca aspectos candentes de la fenomenología de lo sacro, sobre los cuales volveré más adelante. Por el momento destacaré dos, que son, en cierto sentido, contradictorios. El primero concierne a la necesidad de estas distinciones (visto el imperativo capital de la claridad del lenguaje gestual exigido al imaginario de la Contrarreforma). El segundo se refiere al hecho de que la operación de discernimiento se resiste a divisiones demasiado tajantes. Agustín lo había señalado ya cuando confesaba su importancia (“no sé como”, *necio quomodo*).

Existe, no obstante, un caso en el que puede establecerse con facilidad (aunque no siempre se trate de una certeza) el efecto de teofanía que denota la representación gestual. Tal es el caso de las expresiones de sorpresa, deslumbramiento y asombro. Y ahí pensamos en el ejemplo paradigmático de la *Resurrección* de El Greco, obra en la que la teofanía transtorna a los testigos, arrojándolos libremente al suelo, con su terrible soplo.

Podemos seguir el desarrollo del lenguaje corporal del estupor a lo largo del siglo XVII con la ayuda de otro ejemplo. Me refiero al san Francisco confortado por un ángel músico de Ribalta. Esta tela, pintada hacia 1620, hace referencia a un episodio que habría ocurrido en Rieti, en 1225, durante la enfermedad del santo:

En el tiempo en el que su cuerpo se encontraba abatido por múltiples enfermedades que sufría a la vez, deseó un poco de música para reanimar el gozo de su espíritu. Pero como las conveniencias no permitían recurrir para ello al arte de los hombres, fueron los mismos ángeles quienes se encargaron de ejecutar su deseo. Una noche en que estaba despierto y meditaba sobre los misterios del señor, una cítara hizo sonar de repente una armonía maravillosa y una melodía llena de suavidad. No se veía a nadie, pero se dio al oírla, que la música iba y venía, él que se creyó transportado al mundo.²⁸

²⁸ San Buenaventura, *Legenda Sancti Francisci*, cap. VIII (Opera Omnia, Quaracchi, 1898, t. VIII, p. 519). Véase también Thomas de Celano, *Vita*, II, cap. 89 (Analecta Franciscana, 10, Quaracchi, 1941, pp. 204-205), donde la frase sobre la ausencia de la visión se repite tal cual. No he conseguido identificar el pasaje de los Fioretti citado por P. Askew, “The

Resulta interesante observar que todas las fuentes escritas en las que el cuadro se inspira coinciden en cuanto al carácter exclusivamente acústico del milagro de Rieti (no se veía a nadie, pero...); Ribalta, en cambio, representa una visión más de una audición. Asistimos a la reacción natural de Francisco en el momento de la aparición del ángel. Desde el punto de vista de la escritura narrativa, el cuadro habla con claridad. El carácter repentino de la escena no excluye, como vemos, las huellas temporales. Como muy bien ha apreciado David Kowal, Francisco es atraído por la visión, quiere levantarse, pero se queda como clavado en un sitio, en un “entre-dos” casi cataléptico.²⁹ Ribalta realiza aquí la proeza que, por lo demás, exige toda la retórica de la acción: tratar el gesto simultáneo como de lo natural y el colmo del arte.³⁰

El carácter natural del gesto se muestra en la postura y el rostro de Francisco; el pintor se aparta aquí del texto que debía ilustrar, conforme a lo lógico narrativo. La actitud de Francisco no es simplemente la de un hombre extasiado (*spiritu in Deum* directo), sino más bien la de un hombre asombrado. El carácter “hecho”, por no decir “artificial” del propio gesto exige que consideremos toda la historia. En efecto, volviendo sobre algunos ejemplos del relato visionario se aprecia sin dificultad que el lenguaje gestual escenificado por Ribalta es fruto de una historia bastante rica.

En otras palabras, Francisco no se asombra siguiendo tan sólo el dictamen de su alma, sino que se hace eco de lo que toda la tradición occidental le ha enseñado a hacer ante una situación de asombro y, sobre todo, respecto a cómo comunicarlo a los demás. Generalizando, podemos decir que el papel del asombrado interviene en todas las acciones de golpe de efecto, las visiones son un ejemplo. En estos casos, contribuye a la acción por vía indirecta.

Así, María, en *La Ascensión del Señor* de Juan de Flandes, o Teresa, en *La visión de Santa Teresa* de Alonso Cano denotan el mismo arte, la misma retórica del asombro. Igualmente se comprueba que en las visiones colectivas el personaje que se asombra es una presencia casi obligada. Puede desempeñar el papel principal en la historia, como ocurre, por ejemplo, con

Angelic Consolation of St. Francisc of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969, p. 299.

²⁹ Kowal, *Ribalta y los ribaltescos*, p. 86.

³⁰ Véase M. Agenot, “Les Traités de l’éloquence du corps”, *Semiotica*, VIII, 1973, pp. 60-82.

María en el mencionado cuadro de Juan de Flandes o con el papa Víctor III de Carducho, o bien, por el contrario, perderse en la masa anónima como en Berruguete o como en otro cuadro de Carducho.

La delimitación neta del mensaje gestual es difícil en algunos casos. En este sentido pueden citarse cuadros, como el *San Antonio* de Carducho o incluso el *San Bernardo* de Alonso Cano, ante los que resulta difícil elegir entre el estupor —es decir, un efecto de la teofanía y una postura activa—, o sea, una gestualidad abocada a captar o a suscitar lo logrado.

Frente a estos últimos ejemplos, la claridad de la retórica del gesto o del rostro en Ribalta destaca perfectamente. Asimismo, las codificaciones del lenguaje de los gestos y del lenguaje fisionómico de la segunda mitad del siglo XVIII, lejos de contradecir la solución de Ribalta, confirman su valor, ofreciéndole incluso (de forma indirecta, naturalmente) la posibilidad de una inserción *a posteriori* en una gramática general de las pasiones.

Volvamos una vez más a Le Brun:

La *admiración* es una sorpresa que hace que el Alma considere con más atención los objetos que le parecen extraordinarios, y esta sorpresa tiene tanto poder, que empuja, a veces, a los espíritus hacia el lugar donde está la impresión del objeto, y hace que esté tan ocupada en considerar esta impresión, que no quedan más espíritus que pasan a sus músculos; este exceso de admiración causa asombro, y el asombro puede llegar antes de que conozcamos si este objeto nos es conveniente, o no [...]. La admiración es la primera y la más templada de todas las pasiones, y en la que el corazón siente menor agitación. El rostro también recibe pocos cambios en todas sus partes, y si los tiene, no es sino en la elevación de la ceja, pero tendrá ambos lados iguales, y el ojo estará un poco más abierto que de ordinario, y la pupila igualmente entre los dos párpados y sin movimiento, ligada al objeto que habrá causado la admiración. La boca estará entreabierta, pero aparecerá sin ninguna alteración, como el resto de las otras del rostro. Esta pasión no produce sino una suspensión del movimiento para dar tiempo al alma a deliberar sobre lo que debe hacer, y para considerar con atención el objeto que se le presenta.³¹

No hay la menor duda: el cuadro de Ribalta forma parte de un saber fisionómico codificado algunos decenios más tarde por Le Brun. Ocurre otro tanto con el lenguaje gestual.

³¹ Ch. Le Brun, *Méthode*, pp. 6-7 y 1-2.

En el manual más importante consagrado a este tema, *Chirologia or the Natural Language of the Hands*, de John Bulwer (1654), el gesto de la admiración se encuentra con facilidad en la cuarta quirográfica compuesta por el autor. El texto que acompaña a este cuadro es menos detallado que el de Le Brun, y no exento de ambigüedad. Para resultar plenamente inteligible debe leerse a la vez que se contempla su representación gráfica.

Cuarto gesto: *Admiror* (Yo admiro)

Levantar las manos hacia el cielo es una expresión de admiración de asombro, de estupor [...]. La primera vez que apareció este movimiento en la mano del hombre fue sin duda debido a un accidente imprevisto, hecho por el que hubo que dar gracias a Dios por haberle manifestado de una manera tan directa su benevolencia.³²

Le Brun (que escribía un manual para pintores) y Bulwer (que se dirigía principalmente a los oradores) representan dos importantes hitos en los intentos de codificación de la cara y de la mano, pero ¿qué significado tiene la reducción del lenguaje corporal que realizan estas dos disciplinas (la fisiognomía y la quirología), que prescinden de la totalidad del cuerpo para tratar únicamente de sus extremidades? La pregunta llega a ser importante cuando se aprecia la ausencia casi completa en esta época de cualquier tentativa de elaboración de una lingüística general del cuerpo humano. Tenemos que traer a colación ahora la abreviación de Carducho en su descripción del cuerpo del justo; descripción que se organizaba en torno a la cabeza y que se elaboraba, a su vez, en torno a los ojos. Carducho menciona los movimientos de este cuerpo vidente, y vuelve sobre el problema al emprender la descripción detallada de la devoción. Y es ahí, precisamente, al tratar del ejercicio devocional, cuando el justo (cabeza/ ojos) recibe un cuerpo. En suma, es como si, en la cultura de la devoción de la que Carducho forma parte, el justo no tuviera necesidad de un cuerpo más que en el ejercicio de la devoción.

En efecto, en este pasaje, que ya he tenido ocasión de citar, nombra no sólo la cabeza, los ojos y las manos, sino también las rodillas, el pecho, el cuello y la espalda.

³² J. Bulwer, *Chirologia or the Natural Language of the Hand and Chironomia or the Art of Manual Rhetoric* (Londres, 1644), ed. facsímil de H. R. Gillis, Nueva York, 1975, pp. 33-34.

Examinemos una vez más el *San Francisco* de Ribalta. La aparición del ángel músico le fulmina. Todo su cuerpo, desde la planta de los pies hasta la cabeza, parece sacudido por una descarga eléctrica. La cara, las manos hablan, el pintor integra este lenguaje codificado en un discurso corporal libre y espontáneo. El mensaje del cuadro es claro; la aparición ha conseguido animar el “cuerpo abatido” (*aggravato corpore*) del santo varón.

TÉCNICAS DEL ÉXTASIS Y RETÓRICA DEL CUERPO

A falta de una gramática general del cuerpo en movimiento, la pintura se ha visto obligada a desarrollar los valores que provenían de la antigua retórica del cuadro narrativo (“la obra principal del pintor es la historia, las partes de la historia son los cuerpos, la parte del cuerpo es el miembro, la parte del miembro es la superficie”)³³ y, por otra parte, en lo que se refiere al arte sacro, ha tenido que redescubrir, asimilar y readaptar la única gramática corporal correctamente puesta a punto por la cultura occidental, es decir, ha tenido que apelar a una gramática especializada pues no atañía al cuerpo en general, sino únicamente al comportamiento del cuerpo en oración.

En los tratados de arte de la Contrarreforma se aprecian algunas huellas de esta herencia, cosa que resulta evidente en el personaje consagrado a la devoción en los *Diálogos* de Carducho, y si cabe es más clara aún en el *Tratatto* de Lomazzo (1584) que había servido de punto de partida a las consideraciones de los *Diálogos*.³⁴ El texto de Lomazzo nos sorprende por su deseo declarado de fundar históricamente la representación pictórica del lenguaje corporal de la devoción.

³³ L. B. Alberti, *De la Peinture/De Pictura*, p. 153. Para un marco teórico general, véanse los trabajos de E. H. Gombrich, “Ritualized Gesture and Expression in Art”, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, series B, Biological Studies, CCLI (1965), pp. 393-410, y “Action and Expression in Western Art”, en R. A. Hinde (ed.), *Non-verbal Communication* (Cambridge, 1975), pp. 373-423. Para el caso específico de la gestualidad religiosa en el Renacimiento y su recuperación en el siglo XVII, véase: G. Weise/G. Otto, *Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock una ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance*, Stuttgart, 1938.

³⁴ Véanse las notas de F.: Calvo Serraller en Carducho, *Diálogos*, pp. 395-415.

La oración conoce muchas modalidades utilizadas por nuestros profetas y nuestros santos. Así se lee que cuando Dios ordenó a Abraham que hiciese observar la regla de la circuncisión, Abraham se arrojó de rodilla con la cara hacia el suelo como solía hacer también Moisés en el monte de Sinaí. Y Ezequiel rogó a Dios con la cara vuelta hacia el muro, Elías se puso la cabeza entre las rodillas, y se pueden leer otras maneras semejantes de orar. Aparte de éstas, se pueden considerar devotas actitudes tales como volver la cara hacia el suelo, como hizo Cristo en el huerto, o inclinar a un lado la cabeza, como los religiosos muy santos tienen por costumbre, o bien la cara hacia el cielo, y con los brazos abiertos o a veces en cruz, como hacen los reyes, o bien golpearse el pecho, levantar las manos al cielo, y con una rodilla puesta en la tierra, entrelazar los dedos de la mano cerca del mentón y tener la cara inclinada, abrir los brazos e inclinar la cabeza, tenderse de bruces en el suelo y otras modalidades usadas por nosotros los cristianos en cualquier lugar y en humilde y piadosa acción de rogar al señor.³⁵

La lectura de este pasaje muestra, con bastante claridad, la intención de su autor, quien quería dar una visión de conjunto del papel del cuerpo en el diálogo con la divinidad. La función de los gestos de devoción la asume principalmente la cabeza (léase la cara) y los brazos (es decir, las manos); Carducho lo desarrolló mucho, pues supera lo hecho por Lomazzo y deja actuar al cuerpo en toda su complejidad.

No nos extrañemos, pues, que los teóricos del arte sucesores de Carducho tengan como denominador común el esfuerzo por fijar las reglas de representación del cuerpo en movimiento:

Lo primero es que no tengan las figuras en sus acciones demasiada violencia porque no se desgoncen y descompongan las figuras en sus acciones. No encaminen la cabeza adonde el cuerpo. Ni pierda el aplomo de la garganta la figura plantada. Ni siga en brazos y piernas un mismo movimiento. Ni encubra con la ropa la gracia y perfiles del desnudo. No se dobla la figura de modo que los hombros bajen más que el ombligo. En las figuras arrodilladas no se junten las rodillas.³⁶

³⁵ G. P. Lomazzo, *Trattato*, p. 118.

³⁶ J. García Hidalgo, *Principios para estudiar el arte de la pintura* (Madrid, 1691), en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1934, t. III, p. 125.

Este pasaje de García Hidalgo está cargado de acentos polémicos –apenas velados– respecto a la dinámica excesiva de cierta pintura. El nombre de pintura religiosa no llega a mencionarse, pero detalles como la alusión a la posición de las rodillas, a las inclinaciones y a la necesidad de ocultar las formas del cuerpo certifican que la contemplan directamente. Esto puede parecer paradójico, pero los ambientes españoles no eran del todo impermeables a una revalorización del cuerpo, pese a que el control al que se veían sometidos seguía siendo una realidad incontestable.

Así, en un manual de educación de novicios, escrito por el fraile Martín de la Vera, se pueden leer las siguientes consideraciones:

No formó Dios este cuerpo para encarcelar el alma en él, como mal algunos dijeron, sino antes para perfeccionarla para que pudiese ejercer muchas acciones que sin el cuerpo no puede.³⁷

Tras esta última frase de De la Vera es fácil descubrir la herencia agustiniana a la que me he referido antes. La influencia del cuerpo sobre el alma postulada por san Agustín debe entenderse estrictamente en el marco de la teoría de la oración: uno puede servirse de todo (solamente) para adorar a Dios: no obstante, Tomás de Aquino alertaba ya sobre el peligro que encierra la aceptación de una práctica corporal activa:

Los hombres practican acciones sensibles tales como las postraciones, las genuflexiones, las exclamaciones vocales y los cantos, no para despertar a Dios, sino para estimularse a sí mismos en las cosas de Dios.³⁸

Resumiendo, Tomás aceptaba la gestualidad de la devoción como estímulo, pero alertaba contra su empleo mágico. Se oponía, pues (indirectamente) a lo que ya se daba por hecho en la tradición:

*Siempre rezaba salmos e fazie oración,
Foradava los Cielos la su devoción.*

³⁷ Martín de la Vera, *Instrucción de Eclesiásticos*, Madrid, 1630, p. 49. Sobre este asunto puede consultarse la obra reciente de A. Saint-Saëns, *La Nostalgie du Désert. L'idéal érémitique en Castille au Siècle d'or*, San Francisco, 1993.

³⁸ Tomás de Aquino, *Summa contra gentiles*, III, 119.

*Tanto fue Dios pagado de las sus oraciones
Que li mostró en cielo tan grande visiones.*³⁹

Estos versos declaran, de manera tan ingenua como clara, que la visión puede (debe) ser presentada y facilitada por la devoción.⁴⁰

Consideran que la oración no sólo es una práctica apta para poner el alma en concreto con Dios, sino además que la práctica es también capaz de provocar la teofanía.

Estos versos no aluden expresamente al papel que desempeña el cuerpo en este proceso imaginario con la ayuda de los manuales de devoción de la Edad Media.⁴¹

Para Petrus Cantor, probablemente autor de un *Liber de oratione et specibus illius* (de finales del siglo XIII), conocido en múltiples versiones acompañadas de miniaturas explicativas, el hombre que ora es un *artifex*, es decir, un artesano que debe poseer la ciencia de los movimientos que el manual sistematiza en siete actitudes fundamentales. La oración corporal se concibe como ejercicio de captación (*captatio*) de lo Divino,⁴² y, en el

³⁹ Gonzalo de Berceo, *El Poema de Santa Oria*, ed. de I. Uría Maqua, Logroño, 1976, p. 180.

⁴⁰ Véase, a este respecto, Peter Dinzelbacher, “Körperliche und seelische Vorbedingungen religiöser Träume und Visionen”, en T. Gregory (ed.), *I sogni nel medioevo. Seminario internazionale*, Roma, 1985, pp. 57-86. Para un contexto más amplio, véase A. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, Roma, 1981, pp. 515-518, y D. Weinstein/R. M. Bell, *Saints & Society. The Two Worlds of Western Christendom, 1000-1700*, Chicago/Londres, pp. 141-163.

⁴¹ Véase principalmente Jean-Claude Schmitt, “Between Text and Image: the Prayer Gestures of Saint Dominic”, *History and Anthropology*, 1 (1984), pp. 127-162; Simon Tugwell, “The Nine Ways of Prayer of St. Dominic: a Textual Study and Critical Edition”, *Mediaeval Studies*, 47 (1985), pp. 1-124; R. C. Trexler, *The Christian at Prayer. An Illustrated Prayer Manual Attributed to Peter the Chanter* (d. 1197), Binghamton/Nueva York, 1987. Para el problema de los modos de oración en España en la época de la Contrarreforma, véase P. Martínez Burgos García, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990, pp. 165-188.

⁴² R. C. Trexler, *The Christian at Prayer*, p. 179.

marco de dicho ejercicio, el *artifex*⁴³ se vuelve casi más grande que Dios (*quasi maior Deo*).⁴⁴

Otra obra, titulada *De modo orandi corporaliter sancti Dominici*, nos interesa de modo especial. Se compuso a finales del siglo XII en Bolonia, pero se tradujo al castellano en el siglo XIV,⁴⁵ y se sabe que circulaba todavía en el siglo XVII.⁴⁶ El autor comienza a la manera de san Agustín, puesto que se propone mostrar:

[...] la manera de orar según que el alma posee el cuerpo a los miembros del cuerpo por parte que el ánima mueva al cuerpo a esa movida del cuerpo, es porque el ánima se ponga algunas veces en la éxtasis de contemplación como si estuviese fuera del cuerpo [...].⁴⁷

Debemos precisar que este trabajo ilustra un método de oración esotérica, personal y secreta, que Domingo no usaba jamás en público. Leyendo el texto con atención y comparando la lectura con la contemplación de las miniaturas, el novicio que deseara iniciarse podía acceder a una técnica corporal del éxtasis.

No se ha dado suficiencia al hecho de que el manual no ilustra modos de orar aislados, y se ha considerado que su orden podía variar a gusto del practicante. Por el contrario, se trata –según parece– de una secuencia de posiciones, dinámicas y hábilmente dirigida hacia el objetivo final. Existe una sola vía de acción corporal, pero varias estaciones: humillación por medio de inclinación, prosternación, flagelación y genuflexión, postura de pie y acción de las manos, elevación de los brazos, estiramientos extremados del cuerpo.⁴⁸ Este manual retoma, efectivamente, la mayoría de

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 180.

⁴⁵ Publicada por primera vez por G. Alonso-Getino, “Los nueve modos de orar del señor Santo Domingo”, *La Ciencia Tomista*, 70, 1921, pp. 5-19.

⁴⁶ Tugwell, “The Nine Ways of Prayer”, p. 5.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁸ Véanse en este contexto las observaciones de Domingo Iturgaiz Ciriza, “Dinamoplastia iconográfica comparada de los ‘Modos de orar’ de Santo Domingo de Guzmán”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991, pp. 74-84. Es necesario tener en cuenta que la octava y la novena posiciones ilustradas en el tratado son evidentemente posiciones que se salen de este orden dinámico y conciernen al “después” del éxtasis: post horas canónicas (después de las horas canónicas).

las posiciones ya codificadas por Petrus Cantor, pero invierte su orden. *De oratione et specibus illius* formaba parte de una obra de mayor envergadura, cuyo tema era la penitencia. Se propone demostrar la necesidad de la oración para la penitencia y precisa que ésta constituye una de sus ramas (*quod oratio valde necessaria est vere penitenti [...] qui est unum alarum eius*). En consecuencia, el orante ideal que Petrus Cantor imagina parte de la situación extática extrema para llegar a posturas de humillación. Para Domingo, la finalidad es otra; el devoto empezaría con posturas de penitencia para esforzarse por “traspasar las nubes” a fin de alcanzar, al final de su camino, el éxtasis.

El sentido ascensional de la técnica extática de Domingo destaca con claridad al leer atentamente el texto y prestar la adecuada consideración a las imágenes que lo acompañan. Las primeras situaciones descritas hacen hincapié en la dificultad del contacto directo con la divinidad: “No soy digno de ver la altura del cielo”.⁴⁹

Habla aquí precisamente de la segunda posición, la de la prosternación completa. Sólo a partir del cuarto ejercicio y de repetidas genuflexiones se esfuerza la apertura del cielo y se traspasan sus fronteras gracias al mérito exclusivo del corazón del devoto: *intellectu penetrasse celum*, “parecía en él su gesto que con el corazón pasaba a los cielos”.⁵⁰ Al fin, tras haber efectuado un verdadero ejercicio de gimnasia piadosa con los brazos y las manos (quinta situación), se llega, en la sexta y séptima posiciones, al contacto directo con lo sagrado.

La imitación de la posición del Crucificado en la cruz se hace tras la sexta situación de plegaria (de pie, brazos en la cruz: “los brazos tendidos e las palmas a semejanza de cruz de mucho estando infiesto sobre los pies”).⁵¹ En este instante se puede asistir ya a fenómenos de levitación (“fue levantado de la tierra en el aire”). En la séptima y última posición de la oración extática, finalmente, el cuerpo del justo se convierte en una flecha lanzada hacia el cielo (“orando todo levantado al cielo en marca de saeta electa lanzada del arco tendido”)⁵² y el acceso extático al otro mundo se produce

⁴⁹ Tugwell, “The Nine Ways of Prayer”, p. 95.

⁵⁰ Tugwell, “The Nine Ways of Prayer”, pp. 85 y 97.

⁵¹ *Ibid.*, p. 98.

⁵² *Ib.*, p. 99.

(“Parecía entonces Santo Domingo padre que estaba arrebatadamente en el lugar santo de los santos en tercero cielo”).⁵³

El carácter de síntesis ejemplar de este escrito dominico y su indiscutible éxito quedan demostrados por sus numerosas copias, al igual que por su asimilación, demasiado evidente, en los escritos de los místicos de la época. El elogio del cuerpo en oración de Vera no puede entenderse sin esta tradición. Incluso uno de los escritos esenciales de la mística clásica española, *Las moradas o el castillo interior* de Teresa de Ávila, con su simbolismo septenario y la apertura visionaria del cielo en el sexto estado, surge del mismo paradigma.

Sería arriesgado querer reducir toda la retórica del cuerpo presente en el arte europeo a comentarios sobre estos manuales. Si algo sobrevivió fue, sin duda, la creencia en esta interacción entre cuerpo y alma más fuerte que en otros dominios del obrar humano. Y, por otra parte, si algo importante se perdió, fue el código restricto y el encadenamiento obligatorio de las actitudes que los citados manuales postulaban.

Lomazzo e incluso el propio Carducho, por ejemplo, proporcionan listas sobre la representación de los modos de orar, pero se abstienen de caer en una sistematización demasiado rígida. Consultando, por otra parte, los cuadernos de esbozo de los pintores españoles, se percibe el constante interés por la representación “verosímil” del cuerpo de la vidente y maravilla la riqueza de soluciones propuestas. Conviene destacar un hecho importante: la mística en sí misma se libera de toda coerción. Dicha liberación resulta evidente tanto en los escritos que tratan de los modos de orar como en aquellos que abordan el comportamiento del cuerpo en éxtasis.

Entrar en la contemplación cuando de rodillas, cuando su fino rostro arriba, cuando asentado, cuando de pie; andando siempre a buscar lo que quiere.⁵⁴ [O bien] este arrobamiento suele ser en diversas maneras porque unos son más que otros, según la fuerza interior, y aún según la composición natural del cuerpo. Unas al tema quedan sin sentido ninguno, unas sienten algo, unas se levantan de la tierra; otras en pie; otras de rodillas; otras casi acostadas. En fin, cada una según su fuerza interior y alteza de pensamiento, o género de éxtasis.⁵⁵

⁵³ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁴ Ignacio de Loyola, en S. Arzubialde, *Ejercicios Espirituales de San Ignacio*, pp. 191-92.

⁵⁵ Diego Pérez de Valdivia, *Aviso de gente recogida*, Barcelona, 1585, ed. de A. Hueriga,

Resulta impresionante comprobar la correspondencia que se establece entre la creencia en el éxtasis y la ciencia de los humores a fin de justificar la diversidad del comportamiento de las personas cuando se encuentran en situaciones idénticas.

Una libertad semejante campea en el arte del siglo XVII, cuando un mismo gesto puede dotarse de valores que varían de una a otra representación. Examinemos, por ejemplo, la actitud de los brazos abiertos.⁵⁶ En el marco de la historia de los gestos de devoción ocupa un lugar dado que aparece en muchas religiones y se presenta, desde los primeros siglos del cristianismo (bajo la forma del gesto llamado “del orante”), como el gesto original del cuerpo de oración. Santo Domingo consideraba que esta posición se inspiraba en la del Crucificado en la cruz⁵⁷ y que podía facilitar la levitación. Resulta asombroso ver cómo en el siglo XVII Carducho recupera estas sugerencias que provienen del discurso sobre el cuerpo de los dominicos, para transferirlas casi literalmente a la escena fundadora del mito franciscano: la estigmatización. Pese a alejarse considerablemente de la tradición iconográfica, el pintor combina en un mismo cuadro el tema de la *Imitatio Christi* con el del vuelo mágico.

Ribera, en cambio, utiliza el mismo gesto, pero en un texto eminentemente estático. Su *San Pablo ermitaño* no sólo permanece sentado (posición denostada en los manuales de oración medieval) sino que llega incluso a cruzar las piernas, mientras que los brazos, las manos y la mirada parecen empeñados en captar la divinidad según la más pura tradición medieval. Hay en este cuadro una dialéctica que el pintor siguió muy probablemente de forma inconsciente.

La posición de las piernas cruzadas era tradicionalmente considerada un atributo del *otium sapientis*, de la inactividad física del intelectual.⁵⁸

Salamanca/Madrid, 1977, p. 568.

⁵⁶ Véase Th. Ohm, *Die Gebetsgebärden der Völker und das Christentum*, Leiden, 1948, pp. 263-272; R. Suntrup, *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. bis 13. Jahrhunderts*, Munich, 1978, pp. 172-181.

⁵⁷ En lo concerniente a esta idea le preceden Tertuliano, *De oral*, 17, y Ambrosius, *De Sacr.* VI, 4, 18.

⁵⁸ Véase J. J. Tikkanen, *Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte*, Helsinki, 1912, pp. 151-186.

Ribera quiso, pues, subrayar el estado de reposo corporal de san Pedro a la vez que la intensa actividad de su espíritu. Al mismo tiempo, al acompañar el trabajo espiritual de su personaje con la actividad adivinatoria de los brazos levantados sugiere el importante papel del cuerpo en el marco del ejercicio espiritual al que el santo se somete.

Pese a la retórica contrarreformista, tan estricta, se advierte cierta polisemia del gesto en la pintura. Ya he tenido ocasión de comentar la forma en la que Carducho plantea el problema en su cuadro de la *Aparición de la Virgen y de San Pedro a San Bruno y sus discípulos*, donde la misma aparición ha sido provocada por gestos diferentes y suscita a su vez reacciones individualizadas. Una cuestión similar, aunque no idéntica, se plantea cuando el mismo tema iconográfico da lugar a representaciones pictóricas distintas.

Murillo y Zurbarán, lo hemos visto ya, representaron de forma diametralmente opuesta la leyenda franciscana de la Porciúncula. Las diferencias se advierten, sobre todo, en la manera en que cada pintor aborda la relación entre santo-vidente, visión y espectador del cuadro. Murillo resuelve la retórica entre santo-vidente, visión y espectador del cuadro. Murillo resuelve la retórica de la mediación de la imagen-visión por medio de una “figura-filtro”; en cambio, Zurbarán prefiere la de una “figura-espejo”.

Considerando atentamente a los dos franciscanos se comprueba que sus posturas no son tan diferentes como a primera vista pudiera parecer. Su situación de mediadores varía, pero la postura devota adoptada es prácticamente la misma. Ambos están de rodillas, tienen la cabeza levantada, la mirada fija en la visión, los brazos en la cruz, las palmas de las manos hacia arriba. Esta posición no se encuentra codificada así en los antiguos manuales de devoción y denota una profunda búsqueda en torno a las posibilidades expresivas del cuerpo en éxtasis. En cuanto al saber codificado existen, en el mejor de los casos, reminiscencias filtradas a través de un complejo proceso de asimilación y adaptación.

En este sentido, consideramos la actitud de los dos santos como fruto de la combinación de la posición arrodillada (que era, efectivamente, aquella en que los cielos empezaban a abrirse) y la posición de los brazos abiertos, es decir, aquellas, según santo Domingo, en que las condiciones corporales están a punto para que el milagro (*aquilid grande et mirabile*, “alguna cosa grande y maravillosa”) pueda manifestarse. Si existen reminiscencias, quedan tan bien integradas que la actitud de san Francisco no puede tener (casi) nada en común con la postura de su rival, santo Domingo.

El código gestual adoptado tanto por Murillo como por Zurbarán es un código nuevo, reinventado en el siglo XVII. Otros cuadros sobre el mismo tema atestiguan esta solución. Llegando a este punto, es conveniente retroceder unos pasos hasta los orígenes iconográficos del “Milagro de la Porciúncula” en el siglo XVI. Cuando el milagro de la Porciúncula comienza su carrera pictórica, la actitud de Francisco está más en consonancia con la verdadera tradición franciscana que la adoptada más tarde por los grandes pintores. Un maestro anónimo, a finales del siglo XVI, concibe ya su santo como un “personaje-fitro”. Se encuentra a los pies del altar, es postura contemplativa, y se nos pinta como la feliz víctima de un *trompe-l’oeil* sagrado: su visión no es, efectivamente, sino “una nube luminosa” que emana del retablo. Adopta la actitud característica de la contemplación de la visión, con las manos juntas. Así, este maestro anónimo no atrae la atención (como Murillo y Zurbarán harán más adelante) hacia la “grande y maravillosa cosa” que se produce ante nuestros ojos, sino que, por el contrario, acentúa la doctrina franciscana ortodoxa sobre la reacción más adelante ante una visión:

Francisco tenía la costumbre de decir a sus hermanos: “Cuando un servidor de Dios está orando y es visitado por el Señor, que le aporta una nueva consolación, debe decir, antes de interrumpir la oración, levantando los ojos al cielo y teniendo las manos juntas: “Ah, Señor, vos me habéis enviado esta consolación y esta dulzura, a mí, indigno pecador. Os la devuelvo, para que podáis reservarme (para el momento en que esté yo mismo en los cielos), porque soy un ladrón de vuestro tesoro”.⁵⁹

En el contexto de la concepción misma del cuadro de visión, dos actitudes fundamentales diferentes en el maestro anónimo del siglo XVI, por un lado, y en los grandes maestros del siglo XVII, por el otro. Para el primero, la visión es aún privilegio, *tromper-l’oeil* y “consolación” poco merecida. Para los segundos, la visión es sobre todo una experiencia teofánica ejemplar que cumple su verdadera función sólo mediante un mecanismo de meditación cuya pieza maestra es el cuerpo del vidente.

El hecho de que esta investigación concluya con estas páginas, dedicadas al papel del cuerpo en las representaciones pictóricas de las visiones, no

⁵⁹ Thomas à Celano, Vita, 2, 2, cap. 75, 99 (Analecta Franciscana, 10, Quaracchi, 1926-1941), p. 189.

es ciertamente fruto del azar. Se trata, en efecto, de una última paradoja, intrínseca a las imágenes de éxtasis y aparición. Pese a su carácter de representación de experiencias suprasensoriales, el cuadro de visión es impensable sin la escenificación activa de un cuerpo vidente. Ahora bien, éste responde a los imperativos de una doble retórica; la de la comunicación con lo sacro, y la de la transmisión de esta experiencia al espectador-devoto, por la otra parte. En el cuadro de visión la experiencia mística se transpone del interior; su verdadero tema es el acto de exteriorización.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña del Adarve, Juan, *Discursos de las efigies y verdaderos retratos non manufactos del Santo rostro y cuerpo de Christo, nuestro Señor*, Villanueva, 1637.
- Alberti, Leon Battista, *De la Peinture/De Pictura (1435)*, J. L. Schefer (ed.), Paris, 1992.
- Albi, José, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, tres tomos, Valencia, 1979.
- Allison Peers, Edgar, *Studies on the Spanish Mystics*, tres tomos, London, 1927-1960.
- Angulo Iñíguez, Diego, *Muri Ilo. Su vida, su arte, su obra*, tres tomos, Madrid, 1980.
- _____, y Alfonso Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, tres tomos, London, 1975, 1977, 1985.
- Anónimo Inglés. *The Cloud of Unknowing*, ed. de I. Progoff, New York, 1957.
- Arasse, Daniel, “Extases et visions béatifiques à l’apogée de la Renaissance. Quatre images de Raphaël”, *Mélanges de l’École Française de Rome. Moyen Âge, Temps Modernes*, 84, 1972, pp. 403-491.
- Askew, Pamela, “The Angelic Consolation of St. Francisc of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, pp. 280-306.
- Agustín de Hipona (san), *De Genesi ad litteram libri XII* (Oeuvres de saint Augustin, 49, trad. fr. Introd. y notas de P. Agaësse y A. Solignac), dos tomos, Paris, 1972.
- _____, y Ayala (Fray Juan Interián de), *El Pintor Cristiano y Erudito*, Barcelona, 1883.
- Baruzi, Jean, *St. Jean de la Croix et le problème de l’expérience mystique (1924)*, Paris, 1931.

- Bataille, Georges, *L'Erotisme*, Paris, 1957.
- Bataillon, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México/Buenos Aires, 1966.
- Behn, Irene, *Spanische Mystik*, Düsseldorf, 1957.
- Bell, Rudolph, M., *Holy Anorexia*, Chicago/London, 1985.
- Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990.
- Benz, Ernst, *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart, 1969.
- Bergmann, Emilie L., *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Mass., 1979.
- Berlioz, Jacques, "La Lactation de saint Bernard dans un exemplum et une miniature du Ci nous Dit", *Cîteaux*, 39, 1988, pp. 270-284.
- Bernard de Clairvaux (saint), *Oeuvres Complètes*, tr. Fr. de Dion y Charpentier, ocho tomos, Paris, 1865-1867.
- Boland, Paschal, O.S.B., The Concepts of 'Discretio Spirituum' in John Gerson's 'De Probatione spirituum' and 'De Distinctione Verarum Visionum a falsis' (Catholic Univ. of America, Studies in sacred Theology, second series, 112), Washington D. C., 1959.
- Bolgianni, Franco, *Mistica e retorica*, Florencia, 1987.
- Boschloo, Anton W. A., *Annibale Carracci in Bologna*, dos tomos, La Haya, 1974.
- Boskovits, Miklós, "Immagine e preghiera nel tardo medioevo: osservazioni preliminari", *Arte Cristiana*, LXXVI, 1988, pp. 93-104.
- Bottomley, Frank, *Attitudes to the Body in Western Christendom*, London, 1979.
- Bremond, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, doce tomos, Paris, 1916-1933.
- Brendel, Otto. "Origins and Meaning of the Mandorla", *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e serie, XXV, 1944, pp.5-24.
- Brizio, Anna Maria, "La Santa Cecilia di Raffaello", *Arte Lombarda*, 10/2/1965, pp. 99-105.
- Brown, Jonathan, *The Golden Age of Painting in Spain*, New Haven / London, 1991.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven, 1989.
- Büttner, Frank Olaf, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin, 1983.
- Bulwer, John, *Chirologia or the Natural Language of the Hand and Chironomia or the Art of Manual Rhetoric* (London, 1644), ed. de H. R. Gillis, New York, 1975.
- Bundy, Murray Wright, *The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought*, Urbana, 1976.

- Burckhardt, Jacob, "Das Altarbild" (Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, Basilea, 1898), tr. inglesa de P. Humphrey, *The Altarpiece in Renaissance Italy*, Cambridge, 1990.
- Calvo Serraller, Francisco, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981.
- Camón Aznar, José, *Arte y pensamiento en San Juan de La Cruz*, Madrid, 1972.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (Madrid, 1633), ed. de Fr. Calvo Serraller, Madrid, 1979.
- Caro Baroja, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, 1985.
- _____, *Historia de la Fisiognómica. El rostro y el carácter*, Madrid, 1988.
- Carranza, Bartolomé de, *Comentarios sobre el Catecismo cristiano*, ed. por Tellechea Idígoras), dos tomos, Madrid, 1972.
- Castro, Américo, *Teresa la santa y otros ensayos* (1929), Madrid, 1972.
- Catálogo, *Santa Teresa y su tiempo*, Madrid, Casón del Buen Retiro, 1970.
- Calcografía, *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, Roma, 1982.
- Catálogo, C. Felton/ W.Jordan/ J. Brown, *Jusepe de Ribera, Fort Worth*, Kimbell Art Museum, 1982.
- _____, J. Baticle y col., Zurbarán, Paris, Musée du Grand Palais/NewYork, Metropolitan Museum, 1987/1988.
- _____, F. B. Domenech, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Madrid, Museo del Prado, 1988.
- _____, A. E. Pérez Sánchez/N. Spinosa, *Ribera. 1591-1652*, Madrid, Museo del Prado, 1992.
- _____, P. Vandebroek y col., *Le Jardin clos de l'âme. L'imagerie des religieuses dans les Pays-Bas du sud, depuis le 13^e y siècle*, Bruselas, 1994.
- Cayré, P. Fulbert, *La Contemplation augustiniènnne* (1927), Tournai, 1952.
- Certeau, Michel de, "'Mystique' au XVII^e siècle. Le problème du langage 'mystique'", en *L'Homme devant Dieu. Mélanges offerts au Père Henri de Lubac*, Paris, 1964, t. II, pp. 267-291.
- _____, "L'Absolu du pâtre: passions des mystiques (XVI^e-XVII^e siècles)", *Bulletin du groupe des recherches sémio-linguistiques*, 9 (1979), pp. 26-36.
- _____, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, 1982.
- _____, *La Faiblesse de croire*, Paris, 1987.
- Checa, Fernando, *Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1994.
- Christian, William, A., Jr., *Apariciones en Castilla y Cataluña (Siglos XIV-XVI)*, Madrid, 1990.
- _____, *Religiosidad local en la España de Felipe II*, Madrid, 1991.
- Cuartero y Huerta, Baltasar, "Relación descriptiva de los cincuenta y seis cuadros pintados por Vicente Carduchi para el claustro grande de la Cartuja del Paular",

- Boletín de la Real Academia de Historia*, CXXVI, 1950, pp. 351-385 y CXXVII, 1951, pp. 179-201 y 481-525.
- Curtius, Ernst Robert, "Theologische Kunsttheorie im spanischen Barock", *Romanische Forschungen*, 2, 1939, pp. 145-184.
- Dávila Fernández, María del Pilar, *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980.
- Damisch, Hubert, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972.
- _____, "L'Alphabet des masques", *Nouvelle Revue de Psychoanalyse*, 21, 1981, pp. 123-131.
- De Lubac, Henri, *Le Surnaturel. Études historiques*, Paris, 1946.
- De Maio, Romeo, *Pittura e Controriforma à Napoli*, Bari, 1983.
- Dempsey, Charles, "The Carracci and the Devout Style in Emilia", en H. A. Millon y col., *Emiliano, Painting of the 16th and 17th Centuries. A Symposium*, Bolonia, 1987, pp. 75-87.
- Dewez, Léon/Van Iterson, Albert, "La Lactation de Saint Bernard. Légende et iconographie", *Cîteaux in de Nederlanden*, 7, 1956, pp. 165-189.
- Dinzelbacher, Peter, "Körperliche und seelische Vorbedingungen religiöser Träume und Visionen", en T. Gregori (ed.), *I sogni nel medioevo*, Roma, 1985, pp. 57-86.
- _____, *Mittelalterliche Visionliteratur*, Darmstadt, 1989.
- _____, *Religiöse Frauenbewegung und mystische Frömmigkeit im Mittelalter*; Colonia, 1988.
- _____, P. Bauer (eds.), *Frauenmystik im Mittelalter*, Ostfildern, 1985.
- Dupré, Louis, "The Christian Experience of Mystical Union", en *Journal of Religion*, 69, 1989, pp. 1-13.
- Dupeux, Cécile, "La Lactation de saint Bernard de Clairvaux. Genèse et évolution d'une image" en Fr. Dunant/J.-M. Spieser/J. Wirth, *L'image et la production du sacré*, Paris, 1991, pp. 165-193.
- Durán, Rafael M., *Iconografía española de San Bernardo*, Poblet, 1953.
- Elderkin, G. W., "Shield and Mandorla", *American Journal of Archeology*, XLII, 1938: pp. 227-236.
- Eliade, Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1968.
- Emiliani, Andrea y col., *L'estasi di Santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bolonia, 1983.
- Farges, Mgr. Albert, *Les phénomènes mystiques distingués de leurs contrefaçons humaines et diaboliques*, Paris, 1920.
- Fitz Darby, Delphine, *Francisco Ribalta and his School*, Cambridge (Mass.), 1938.
- Florissoone, Michel, *Esthétique et mystique d'après sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix*, Paris, 1956.
- _____, *Saint Jean Je la Croix. Iconographie générale*, Brujas, 1975.

- Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago/London, 1989.
- Freedberg, J. Sidney, Circa 1600, *A Revolution of the Style in Italian Painting*, Cambridge. Mass./London, 1983.
- Freer, Kenneth Orville, "A Study of the Vision Reports in Biblical Literature" (Tesis doctoral, Universidad de Yale), New Haven, 1975.
- Frey, Dagobert, "Das religiöse Erlebnis bei Tizian. Zur Darstellung des Übersinnlichen in der Malerei des 16", *Jahrhunderts*, en *Jahrbuch der Berliner Museen*, I, 1959, pp. 242-248.
- Frugoni, Chiara, "Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti e influssi", en *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca*, Todi, 1983, pp. 139-179.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984.
- Gardner von Teuffel, Christa, "Raffaels römische Altarbilder. Aufstellung und Bestimmung", en *Zeitschrift für kunstgeschichte*, 50, 1987, pp. 1-45.
- Gaudreau, Marie M., *Mysticism and Image in St. John of the Cross*, Bernal/ Frankfurt am Main, 1976,
- Gerson, Jean, *Oeuvres Complètes*, ed. de Mgr. Glorieux, Paris-Tournai-Roma-New York, 1962.
- Gilio da Fabriano, Giovanni Andrea, *De la Emulatione che il Demonio ha fatta a Dio...*, Venecia, 1613.
- Gilman Proske, Beatrice, *Juan Martínez Montañés, Sevillan Sculptor*, New York, 1967.
- Goffen, Rona, "Nostra Conversatio in Caelis Est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento", en *Art Bulletin*, 61, 1979, pp. 198-222.
- Gombrich, Ernst, H., "Ritualized Gesture and Expression in Art", en *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Series B, Biological Sciences, n° 772, 1965, vol. CCLI, pp. 391-401.
- _____, "Action and Expression in Western Art", en R. A. Hinde (ed.), *Non verbal Communication*, London, 1972, pp. 373-94.
- Hamburger, Jeffrey, "The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions", en *Viator*, 20, 1989, pp. 161-182.
- _____, *The Rothschild Canticles*, New Haven, 1990.
- Harbison, Craig, "Visions and Meditations in Early Flemish Painting", en *Simiolus*, 15, 1985, pp. 87-118.
- Harl, Marguerite, "Le langage de l'expérience religieuse chez les pères Grecs", en E. Bolgiani (ed.), *Mistica e Retorica*, Florencia, 1977, pp. 5-34.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, 19763.
- Heiler, Friederich, *Das Gebet. Eine religionsgeschichtliche und religionspsychologische*, Untersuchung, Munich, 1923.

- Hernández Díaz, José, *Juan Martínez Montañés. 1568-1649*, Sevilla, 1987.
- Holanda, Francisco de, *De la Pintura antigua (1548/1563)*, Madrid, 1921.
- Holländer, Hans, “Bild, Vision und Rahmen”, en J. O. Fichte y col. (eds.), *Zusammenhänge, Einflüsse, Wirkungen. Kongressakten zum ersten Symposium des Mediävistenverbandes in Tübingen*, 1984, Berlín/New York, 1986, pp. 71-94.
- Humfrey, Peter/Kemp, Martin, *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990.
- Hyatt Mayor, A., “Visions and Visionaries”, en *The Metropolitan Museum of Art, Bulletin*, v, 1946-1947, pp. 157-163.
- Interián de Ayala, Fray Juan, véase: Ayala.
- Iser, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Franckfurt am Main, 1991.
- Jameson, Ana, *Legends of the Madonna as Represented in the fine Arts*, New York, 1899.
- _____, *Legend of the Monastic Orders*, London, 1891.
- Juan de la Cruz (san), *Obras completas* (Biblioteca de Autores Cristianos, 15), Madrid, 1982.
- Jedin, Hubert, “Entstehung und tragweite des Trienter Dekrets über die Bildverherung”, *Theologische Quartalschrift*, 115/116, 1934, pp. 143-187 y 404-429.
- Juan de los Ángeles, fray, *Obras místicas* (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 20), Madrid, 1912.
- Jucker-Scherrer, I., *Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst*, Zurich, 1956.
- Katz, Steven T. (ed.), *Mysticism and language*. New York/Oxford, 1992.
- Kagan, Richard L., *Los sueños de Lucrecia. Política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, 1991.
- Keel, Othmar, *Jahwe-Visionen und Siegelkunst. Eine neue Deutung der majestätsschilderungen in Jes. 6, Ez. 1 und 10 und Sach. 4*, Stuttgart, 1977.
- Kemp, Wolfgang, *Der Anteil des Betrachters*, Munich, 1983.
- Kirchner, Thomas, *L'expression des passions, Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17 und 18. Jahrhunderts*, Maguncia, 1991.
- Knipping, John, B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, dos tomos, Leiden, 1974.
- Kowal, David M., *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*, Valencia, 1985.
- _____, *Francisco Ribalta and His Followers. A Catalogue Raisonné*, New York/Londres, 1985.

- Krüger, Klaus, "Bildandacht und Bergeinsamkeit. Der Eremit als Rollenspiel in der städtischen Gessellschaft", en H. Belting/D. Blume (eds.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*; Munich, 1989, pp. 187-200.
- Labrot, Gérard, "Conservatisme plastique et expression rhétorique", en *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, École Française de Rome, LXXVI, 1964, pp. 555-624.
- _____, "Un type de message figuratif: l'image pieuse", *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*. École Française de Rome, LXXVIII, 1966, pp. 595-618.
- Le Brun, Charles, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une Conférence sur l'Expression Générale et Particulière*, Amsterdam, 1702.
- Lenain, Thierry, "Y-a-t-il une 'crise de la représentation' dans la peinture classique?" en *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Université Libre de Bruxelles, XII, 1990, pp. 91-108.
- _____, "La vision sculpturale de Roland Monteyne", en *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Université Libre de Bruxelles, XV, 1993, pp. 97-109.
- Lepicier, Augustin-Marie, *L'immaculée Conception dans l'art et l'iconographie*, Spa, 1956.
- Leroy, Olivier, *La lévitation. Contribution historique et critique à l'étude du merveilleux*, Paris, 1928.
- Levi D'Ancona, Mirella, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance*, New York, 1957.
- López Ezquerro, José, *Lucerna Mystica*, Zaragoza, 1691.
- Loyola, Ignacio de (san), *Ejercicios Espirituales*, ed. S. Arzubialde, SJ, Bilbao/Santander, 1991.
- Luzárraga, Jesús, *Las tradiciones de la nube en la Biblia y en el Judaísmo primitivo*, Roma, 1973.
- Mâle, Émile, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, 1972.
- Maréchal, Joseph, *Études sur la psychologie des mystiques*, dos tomos, Bruselas, 1924-1937.
- Marin, Louis, "Corps (semiotique du)", *Encyclopaedia Universalis*, supl., Paris, 1980, pp. 413-416.
- _____, "Grammaire royale du visage", en *A visage découvert*, Paris, 1992, pp. 71-88.
- Martí-Alanis, Antonio, *La retórica sacra en el Siglo de Oro*, Barcelona, 1969.
- Martínez, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de J. Gállego, Madrid, 1988.

- Martínez Burgos García, *Palma, Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990.
- Mauss, Marcel, “Les techniques du corps” (1936) (*Sociologie et anthropologie*), Paris, 1968, pp. 363-383.
- Mayer, August, L., *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1911.
- McGing, Bernard, “Love, Knowledge and Unio Mystica in the Western Christian Tradition” en M. Idel/ B. McGinn (eds.), *Mystical Union and Monotheistic Faith: An Ecumenical Dialogue*, New York, 1989, pp. 59-86 y 203-219.
- McGuckin, John Anthony, “The Transfiguration of Christ in Scripture and Tradition”, en *Studies in the Bible and Early Christianity*, vol. 8, Lewiston/Queenston, 1986.
- Mckim-Smith, Gridley/Greta Andersen-Bergdoll/Richard Newman, *Examining Velázquez*, New Haven/London, 1988.
- Menéndez-Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, siete tomos, Madrid, 1966.
- _____, *La mística española*, Madrid, 1956.
- Michels, Norbert, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15 und 16. Jahrhunderts*, Munster, 1989.
- Mihailescu, Calin, “Corpus Epochalis: Mysticism, Body, History”, en *Surfaces*, I, 9. 1991, 5-41.
- Moffitt, John E, “Ut Pictura Sermones: Homiletic Reflections of Velázquez’s Religious Images”, en *Arte Cristiano*, 722, 1987, pp. 295-306.
- Molinos, Miguel de, *Defensa de la contemplación (hacia 1680)*, ed. de E. Pachó, Madrid, 1988.
- Neumeyer, Alfred, “Gedanken über die Darstellung des Sehens in der bildellden Kunst”, en *Festschrift Werner Hager*, Recklinghausen, 1966, pp. 161-167.
- Nieto, Benedicto, *La Asunción de la Virgen en el arte. Vida de un tema iconográfico*, Madrid, 1950.
- Ohm, Thomas, *Die Gebetsgebärden der Völker und das Christentum*, Leidell, 1948.
- Orozco-Díaz, Emilio, *Temas del Barroco*, Granada. 1946.
- _____, *Poesía y mística*, Madrid, 1959.
- _____, *Mística, plástica y Barroco*, Madrid, 1977.
- Ossola, Carlo, “Apoteosi ed ossimoro”, en F. Bolgiani (ed.), *Mistica e Retorica*, Florencia, 1977, pp. 47-103.
- Osuna, Francisco de, *Tercer Abecedario espiritual*, 1527 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, t. 16/ Escritores y místicos españoles), Madrid. 1911, pp. 319-587.
- Otto, Rudolf, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Gotha, 1929.

- Pacheco, Francisco, *El Arte de la Pintura* (Madrid, 1649), ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990.
- Paleotti, Gabriele, “Discurso intorno alle imagini sacre e profane (Bologna, 1582)”, en Paola Barocchi, *Trattati d’Arte del Cinquecento Fra Manierismo e Controriforma*, t. II, Bari, 1961.
- Palomino, Antonio, *El Museo Pictórico y escala óptica (Madrid, 1715-1724)*, tres tomos, Madrid, 1988.
- Panofsky, Erwin, “Nebulae in pariete. Notes on Erasmus’s Eulogy on Dürer”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, pp. 34-41.
- Pease, Stanley, A., “Some Aspects of Invisibility”, en *Harvard Studies in Classical Philology*, 53, 1942, pp. 1-36.
- Pérez Sánchez, Alfonso, E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965.
- _____, “Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro”, en *Goya*, 135, 1976, pp. 140-159.
- _____, “Trampantojos ‘a lo divino’”, en *Lecturas de Historia del Arte*, 1992, pp. 139-155.
- _____, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, 1992.
- Perry, Mary Elizabeth, *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton, 1990.
- _____, Cruz, Anne J., (eds.), *Cultural Encounters: The Impact of the Inquisition in Spain and the New World*, Berkeley-Los Angeles, 1991.
- Petroff, Elizabeth, A. *Medieval Women’s Visionary Literature*, New York/Oxford, 1986.
- Pike, Nelson, *Mystical Union: An Essay in the Phenomenology of Mysticism*, Ithaca/London, 1992.
- Poland, Lynn, “The Idea of the Holy and the History of the Sublime”, en *The Journal of Religion*, 72/2. 1992, pp. 175-197.
- Poletto, Christine, *Art et pouvoir à l’âge baroque: crise mystique et crise esthétique aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, 1990.
- Pons Fuster, Francisco, *Místicos, beatos y alumbrados. Ribera y la espiritualidad valenciana del siglo XVII*, Valencia, 1991.
- Posner, Donald, *Annibale Carracci: A Study in The Reform of Italian Painting around 1590*, London, 1971.
- Prodi, Paolo, “Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica”, en *Archivio italiano per la storia della pietà*, IV, 1965, pp. 121-212.
- Pseudo Dionisio Areopagita, *La Théologie mystique* (Oeuvres Complètes, ed. y tr. de M. de Gandillac, Paris, 1943).
- Puech, Henri-Charles, “La ténèbre mystique chez le Pseudo-Denys l’Aréopagite et dans la tradition patristique” en *Études Carmélitaines*, 23, 1938, pp. 33-53.

- Ramsey, Arthur Michael, *The Glory of God and the Transfiguration of Christ*, London, 1949.
- Read, Malcolm K., *Visions in Exile. The Body in Spanish Literature and Linguistics: 1500-1800*, Amsterdam-Filadelphia, 1990.
- Recejac, Jérôme-Edouard, *Essai sur les fondements de la connaissance mystique*, Paris, 1896.
- Redondo, Augustin, *Le corps dans la société espagnole des XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, 1990.
- Reypens, L., “Âme (son fond, ses puissances et sa structure d’après les mystiques)”, en *Dictionnaire de Spiritualité*, t. 1, Paris, 1937, coll. 433-69.
- Ribadeneyra, Pedro de, *Flos Sanctorum o libro de la vida de los santos*, Madrid, 1599.
- Rico Verdú, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1973.
- Ringbom, Sixten, “Maria in Sole and the Virgin of the Rosary”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1962, pp. 326-330.
- _____, “Devotional Images and Imaginative Devotions”, en *Gazette des Beaux-Arts*, XXIII, marzo de 1969, pp. 159-170.
- _____, “Vision and Conversation in Early Netherlandish Painting: the Delft Master’s Holy Family”, en *Simiolus*, 19, 1989, pp.181-190.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco”, en *Studies in the History of Art*, 13, 1984, pp. 153-159.
- Rousset, Jean, “Les images de la nuit et de la lumière chez quelques poètes religieux”, en *Cahiers de l’Association Internationale des Études Françaises*, 10, 1958, pp. 58-68.
- Runzo, Joseph, “Visions, Pictures and Rules”, en *Religious Studies*, 13 (1977), pp. 303-318.
- Saint-Saëns, Alain (ed.), *Religion, Body and Gender in Early Modern Spain*, San Francisco, 1991.
- _____, *La Nostalgie du Désert. L’idéal érémitique en Castille au Siècle d’or*, San Francisco, 1993.
- Sáinz Rodríguez, Pedro, *Antología de la literatura espiritual española*, cuatro tomos, Madrid, 1984-85.
- Sánchez-Cantón, Francisco Xavier, *Fuentes literarias para la historia del arte en España*, t. 1-5, Madrid, 1923-1941.
- Sánchez Ortega, María Helena, *Pecadoras de verano, arrepentidas en invierno. El camino de la conversión femenina*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Sandaeus, M., *Pro theologia mystica clavis...*, Colonia, 1640.

- Schapiro, Meyer, "The Image of the Disappearing Christ. The Ascension in English Art around the Year 1000", en *Gazette des Beaux Arts*, 23, 1943, pp. 135-152.
- Schimitt, Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990.
- Schülte, H., "El Desengaño". *Wort und Thema in der Spanischen Literatur des Goldene Zeitalters*, Munich, 1969.
- Shearman, John, "Correggio's Illusionism", en Marisa Dalai Emiliani (ed.), *La Prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, t. I, Florencia, 1980, pp. 281-294.
- _____, "Raphael's Clouds and Correggio's", en M. Sambucca Hamond/ M. L. Strocchi (eds.), *Studi su Raffaello. Atti del Congresso Internazionale di Studi*, Urbino, 1987, pp. 657-668.
- Socrate, Mario, "Borrón e pittura di 'macchia' nella cultura letteraria del Siglo de Oro", en *Studi di letteratura spagnuola*. Facoltà di Magistero, Università di Roma, 1966, pp. 25-70.
- Sohm, Philip, *'Pittoresco'. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly, Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge, 1991.
- Sorte, Cristoforo, "Osservazioni nella pittura" (Venecia, 1580), en Paola Barocchi, *Trattati d'Arte del Cinquecento fra il Manierismo e la Controriforma*, t. I, Bari, 1960.
- Staedel, Else, *Ikongraphie der Himmelfahrt Mariens*, Leipzig, 1935.
- Stoichita, Victor I., "Der Quijote-Effekt. Bild Und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung von Murillos Oeuvre", en H. Körner (ed.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeits aneignung (Münchner Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2)*, Hildesheim/Mullich/New York, 1990, pp. 105-140.
- _____, "La Verónica de Zurbarán", en *Norba-Arte*, XI, 1991, pp.71-90.
- _____, "Imagen y aparición en la pintura española del Siglo de Oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo", en *Norba -Arte*, XII, 1992, pp. 93-101.
- _____, *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps Modernes*, Paris, 1993.
- Stratton, Suzanne, "La Inmaculada Concepción en el arte español", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I, 1988, pp. 3-127.
- Suntrup, Rudolf, *Die Bedeutung der liturgischen Gebärden und Bewegungen in lateinischen und deutschen Auslegungen des 9. Bis 13. Jahrhunderts*, Munich, 1978.
- Teresa de Ávila, *Obras completas* (Biblioteca de Autores Cristianos, 212), Madrid, 1977.

- Trens, Manuel, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946.
- Trexler, R. C., *The Christian at Prayer. An Illustrated Prayer Manual Attributed to Peter the Chanter (d. 1197)*, Binghamton/New York, 1987.
- Tugwell, Simon, "The Nine Ways of Prayer of St. Dominic", en *Mediaeval Studies*, XLVII, 1985, pp. 1-124.
- Valdivieso, Enrique, *Juan de las Roelas*, Sevilla, 1978.
- _____, *Historia de la pintura sevillana*, Siglos XIII al XX, Sevilla, 1986.
- Vauchez, André, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge, d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Roma, 1981.
- Vetter, Ewald M., "Mulier amicta sole und Mater Salvatoris", en *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 32, 1958-1959, pp. 37-71.
- Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Vorwahl, Heinrich, *Die Gebärdensprache im Alten Testament*, Berlin, 1932.
- Waldmann, Susann, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Frankfurt am Main, 1995.
- Walker Bynum, Caroline, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, New York, 1992.
- Webb, Stephen H., *Blessed Excess; Religion and the Hyperbolic Imagination*, New York, 1993.
- Weber, Alison, "Between Ecstasy and Exorcism: Religious Negotiation in Sixteenth-Century Spain" en *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 23, primavera de 1993, pp. 221-234.
- Weinstein, Donald/Bell, Rudolf M., *Saints and Society. The Two Worlds of Western Christendom, 1000-1700*, Chicago, 1982.
- Weisbach, Werner, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921.
- _____, "Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern", en *Rivista di Archeologia Cristiana*, 16, 1939, pp. 101-127.
- Weise, Georg, "Das Schwärmerische als Ausdrucksmotiv der religiösen Kunst des Abendlandes", en *Pantheon*, xxx, 1942, pp. 213-220.
- _____, *Il rinnovamento del l'arte religiosa nella Rinascità*, Florencia 1969.
- _____, G. S. Adelman, *Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus*, Tübingen, 1954.
- _____, G. Otto, *Die religiösen Ausdrucksgebärden des Barock und ihre Vorbereitung durch die italienische kunst der Renaissance*, Stuttgart, 1938.
- Warner, Marina, *Alone of all Her Sex: the Myth and Cult of the Virgin Mary*, London, 1978.
- Wirth, Jean, "La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Âge", en *Revue de l'Art*, 79, 1988, pp. 9-21.

_____, “L’Apparition du surnaturel dans l’art du Moyen Âge”, en Fr. Dunand/
J.-M. Spieser/J. Wirth (eds.), *L’Image et la production du sacré*, Paris 1991,
pp. 139-161.

Wittkower, Rudolf, “El Greco’s Language of Gestures”, en *The Art News*, 56
(1957), pp. 44-51.

Zaehner, R. C., *Mysticism, Sacred and Profane*, Oxford, 1957.

ÍNDICE DE LÁMINAS

1. José de Ribera, *Estudio de ojos*, grabados, Viena, Graphische Sammlung Albertina.
2. Rafael, *Santa Cecilia*, 1514, óleo sobre lienzo, 220 x 136 cm, Bolonia, Pinacoteca Nazionale (detalle).
3. Gian Lorenzo Bernini, *El Alma bienaventurada*, hacia 1620, mármol, Roma, Palazzo di Spaguaia.
4. Charles Le Brun, “Éxtasis”, ilustración para *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (ed. Amsterdam, 1702).
5. Charles Le Brun, “Veneración”, ilustración para *Méthode pour apprendre à designer les passions* (ed. Amsterdam, 1702).
6. Vicente Carducho, *Estudio*, entre 1626-1632, 26.5 x 22.9 cm, Madrid, Biblioteca Nacional.
7. Vicente Carducho, *Estudio*, entre 1626-1632, Madrid, Museo del Prado.
8. Tabla Chirogramatica, grabado para la *Chirologic* de John Bulwer, Londres, 1644.
9. Francisco Ribalta, detalle.
- 10 y 10 bis. Charles Le Brun, “Asombro” y “Admiración”, ilustraciones para *Méthode pour apprendre à designer les passions* (ed. Amsterdam, 1702).
11. José de Ribera, *San Pedro Penitente*, hacia 1630, óleo sobre lienzo, 126 x 97 cm, Londres, colección particular.
12. Charles Le Brun, “Angustia”, ilustraciones para *Méthode pour apprendre à designer les passions* (ed. Amsterdam, 1702).
13. Anónimo español, siglo XVII, estudio de dibujo, Zurich, colección particular.
14. José de Ribera, *Estudio*, entre 1635-1637, pluma y tinta negra sobre papel, París, Museo del Louvre, Departamento de artes gráficas, número inventario 1867a.
15. Juan Carreño de Miranda, *Estudio*, Madrid, Biblioteca Nacional.
16. Juan Carreño de Miranda, *Estudio*, Madrid, Biblioteca Nacional.
17. Vicente Carducho, *La estigmación de San Francisco*, Madrid, monasterio de la Orden de Tercera.
18. José de Ribera, *San Andrés*, hacia 1620, óleo sobre lienzo, 136 x 112 cm, Nápoles.

19. José de Ribera, *Santa María Egipciaca*, 1651, óleo sobre lienzo, 88 x 71 cm, Nápoles, Museo Cívico Gaetano Filangieri.
20. José de Ribera, *San Pablo Ermitaño*, 1644, óleo sobre lienzo, 208 x 157 cm, Estocolmo, National museum.
21. Anónimo español, *La visión de San Francisco*, finales siglo XVI, temple sobre tabla, Mondejar (Guadalajara), iglesia parroquial.
22. Vicente Carducho, *Aparición de la Virgen y San Pedro a San Bruno y sus discípulos*, Córdoba, catedral.
23. Antonio Pereda, *Estudio de cabeza*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, 24 x 35 cm, Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.
24. Retablo del Santuario de Guadalupe por Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, Guadalupe, Cáceres.
25. Retablo-relicario de la Parroquia de San Miguel por Francisco Velázquez, Valladolid.
26. Retablo de la iglesia de las Benedictinas de San Plácido, por Pedro de la Torre y Claudio Coello, Madrid.
27. Retablo de la iglesia de San Juan Bautista de Telde, Canarias.
28. *El donante García de Salamanca*, detalle del retablo de la Santa Cruz, iglesia de San Cosme, Burgos,
29. *Llanto sobre Cristo muerto*, detalle del retablo de la Santa Cruz, iglesia de San Cosme, Burgos.
30. *Nacimiento*, detalle del retablo de Santibáñez-Zarzaguda, Burgos,
31. *El abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, detalle del retablo del Árbol de Jesé, por Gil de Siloé, catedral de Burgos.
32. *El Crucificado*, detalle del retablo mayor de la Cartuja de Miraflores, Burgos,
33. *Carroza de fiestas sevillanas con motivo de la proclamación de Fernando VI*, óleo de Domingo Martínez (detalle).
34. *Ornato de la Puerta del Sol con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III*, óleo de Lorenzo Quirós.
35. *Carro de pregón de las fiestas de la proclamación de Fernando VI* en Sevilla, óleo de Domingo Martínez.
36. *Ornato de la calle de Platerías* con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III, óleo de Lorenzo Quirós,
37. *Cristo del perdón*, por Bernardo del Rincón, iglesia de la Magdalena de Madrid.
38. *Virgen de las Angustias*, por Felipe del Corral, iglesia de la Vera Cruz, Salamanca.
39. *El prendimiento*, por Francisco Salzillo, Museo Salzillo, Murcia.
40. *Cristo nuestro bien*, por F. Díez de Tudanca, cofradía Dulce Nombre de Jesús Nazareno, León.

LÁMINAS

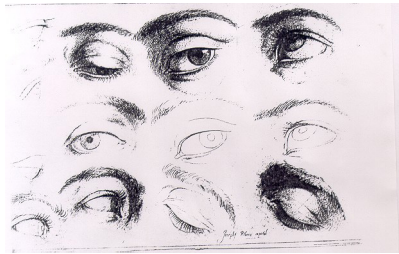


Lámina 1



Lámina 2

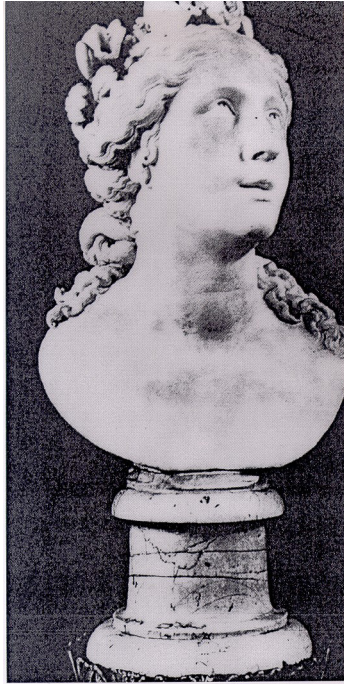


Lámina 3

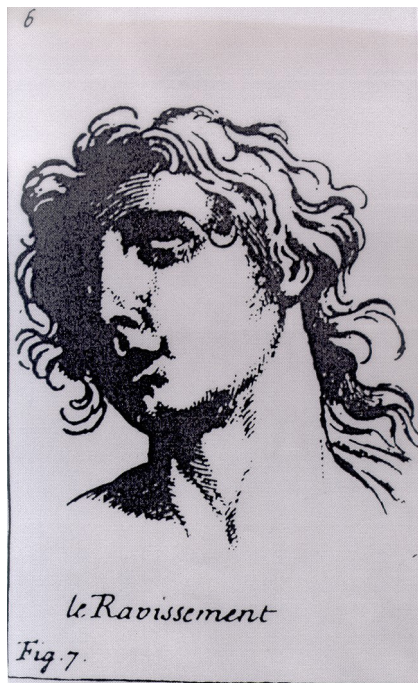


Lámina 4

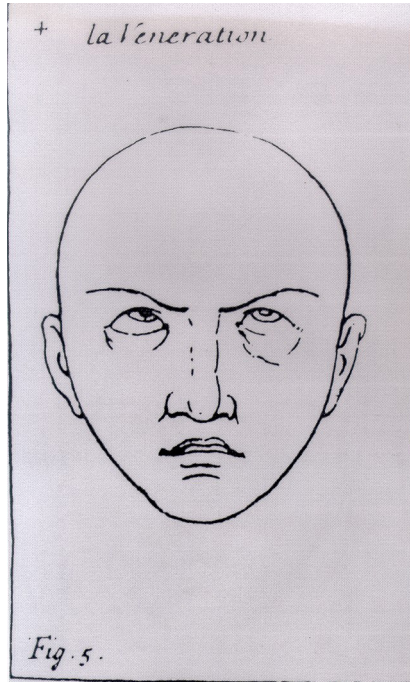


Lámina 5



Lámina 6

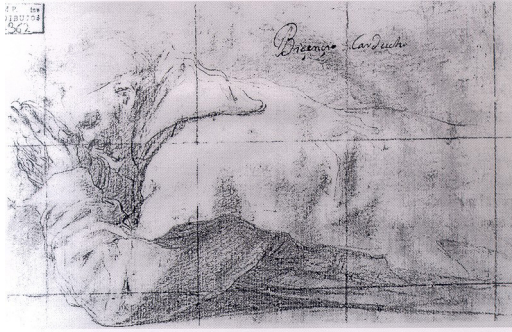


Lámina 7



Lámina 8



Lámina 9

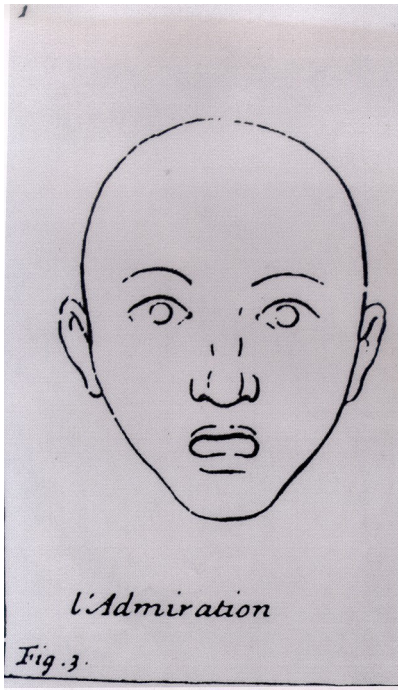


Lámina 10

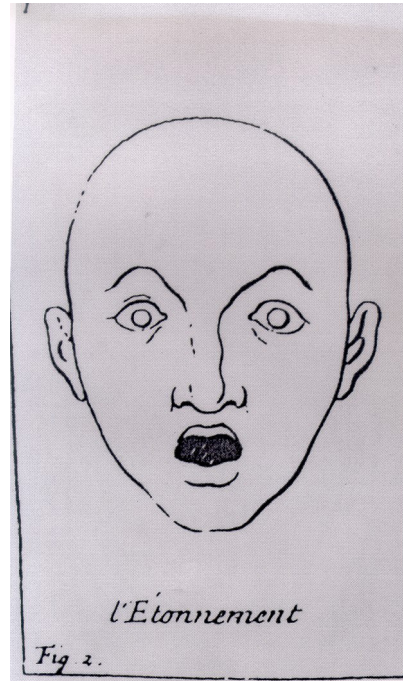


Lámina 10 bis

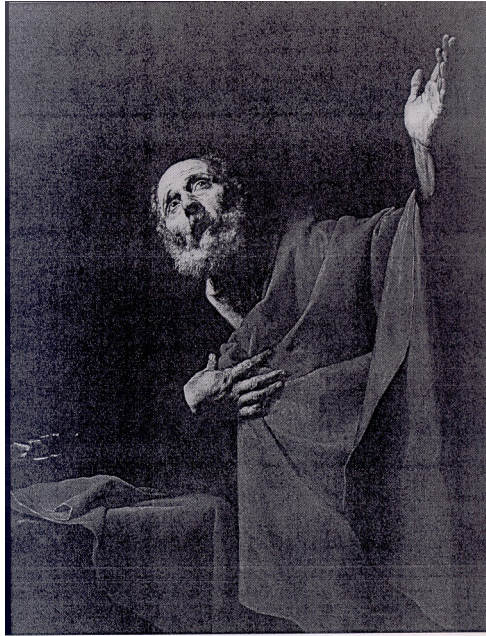


Lámina 11

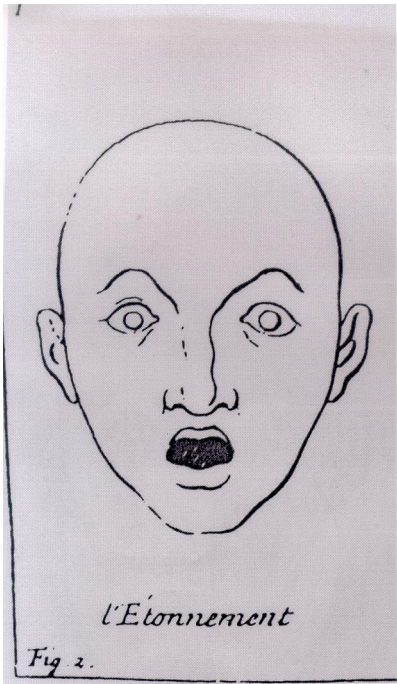


Lámina 12

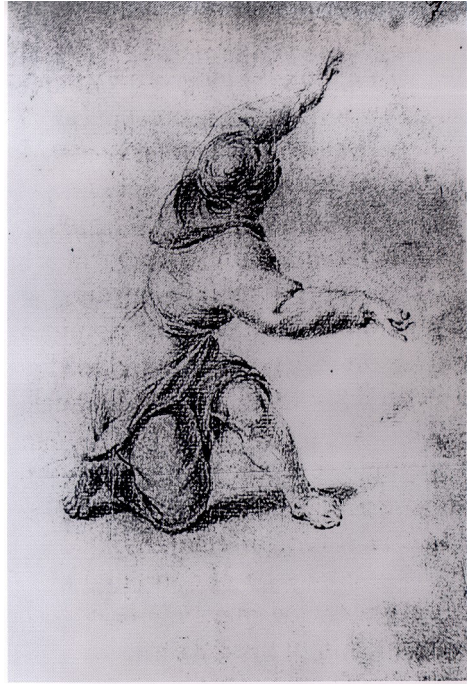


Lámina 13



Lámina 14



Lámina 15



Lámina 16



Lámina 17

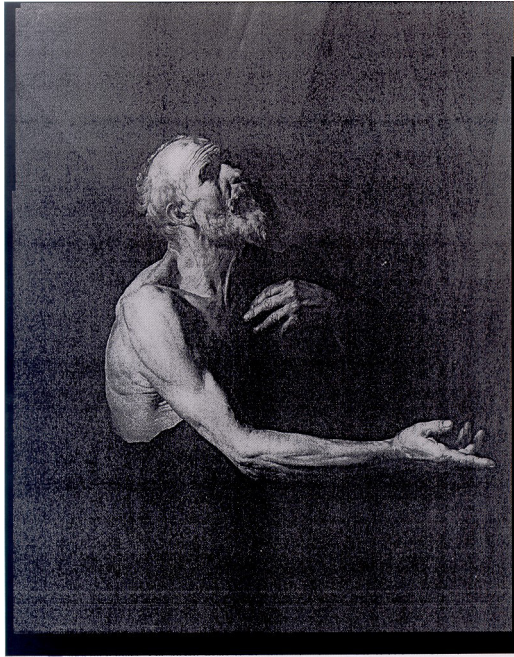


Lámina 18



Lámina 19



Lámina 20



Lámina 21

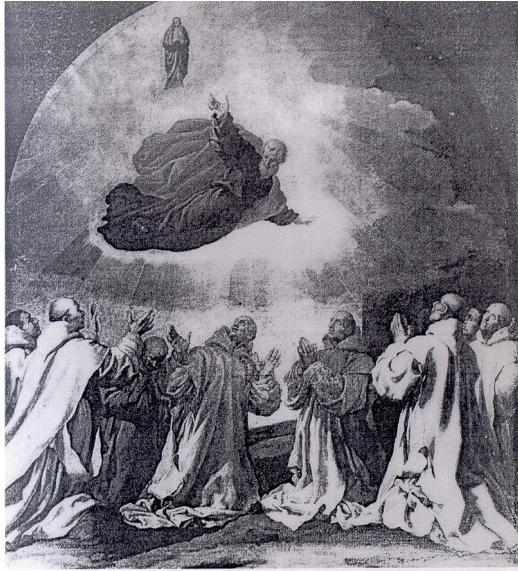


Lámina 22



Lámina 23



Lámina 24

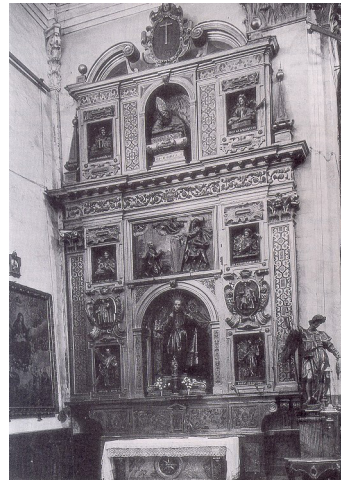


Lámina 25

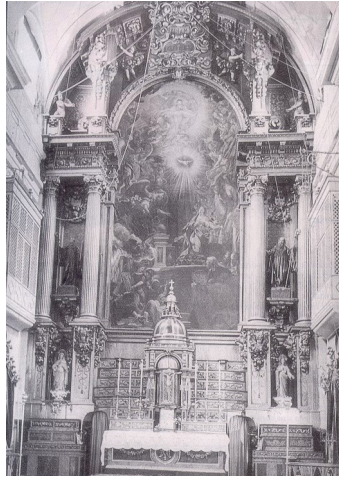


Lámina 26

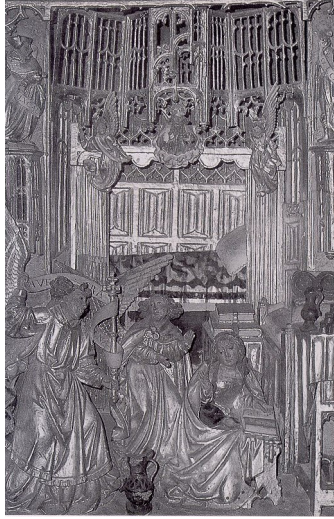


Lámina 27



Lámina 28



Lámina 29



Lámina 30



Lámina 31



Lámina 32

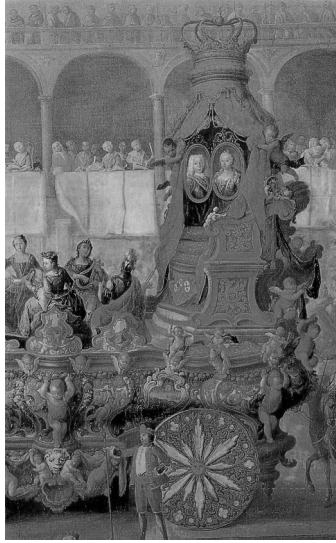


Lámina 33



Lámina 34

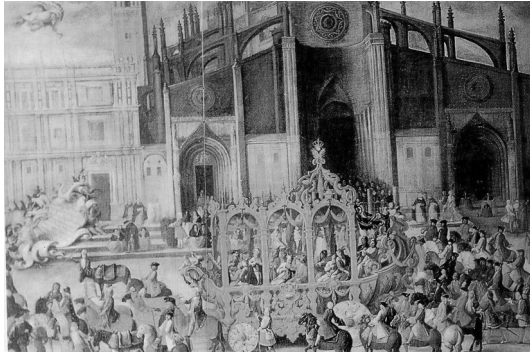


Lámina 35



Lámina 36



Lámina 37



Lámina 38



Lámina 39



Lámina 40

Entre el cuerpo y el alma. Imaginaria de los siglos XVII y XVIII, de María del Rosario Farga Mullor, se terminó de imprimir en el mes de junio de 2013 en Formación Gráfica, SA de CV, con domicilio en Matamoros 112, colonia Raúl Romero de Ciudad Nezahualcóyotl, Estado de México. En su composición tipográfica se utilizaron tipos de las familias: Times New Roman y Cambria de 9, 10, 11, y 13 puntos. El tiraje consta de 500 ejemplares, más sobrantes.

