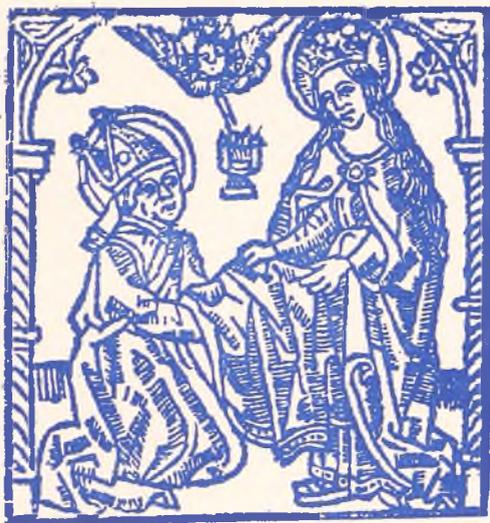


BOLETIN DE ARTE TOLEDANO



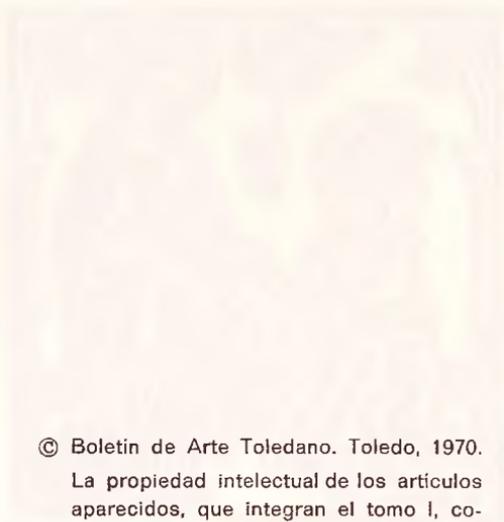
TOMO I

BOLETIN DE ARTE TOLEDANO



TOMO I

BOLETIN
DE ARTE
TOLEDANO



© Boletín de Arte Toledano. Toledo, 1970.
La propiedad intelectual de los artículos
aparecidos, que integran el tomo I, co-
rresponden a sus autores.

Pedidos: Calle del Comercio, 34
TOLEDO

BOLETIN DE ARTE
TOLEDANO

TOMO I • OCTUBRE 1965 • NÚM. 1

BOLETÍN DE ARTE
TOLEDANO

Basten breves líneas para presentar este BOLETIN DE ARTE TOLEDANO que ahora, modestamente, comienza a publicarse con el deseo de servir de medio de divulgación y conocimiento de los temas relacionados con el Arte toledano.

Responde a una iniciativa particular, sin vinculación —por el momento— con institución u organismo alguno. Pero bien merece la pena intentar esta empresa cultural en una ciudad como la nuestra, que atesora y conserva todavía una parte importante del fabuloso acervo de obras de arte, acumulado durante varios siglos.

Si las páginas de este BOLETIN contribuyen de modo eficaz, dentro de sus modestas posibilidades, al mejor conocimiento de la historia del Arte toledano, a la salvaguardia del patrimonio artístico de nuestra Ciudad —amenazado todavía en tantos aspectos— y, en un plano más concreto y restringido, a la dignificación del arte sacro, consideraremos haber alcanzado la finalidad perseguida con su publicación.

En la II Semana Nacional de Arte Sacro, que tuvo lugar en León durante los días 2-7 de Julio de 1964, presentó una comunicación, breve pero muy atinada y oportuna, el Muy Ilustre Sr. Dr. D. Juan Francisco Rivera Recio, Canónigo Archivero de la S. I. Catedral Primada, Profesor de Historia Eclesiástica, Liturgia y Arte Sagrado en el Seminario Mayor y vocal de las comisiones diocesanas de Sagrada Liturgia y de Arte Sagrado, de Toledo. Posteriormente, dicha comunicación apareció en el volumen que bajo el título de *El Arte Sacro y el Concilio Vaticano II* publicó la Junta Nacional de Arte Sacro, organizadora de la Semana, págs. 445-448.

Agradecemos vivamente a D. Juan Francisco Rivera la autorización concedida para reproducir sus palabras, conque honramos estas páginas, y a la vez contribuimos a la debida valoración del arte sacro.

LA COMISION DIOCESANA DE ARTE SACRO

por JUAN FRANCISCO RIVERA RECIO

Creo oportuno recordar cómo surgió el nacimiento de la Comisión de Arte Sacro como organismo diocesano.

Desde principios del siglo actual, la Santa Sede se preocupó particularmente de la conservación y salvaguarda del patrimonio cultural y artístico de la Iglesia, ya que se imponía un interés particular sobre ello, dadas las circunstancias políticas que desde mediados del siglo XIX condicionaban la situación de la Iglesia en los distintos Estados.

El campo inmediato de ordenación fué Italia. Por circular del 30 de septiembre de 1902, se inculcaba a los obispos la necesidad de catalogar y «cuidar de las obras literarias y artísticas ignoradas o quizá descuidadas, existentes en las diferentes iglesias» de las diócesis italianas.

Cinco años después—12 de diciembre de 1907—también por circular de la Secretaría de Estado se subrayaba «la urgente necesidad de asegurar la conservación de los archivos, monumentos y objetos de arte al cuidado del clero» y se ordenaba la creación en cada obispado de «una comisión diocesana permanente, cuya primera obligación fuera la formación de un catálogo sencillo, pero exacto... de los monumentos y objetos artísticos (...); vigilar para que la susodicha conservación sea escrupulosamente afianzada...». Se prescribía además vigilar el estado de los objetos artísticos y revisar su estado de conservación durante la visita canónica.

La primera guerra europea deshizo gran parte de la labor realizada.

Pío XI, humanista, eximio defensor de los derechos de la Iglesia y

celoso conservador de su patrimonio cultural, insistió con mayor amplitud e insistencia, en 1924, siempre a través de la Secretaría de Estado.

Ahora se trataba de la creación en Roma de una comisión central de Arte Sacro de las diócesis italianas «para asegurar la fiel custodia y la protección de todo el vasto patrimonio de la civilización literaria y artística adquirido durante el curso de varios siglos de fe cristiana y que constituyen la legítima herencia de la Iglesia que ha sido su primera inspiradora (...)». Tesoros del pasado que son, por decirlo así, el adorno exterior y el sello material de la vida sobrenatural de la Iglesia, edificios sagrados, mobiliario litúrgico, cálices y relicarios, ornamentos de iglesia, cuadros. En todos estos objetos la Iglesia ha impreso, en cierto modo, el sello de su propia belleza espiritual, de tal manera que cuanto le ha permitido durante el curso de los siglos ha participado por medio de ella de la belleza y nobleza del arte.

Sería, por tanto, competencia de esta comisión central urgir que en las diócesis:

- a) Se inventariasen los objetos artísticos.
- b) Se creasen y organizarasen museos diocesanos.
- c) Se examinasen los planos de los nuevos edificios, de los presupuestos de ampliaciones, decoración, reparación, etc.
- d) La formación, a partir del seminario, del gusto artístico de los miembros del clero.

Desconozco el momento y la forma por los que estas ordenaciones para las diócesis italianas se extiende a toda la catolicidad. De hecho, en la instrucción sobre arte sacro que la Congregación del Santo Oficio dirigió al episcopado, el 30 de junio de 1952 (AAS. 1952, pág. 545) da por existente en cada diócesis la Comisión Diocesana de arte sacro. Estas Comisiones Diocesanas han de actuar con una doble dirección: en orden a la conservación y catalogación del patrimonio histórico en primer lugar y, también, en orden a la orientación y aprobación del patrimonio artístico, que cada día se incrementa con la construcción de nuevos edificios, con la adquisición de objetos de culto, imágenes, etc.

Todos somos testigos de la colosal anarquía que ha reinado en esta materia y sigue todavía imperando en España. Tras los inmensos destrozos perpetrados después de la guerra, fué necesario y urgente proceder a la restauración. Nuestros templos se llenaron de objetos de pacotilla,

de imágenes dulzarronas de pasta-madera o de cartón-piedra, de retablos sobrecargados de pseudobarroquismo, de altares de yeso. Los rectores de las iglesias ya por iniciativa propia, ya también admitiendo donaciones caprichosas, siempre con buena voluntad, aunque desprovistos del sentido de lo sacro, han sido víctimas de mercaderes de un arte religioso industrializado y anodino, con menoscabo de la sólida piedad. Si la Comisión Diocesana hubiera sido el organismo-puente, a través del cual este enriquecimiento del ajuar litúrgico se hubiera realizado, se habría ahorrado mucho dinero y la formación religiosa de los fieles, no sensiblera, habría ganado muchos enteros. Hace un mes decía Pablo VI, dirigiéndose a los artistas en Roma: «Hemos recurrido a los sucedáneos, a la «oleografía», a la obra de arte de poco precio y de pocos gastos (...), hemos andado por callejas estrechas, donde el arte y la belleza y—lo que es peor para nosotros—el culto de Dios, han quedado mal servidos.»

Esta es la tarea de la Comisión Diocesana, la que además de su actuación para catalogar y conservar el patrimonio heredado, todavía ingente aun después de los gigantescos destrozos de la época roja, tiene una misión orientadora en orden al futuro. Pero para ello, es imprescindible que sea eficaz el organismo diocesano, no pura creatura de papel. Que posea unos medios para realizar su misión; que posea y ponga al servicio de los rectores de iglesias normas orientadoras; que conozca los proyectos y sus realizaciones y que los miembros que la compongan sepan dedicar a esta noble misión una entrega sacrificada y no siempre agradable.

Por regla general, en todas las diócesis suele haber alguno o varios artistas, cuyas aptitudes podrían ser muy aprovechables en orden al arte religioso. Igualmente se puede decir de la artesanía local o regional. Todo objeto noble y digno es capaz de servir para el culto del Señor y bendecirle y darle culto con la obra de las manos de sus hijos es realizar de forma plástica el *benedicite opera hominum Domino*.

Otro capítulo es el de los objetos de singular valor artístico, que si por una parte constituyen el patrimonio de la Iglesia, son al mismo tiempo una riqueza nacional. La reglamentación vigente en España, al menos en la letra, está consignada en el artículo XXI del Concordato de 1953:

1.—«En cada diócesis se constituirá una comisión que, bajo la presidencia del Ordinario, vigilará la conservación, la reparación y las eventuales reformas de templos, capillas y edificios eclesiásticos de-

clarados monumentos nacionales, históricos o artísticos, así como de las antigüedades y obras de arte que sean propiedad de la Iglesia o le estén confiados en usufructo o en depósito, y que hayan sido declaradas de relevante mérito o de importancia histórico-nacional.

- 2.—Estas Comisiones serán nombradas por el Ministerio de Educación Nacional, y estarán compuestas, en una mitad, por miembros elegidos por el Obispo y aprobados por el Gobierno, y, en la otra, por miembros designados por el Gobierno con la aprobación del Obispo.
- 3.—Dichas Comisiones tendrán también competencia en las excavaciones que interesan a la arqueología sagrada, y cuidarán con el Ordinario para que la reconstrucción y reparación de los edificios eclesiásticos arriba citados se ajusten a las normas técnicas y artísticas de la legislación general, a las prescripciones de la Liturgia y a las exigencias del Arte Sagrado.

Vigilarán, igualmente, el cumplimiento de las condiciones establecidas por las leyes, tanto civiles como canónicas, sobre enajenación y exportación de objetos de mérito artístico...»

Varios años después de esta legislación concordada se puso en marcha de alguna efectividad, al menos en varias diócesis, al crearse por indicación ministerial la «*Comisión (mixta) diocesana de conservación y reparación de los edificios eclesiásticos declarados monumentos nacionales y demás antigüedades y obras de arte eclesiásticas*», que bajo la presidencia del Prelado se integraban con vocales eclesiásticos, designados por el Ordinario y aprobados por el Gobierno, y de miembros seglares, designados por el Gobierno y aprobados por el Ordinario.

En mi humilde opinión, la mente de los concordantes estaba no en que existiesen estas Comisiones, sino en que actuasen. Yo pregunto: ¿Actúan? ¿Se les da oportunidad para actuar?

Nunca se podrá debidamente agradecer la constante preocupación que el patrimonio artístico eclesiástico ha merecido de la Dirección General de Bellas Artes en los últimos años y, concretamente, en estos del actual Ilmo. Sr. Director. Yo creo que la armonía entre ambas competencias encuentra aquí el campo de ejercitarse y sería muy deseable que no se rompiera jamás: propiedad y medios técnicos, arte y liturgia, pero armonía para destacar siempre y hacer resaltar los valores religiosos que el genio nacional ha sabido conservar y crear al producir un arte que en expresión del gran poeta-teólogo *arte che di Dio è nepote*.



1. Anónimo (hacia 1560): *La Virgen de los Infantes de coro, o del Cardenal Siliceo.*

Toledo, Colegio de Infantes, Capilla.

(Foto Archivo del «Boletín de Arte Toledano», autorizada por el Colegio de Infantes).



2. Anónimo (hacia 1560): *La Virgen de los Infantes, o del Cardenal Siliceo* (detalle).

Toledo, Colegio de Infantes.

(Foto Archivo del «Boletín de Arte Toledano», autorizada por el Colegio de Infantes).



3. Miguel Jiménez: *San Jerónimo azotado por ángeles.*

Toledo, Capilla de San José.

(Foto José Gómez-Menor).



4. José Antolínez: *La Asunción de la Virgen.*

Toledo, Iglesia Parroquial de San Nicolás de Bari.

(Foto Archivo del «Boletín de Arte Toledano», con autorización de la Parroquia).

El Colegio de Infantes—en la plaza del mismo nombre, que conserva el sabor de uno de los barrios más típicos de Toledo—es un amplio y sólido edificio, que no ha sufrido grandes modificaciones. Conserva su espléndida portada renacentista, contemporánea del fundador, el cardenal arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (1546-1557), y la reducida capilla, cubierta con bello artesonado asimismo plateresco, de grandes rosetones labrados, sin dorar.

En la noble portada del Colegio, de piedra berroqueña, destaca por su belleza el relieve de la Virgen con el Niño, en piedra caliza, que corona el dintel. El conjunto lo forman dos cariátides, a ambos lados, sobre un basamento estriado, que sostienen un ancho friso en cuyo centro campea el escudo del fundador sostenido por dos figuras, símbolos de la Fe y la Justicia, y rodeado por una guirnalda de frutos y hojas.

El diseño de la portada debe ser obra de uno de los varios importantes maestros que por los años de Silíceo trabajaban en la Catedral, probablemente Gregorio Vigarny, a quien se atribuye el mencionado medallón de la Virgen con el Niño¹. Junto a él trabajaban Bautista Vázquez *el viejo* y su amigo Nicolás de Vergara, asimismo el Viejo, colaborador en varios retablos del pintor Juan Correa de Vivar, y compañero de Covarrubias².

En la capilla del Colegio, *in situ*, se conserva, enmarcada en pequeño pero magnífico retablo, la pintura de la *Virgen con un infante* (tabla, 1,68 x 1,40), sobre la que vamos a ocuparnos.

¹ J. M. AZCARATE: *Ars Hispaniae*, vol. 13, *Escultura del siglo XVI* (Madrid 1958) pág. 227.

² *Ibidem*, pág. 228.

Según la tradición del Colegio, el niño que acompaña a la Virgen no es el Niño Jesús, sino el propio fundador, que siendo infante cayó a un pozo y fue por la Virgen milagrosamente salvado. Por eso sirve de fondo a la figura de la Virgen un ancho círculo que representa la perspectiva, desde la parte superior, del brocal de un pozo. Alrededor del mismo crecen varias plantas (una zarza, una madreleña, y un jazmín de flores blancas) y al lado derecho un arbusto de grueso tronco. Entre los tallos y hojas ha pintado el artista un jilguero, un ruiseñor y otro pájaro que no identifico con seguridad (¿tortola, alondra, codorniz?)

El cuadro está pintado con colores oscuros, sobre los que destacan por su mayor claridad el rostro y manos de la Virgen y el cuerpecito del niño, cubierto por una túnica de color verdoso. El paisaje es escaso y también oscuro. El del ángulo superior izquierdo representa unas ruinas abovedadas, en primer término, y otras edificaciones. Aquí la pincelada no es minuciosa, sino suelta y algo abocetada. La túnica de la Virgen es de color rojo, y va cubierta de un manto verde oscuro. La carnación es muy delicada. Usa mucho los colores terrosos y ocre. Tanto en el niño como en el rostro y túnica de la Virgen emplea un sombreado conseguido por unos trazos oscuros, muy espaciados. En la túnica del niño usa también un efecto peculiar, a modo de sombreado.

Toda la composición converge en la figura de la Virgen, cuyo rostro es de serena gravedad. El niño tiene su expresión seria y confiada; se vuelve hacia la Virgen elevando algo sus ojos castaños; su pelo es rubio oscuro, rizado.

El color es de una brillantez notable, y toda la composición y la técnica perfecta están revelando la mano de un artista de primera fila.

* * *

¿Quién es el autor?

La tabla, al menos en la parte pintada, no tiene firma ni leyenda alguna, y el estilo no permite, a juicio nuestro, una atribución segura.

Por desgracia, no parece nada fácil hallar la documentación referente a las obras del Colegio; de existir, deben encontrarse en los archivos catedralicios, seguramente en el de Obra y Fábrica.

Mientras no sea conocido algún dato documental, no queda sino el examen del estilo de esta pintura como indicio orientador.

En cuanto a la fecha, puede conjeturarse dentro del pontificado del Cardenal Silíceo, es decir, entre 1546-1557, o muy poco posterior. Confirma esta fe-

cha el estilo del retablo, que corresponde asimismo a los escultores antes mencionados que trabajaban para la Catedral. Dicho retablo muestra semejanza con el destruido en 1936 que se encontraba en la Capilla del Seminario Mayor, procedente de la antigua capilla de San Juan Bautista, en la parte baja de la torre de la Catedral (hoy Tesoro). Era obra de Nicolás de Vergara el viejo, como el Cristo Crucificado que enmarcaba, el cual se le pagó en 1559³. Dentro del carácter romanista de estos escultores, representa un estilo más sereno y reposado que el de Alonso de Berruguete, quien por entonces trabajaba asimismo para la Catedral toledana, asistido por varios ayudantes. Parece, pues, debe fecharse el retablo hacia el final del pontificado de Silíceo.

Pero, ¿y el pintor? Entre el nutrido grupo de pintores que trabajaban entonces en Castilla (Berruguete, Morales, Francisco de Comontes, Juan Correa de Vivar, Pedro Machuca, Pedro de Campaña, Alonso Sánchez Coello, Gaspar Becerra...) proponemos la atribución a este último, con muchas dudas.

Si tenemos en cuenta el factor local, podríamos pensar en Berruguete, o en Correa o Comontes. Entre ellos, Berruguete es quien usa más frecuentemente de tonos oscuros, pero su composición es movida y estilizada, muy distinta de la serena y compacta que se manifiesta en esta Virgen. Y aunque el rostro de la Virgen tiene un cierto parecido con los dibujados por Correa, y después de él por Morales, el estilo es muy distinto del menudo y detallista, bastante arcaizante, de Correa y Comontes. Ningún resabio goticista se aprecia en esta tabla, y sí un conjunto de influencias de los grandes artistas italianos Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, quizá a través del gusto del Parmigianino⁴.

Sobre todo se transparenta un gran influjo de Miguel Ángel, que parece evidenciar ser obra de un artista preferentemente escultor, como aquel, o que tiene una concepción muy escultórica.

Según esto, la atribución más probable es a Gaspar Becerra (1520-1570), de quien por desgracia restan poquísimas pinturas (la mejor y casi única, la *Magdalena* del Museo de Santa Cruz, Toledo, depósito del Museo del Prado). En ellas es patente el influjo de Miguel Ángel y del Parmigianino, éste a su vez buen conocedor de Rafael y del mismo Miguel Ángel, y principal discípulo del Correggio, a quien sobrevivió seis años (Francisco Mazzola *el Parmigianino* muere en 1540).

Ya Palomino notó que Gaspar Becerra adquirió en Italia—dice— «una manera de mejor gusto que aun la de Berruguete, por ser las figuras más carnosas y de más galantes contornos»⁵.

Contra la atribución a Becerra puede aducirse la cronología, pues se sabe trabajaba en Roma hasta el año 1556, en que contrajo matrimonio allí mismo,

³ Ibidem, pág. 224.

⁴ Sería interesante, por ejemplo, una confrontación con la técnica del *Retrato de Antea*, del Parmigianino, que se encuentra en el Museo Nacional de Nápoles.

⁵ Cit. por TORO, E., *Becerra*, «Bol. de la Soc. Esp. de Excurs.» a. 1912, pág. 65 y 1.913, pp. 117 ss. Véase también SENTENACI, N. *Gaspar Becerra*, en el mismo Boletín, a. 1895 pp. 11 ss.

viniedo poco después a España para establecerse, tras una breve estancia en Zaragoza, en Valladolid, por el tiempo en que fallecía el cardenal fundador del Colegio. Sin embargo, la objeción no parece de gran peso. Eran los años del Concilio de Trento, y el encargo pudo hacerse fácilmente en Italia por algún eclesiástico de la casa del cardenal español. O también apenas llegado a

Quizá también pudiera objetarse por razón del colorido, bastante claro en otras obras en que participó Becerra⁶.

* * *

En todo caso, esta delicada *Virgen de los Infantes* o *del Cardenal Siliceo*, esta *Virgen de los Clerizones*, como podemos nombrarla, es una de las más hermosas joyas de pintura quinientista que se conservan en Toledo.

⁶ Si no fuera obra de Gaspar Becerra habría que volver a pensar en el taller de Correa de Vivar, o también estudiar la posibilidad de que fuera obra temprana de Sánchez Coello, con quien tiene indudable parentesco.

DOS CUADROS DE LA CAPILLA DE SAN JOSE, DE TOLEDO

La Ilustre Capilla de San José, fundada por la familia Ramírez-Ortiz de Zayas a fines del siglo XVI y alhajada considerablemente en la siguiente centuria, constituye aún hoy, a pesar de no pocas vicisitudes, una pequeña galería de pinturas. Las paredes de la capilla y de la sacristía estaban materialmente cubiertas de obras pictóricas, en su mayoría lienzos colocados en bellos marcos dorados; hay además dos tablas y, sobre el altar mayor, unos frescos dignos del mayor interés.

Entre todos estos cuadros han acaparado, como es lógico, la atención preferente, en todo tiempo, los cuatro originales del Greco, pintados para los tres retablos de la Capilla, y de los cuales nos ocuparemos en otra ocasión. Los demás cuadros, que se conservan casi todos, han sido poco o nada estudiados, como en general no lo ha sido ninguno de los pintores secundarios que trabajaron en Toledo o para Toledo en los siglos XVI y XVII.

Sixto Ramón Parro¹ y el Vizconde de Palazuelos², al ocuparse bre-

¹ *Toledo en la mano*. (Toledo, 1857), tomo II, pp. 318-321.

² *Toledo. Guía artístico-práctica*. (Toledo, 1890), pp. 955-958. Es increíble (y ello explica la pérdida de muchas obras del Greco para Toledo y para nuestra patria) el menosprecio en que era tenido el arte de Dominico Theotocopuli por los eruditos toledanos de fines del siglo pasado (y no digamos de los anteriores, a partir del academicismo del setecientos). He aquí el juicio que merece los cuadros del Greco al señor Vizconde de Palazuelos, doctor en Filosofía y Letras, y, cuando esto escribe, correspondiente de la Real Academia de la Historia: «*En el corintio retablo del altar mayor, véase un lienzo firmado por el Greco en que, a vuelta de rasgos felices, se descubren algunos defectos de que el autor con frecuencia adolecía; representa al Santo esposo de María (cuya figura resulta muy desproporcionada) conduciendo de la mano a Jesús niño. Otro cuadro, de menos importancia, hay en el cuerpo segundo de este retablo, y es la Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad*». Y poco más abajo: «*Situados en el cuerpo de la iglesia hay dos altares con sus retablos también corintios, y en ellos, otros dos notables cuadros del Greco. Representa el de la izquierda al patrono del verdadero fundador del santuario [alude al Ven. Martín Ramírez], San Martín, partiendo su capa con el celestial mendigo; y es lástima que el caballo que monta el Santo resulte por demás desproporcionado, sin cuya circunstancia sería este lienzo mucho más recomendable. Figura el cuadro de la derecha a la Virgen María con el Niño Jesús en los brazos, adorado por dos Santas, cuyas cabezas, que se destacan en primer término, están muy felizmente ejecutadas*». Esto es todo. No es de extrañar, por lo dicho, que estos dos últimos cuadros salieran poco después para los Estados Unidos, con destino a la colección Widener, y son actualmente joya de la Galería Nacional de Washington. Creo que sería el mismo Sr. Vizconde de Palazuelos, ya conde de Cedillo, tan vinculado a los Sres. Capellanes de San José, el primero en lamentarlo, al ser nombrado miembro del primer Patronato del Museo del Greco, fundación del marqués de la Vega-Inclán, en 1910. Otra circunstancia hace aún más lamentable

vemente de la capilla en sus respectivas guías, dedican alguna atención a los Grecos, y se limitan a mencionar la existencia de algunas otras obras de mérito.

Dejando para otro momento el examen de los importantes frescos, bastante bien conservados, que decoran la bóveda del presbiterio, obra seguramente de Claudio Coello—solo o en colaboración con Jiménez Donoso—, y de las tablas, una de ellas salida probablemente del taller de Herrera el Viejo, de quien puede ser también un *San Pablo*, vamos a ocuparnos brevemente de dos lienzos notables que guarda esta Capilla.

* * *

Llama poderosamente la atención un lienzo de no mucho tamaño, y colgado a bastante altura, que representa la *Dolorosa con San Juan y una santa mujer*. En uno de los inventarios antiguos de la Capilla este cuadro se atribuye a Tiziano. (Atribución que ha permanecido totalmente ignorada hasta hoy.)

Pese a no poderse observar con comodidad y a su mal estado de conservación, no cabe dudar de su relación con el arte de Tiziano.

Las figuras son de busto. La Virgen es consolada por San Juan, y acompañada por una mujer que, entre ambos, en segundo plano, se enjuga las lágrimas con un pañuelo.

La composición es de insuperable elegancia. La cabeza de la Virgen está situada en escorzo muy semejante al de ciertas figuras femeninas del Greco—por ejemplo, el de las Verónicas, o la santa mujer, más próxima al marco, del *Expolio*—. Las manos de la Dolorosa son de una delicadeza extraordinaria, y evoca en seguida la predilección del Greco por las manos y su expresividad.

¿Es una copia de Tiziano, ya que parece improbable se trate de una obra original? ¿O es una obra de su taller, traída de Italia por el Greco³? No nos atrevemos a opinar. Brindamos su estudio a los especialistas.

la enajenación del *San Martín* y de la *Virgen*: el espacio de pocos años ha hecho perfectamente inútil aquella dolorosa pérdida para el fin que se pretendía, lícito y bienintencionado. Es éste un aspecto altamente aleccionador para casos semejantes.

³ Es indudable que esta obra de Tiziano o su original sería una de las predilectas del Greco, que tanto tomó de ella. Su aparición en esta capilla decorada por el cretense hace inevitable relacionar con él este cuadro.

Pero no puede minimizarse la atribución, aunque haya que acogerla con lógico recelo, pues, entre otras razones, en el *Inventario* aludido, de toda la larga serie de pinturas mencionadas sólo se indica el nombre del autor al referirse a los cinco lienzos de *Dominico Greco* y a este que reseñamos.

* * *

El otro cuadro que queremos publicar es un *San Jerónimo penitente azotado por ángeles*, colocado en lugar preferente, y en un dorado marco de la época, en el muro norte de la capilla.

Está firmado, sobre un pedrusco, en la parte inferior central, así: *Miguel Xim / énez hizo*, sin indicación de año ⁴.

De este pintor sólo he hallado en una primera indagación esta referencia de Cean Bermúdez:

«XIMENEZ (Miguel), pintor en Madrid a mediados del siglo XVII, cuyas obras, que no expresa, celebra Palomino, diciendo que son el panegírico de su mérito y habilidad.» ⁵

El lienzo es notable por la excelencia del dibujo y de su colorido. El Santo, ya anciano, está arrodillado, con las manos juntas y la cabeza algo elevada hacia el cielo en actitud de suplicante oración, mientras recibe los azotes de dos ángeles y otro más se afana en rasgar los folios de un libro. El santo Doctor está desnudo hasta la cintura; en la espalda se perciben tres anchos surcos sanguinolentos, abiertos por las disciplinas.

Los rostros y el cuerpo desnudo del santo penitente están dibujados y modelados con minuciosa perfección, así como varios detalles del cuadro, como la calavera y el fino lienzo arremangado del vestido de los ángeles y del santo. Ello contrasta con la pincelada suelta, amplia, impresionista, con que están pintados los detalles secundarios: la roca y el breve paisaje que sirve de fondo, el libro rasgado por el ángel.

⁴ No es segura la lectura de la palabra *hizo*, a la que alcanza el sombreado de la piedra: en lugar de *i* parece escribirse e seguida de una *z* o deseta de rasgos superior e inferior muy elevados, pero es cuestión no esencial (el cuadro no ha sido descolgado y lo hemos observado con prismáticos). Por el mismo motivo, la reproducción que damos es muy deficiente: toda la parte inferior del cuadro ha quedado desdibujada y no se aprecia el vigor del dibujo de la calavera, verdaderamente velazqueño, ni la firma en el guijarro inmediato. Se observa, con todo, suficientemente la mitad superior del lienzo; asimismo, el mal estado de conservación, aunque susceptible de restaurarse.

⁵ No hemos hallado la cita de PALOMINO en su *Museo pictórico*...

Todo el cuadro revela muy a las claras el influjo del estilo de Rubens y de Velázquez. De éste, en los toques impresionistas; del primero, en la composición movida y recargada, sobre todo en la manera de tratar las figuras de los ángeles.

Destaca el vigoroso realismo de la figura del santo. Su testa, con la frente llena de arrugas y el largo cabello descuidado, es impresionante. Hay otro síntoma revelador: la cabeza del tercer ángel, agachado delante del santo para recoger y romper el libro; es la cabeza de un pilluelo, que se ha puesto momentáneamente serio para posar ante el pintor, pero que no desmerecería al lado de otros cuadros del género, de un Murillo, por ejemplo.

El colorido es brillante, de bello efecto; y la técnica, como decimos, cuidada, minuciosa en muchos detalles, y valiente y libre en los objetos en segundo plano o en el lejano paisaje del fondo ⁶.

El santo penitente recuerda un tanto el tipo del San Pablo del cuadro de Velázquez *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*, en que pudiera estar inspirado, y tener un modelo vivo común ⁷. Pero Miguel Jiménez carece, por supuesto, del genio de Velázquez, y desde luego de la monumentalidad propia del gran maestro español, que tan bien se refleja en aquella su originalísima obra.

⁶ Típicos grises de los paisajes de la escuela madrileña postvelazqueña.

⁷ Si es cierta la creencia de ser éste uno de los últimos cuadros pintados por Velázquez, es muy posible que el *San Jerónimo*, de Miguel Jiménez, sea contemporáneo de aquél.

UNA *ASUNCIÓN*, DE ANTOLÍNEZ, Y UN *SAN JOSE*, DE SOLIS, EN LA PARROQUIA TOLEDANA DE SAN NICOLAS DE BARI

JOSÉ ANTOLÍNEZ: *La Asunción de la Virgen*¹.

La Virgen, sedente en una nube y elevada por los ángeles, alza su rostro y sus manos hacia el cielo. Lleva túnica bermeja y manto azul, que cubre su regazo y cuyos picos flotan en el aire, uno de ellos sostenido por el brazo. En primer término, un ángel, de espaldas, vuelve hacia arriba su cabeza en difícil escorzo. Su cabellera rubia y rizada, y parte de su torso (en parte se cubre con un paño morado) se destacan contra el fondo azul del manto de la Virgen. El rostro radiante de la Señora y todo el grupo está bañado por una difusa luz dorada.

Firmado en el ángulo inferior derecho, sobre una nube plomiza: *Antolínez fat.* Es, sin duda alguna, José Antolínez y Sarabia, nacido en Madrid y bautizado el 7 de noviembre de 1635, muerto en la misma ciudad el 30 de mayo de 1675; no de Francisco Antolínez y Sarabia (Sevilla, 1644 - Muerto en Madrid en 1700), hermano suyo, aunque antiguamente se le suponía sobrino; este último es un pintor mediocre y detallista, especializado en cuadros de pequeñas dimensiones, de los cuales hay cuatro en el Museo del Prado.

José Antolínez aprendió probablemente la pintura en el taller de su suegro, el pintor Julián González, con cuya hija se casó a los 18 años, en 1653. Julián González, a su vez, había sido discípulo de Francisco Rizi. Es muy posible que estudiase junto con Cerezo, porque estos dos pintores coetáneos muestran un gran paralelismo y similitud.

Antolínez y Cerezo, junto con Carreño y Claudio Coello, son los mejores maestros de la escuela madrileña de la segunda mitad del siglo xvii. Los antiguos tratadistas no tuvieron noticias fidedignas de la vida de este pintor, pero en lo que va de siglo ha sido más estudiado y cada vez mejor juzgado. Inició su estudio don Juan Allende-Salazar

¹ Se encuentra colocado en la pared izquierda del baptisterio.

en 1915², y después se han ocupado del mismo y de sus obras Quintero, Beruete, Méndez Casal, Martín Mayobre, Soria, Orozco, Gaya y últimamente don Diego Angulo, que ha revisado toda la cuestión y publicado casi todas las obras conocidas en 48 láminas³.

Como murió relativamente joven, su producción no es numerosa; la época de su madurez artística abarca los diez últimos años de su vida. Por desgracia también, varios cuadros suyos fueron destruidos en el período 1936-39⁴.

Casi toda su producción es de tema religioso. Quizá de sus primeras obras conservadas es el *San Juan Bautista en el desierto* (Catedral de Valencia), fechada en 1663⁵. Del mismo año es una *Concepción*, hoy en el Museo del Prado. Sus Inmaculadas fueron famosas y hoy se conservan unas ocho (Salamanca, parroquia de San Julián; Munich, Alcalá de Henares, Madrid, Hospital; Almería, Instituto; Madrid, Museo Lázaro Galdiano; Londres). El Prado tiene, además, una obra de su época de plenitud: *Extasis de Santa María Magdalena*. Otro cuadro del mismo tema perteneció a la colección del Rey de Rumania (palacio Pelech). Una de sus mejores obras, *La Virgen y Santa Rosa de Lima*, es joya del Museo de Bellas Artes de Budapest; otras, en museos de Amsterdam, Dublín (National Gallery), Poznam, Copenhague (*La familia del em-*

² La importante monografía de ALLENDE-SALAZAR, J., en «Boletín de la Soc. Esp. de Excursiones» (1915), 22, 178; (1918), 32 ss. Por él se ha sabido que no había nacido en Sevilla, ni en 1639, y obtener una confirmación de los rasgos de su carácter, ligeramente deformados por Palomino y Ceán, que le pintan en exceso engrèido y jactancioso. Ciertamente era mordaz y orgulloso de su hidalguía. Su verdadero nombre era Claudio José y su apellido Antolín, que él transformó en *Antolínez* cuando adquirió notoriedad. Si bien no murió en duelo (leyenda posterior), sí es cierto que su afición excesiva a la esgrima le costó la vida, al menos aceleró su muerte, probablemente a causa de un proceso tuberculoso relativamente rápido. Ceán y otros hablan de *calenturas malignas*, a consecuencia del esfuerzo agotador que hizo en una sala de esgrima por vencer a un difícil contrincante. De todos modos, si el hombre que acompaña al *pintor pobre* es él mismo, su contextura física era de ecentuada delgadez, con aspecto de tísico, de enfermizo. Un hijo suyo consiguió ingresar en una de las Ordenes militares.

³ V. la bibliografía que se incluye en la obra de este último A.: *José Antolínez* (Madrid, 1957), Instituto «Diego Velázquez», C. S. I. C.

⁴ Al menos los que indica Mayer: *San José, Descendimiento de la Cruz, San Jerónimo, Retrato de niño* (dos); y otro que no indica: el *San Nicolás*, que se hallaba en la Capilla del Seminario Mayor de Toledo, y que creemos ardió o fué destruido en 1936. No sé si se conservarán los seis lienzos en el convento de Agustinos de Madrid, y los de la iglesia parroquial de Navalcarnero, estos últimos quizá obra de su taller, no de exclusiva mano del maestro.

⁵ En este lienzo se manifiesta el común entronque con Cerezo. Probablemente el modelo fué idéntico.

bajador danés Cornelius, con buenos retratos) y especialmente el importante cuadro de género, quizá la única obra conservada que no pintó por encargo, *El pintor pobre*, o *El corredor de cuadros* (Munich, Alt Pinakothek), que demuestra el estudio del velazqueño *Las Meninas*, y donde tenemos probablemente el autorretrato del pintor ⁶.

El cuadro que reseñamos es, por tanto, el único sobre el tema de la Asunción. Pertenece, al parecer, a la primera época de su madurez artística, pues su estilo no es tan personal como el del *Tránsito de la Magdalena*, muy pastoso, de contornos no tan precisos. Pero el dibujo es muy correcto y elegante, de fina pincelada, y la coloración, bellísima.

Nuestro cuadro, por fortuna nunca retocado, tiene una brillantez extraordinaria. El lienzo está en general perfectamente conservado, excepto en los ángulos inferiores, con sendos desgarros reparados de mala manera ⁷.

En cuanto a la composición, el sentido ascensional está logrado por la elevación de los brazos del ángel de grandes alas en primer término, que sostiene a la Virgen, en actitud semejante a la de ésta.

En la obra se percibe claramente la influencia de Tiziano y Velázquez. Con razón habla Palomino de su «tinta atizianada»⁸: el manejo del color se lo debe a Tiziano. En esta obra es más patente que en otras, y hasta es tizianesca la técnica de la bellísima luz dorada que impregna toda la pintura.

También en ésta emplea ese característico morado que vemos en el *tránsito de la Magdalena*, y sus espléndidos azules. Aun no siendo tan personal en su estilo como en otros cuadros, éste es uno de los más notables, por la perfecta armonía de todos sus elementos.

FRANCISCO SOLÍS: *San José con el Niño Jesús en su regazo*.

Aunque no tan importante como la anterior *Asunción*, es también cuadro de mérito este *San José*, nunca estudiado, que sepamos.

⁶ En la figura que aparece en la puerta del pasillo, al fondo. El cuadro representa un rincón del estudio del autor, y la figura del pobre seguramente no un pintor, sino un corredor callejero de cuadros.

⁷ Para quedar en todo su esplendor sólo le faltaría la reparación de los desgarros y una somera limpieza, que conservase la bella pátina del color. Una limpieza a fondo sería desastrosa (como creemos que ha ocurrido con la *Inmaculada* del Prado, excesivamente limpia, relamida, casi turbia).

⁸ La cita de Palomino, en Ceán; no la hemos hallado en el *Museo pictórico*.

San José, sentado, tiene en sus rodillas a Jesús desnudo, de pocos meses, sobre un lienzo blanco. El Niño sostiene en su mano izquierda un ramito de azucenas. El rostro del santo se destaca por la palidez de su cara, algo elevada al cielo en efectista actitud de arrobamiento. Por el suelo, algunos útiles de carpintería. Al fondo, columna truncada y un paño rojo.

La firma está sobre el mazo de carpintero, en primer término: *Solís, f.º*

El lienzo se encuentra colocado actualmente al lado derecho del retablo de la capilla del Calvario, de paso a la sacristía.

Creemos que hay que identificar este Solís con el pintor y grabador de retratos madrileño Francisco Solís (1629-1684), que fué también coleccionista de obras de arte. Personalidad aún poco estudiada, del que se conoce una corta producción.

En opinión de Mayer, su mejor obra conservada es la *Inmaculada Concepción*, firmada en 1664, de la colección Leopoldo Gil, Barcelona. Menciona también otra *Concepción*, pintada en 1667 para San Francisco el Grande (ahora, al parecer, en la iglesia parroquial de Las Peñuelas); un *Fraile mercedario*, hoy en el Museo de Huesca⁹, y otro lienzo, *María en el Templo*, que considera trabajos poco originales. No mencionados por Mayer¹⁰, se encuentran en distintos museos otras estimables obras de Solís. Así, la importante *Anunciación*, en el Museo de Arte de Cataluña; la *Presentación de Jesús en el Templo*, obra de gran belleza, en el Museo de Bellas Artes de Cádiz¹¹; los *Desposorios de Santa Catalina* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano) y el *Ecce homo*, del Museo Cerralbo, curiosa tabla de pequeño tamaño, muy correcta y de bello colorido¹².

⁹ Identificado ahora como *San Pedro Pascual*; procede del Museo de la Trinidad, en cuyo catálogo figura con el núm. 558.

¹⁰ En su *Historia de la Pintura Española* (Madrid, 1947).

¹¹ Se trata probablemente del mismo lienzo que Mayer titula *María en el Templo*, sin indicar el lugar donde se encuentra. Procede también de la Trinidad.

¹² El único cuadro de Solís que hemos podido ver hasta ahora. Dada la técnica arcaica que emplea y el tamaño reducido, esta tabla —sin firmar— está muy distante del *San José*. No dudamos, sin embargo, de su atribución.

A todas estas obras viene hoy a añadirse este bien conservado *San José*. Su composición, ciertamente, no es muy original, pero desde luego no carece de cierta elegancia, y es notable por la agradable armonía cromática, con acertado uso de tonos oscuros. Es patente la influencia de Murillo y, sobre todo, de Van Dick.

Estamos ya, sin duda, en el epílogo de la gran escuela española del seiscientos. A pesar de su elegancia, la actitud algo teatral y poco realista de este cuadro nos anuncia las composiciones académicas y convencionales de la pintura del siglo XVIII, contagiada de la moda francesa.

El primer punto que se debe tener en cuenta es el hecho de que el arte no es un fenómeno aislado, sino que está profundamente ligado a la cultura y a la sociedad de su tiempo. Por lo tanto, para comprender el arte de una época, es necesario conocer el contexto cultural y social en el que se desarrolló.

En segundo lugar, es importante tener en cuenta que el arte es un lenguaje que evoluciona con el tiempo. Cada época tiene sus propias características y estilos, que reflejan los valores y las ideas de esa sociedad. Por lo tanto, no se debe juzgar el arte de una época por los estándares de otra.

En tercer lugar, es necesario tener en cuenta que el arte es un producto humano, y por lo tanto, está sujeto a los mismos errores y limitaciones que cualquier otra actividad humana. No se debe idealizar el arte, sino que se debe analizarlo con objetividad y crítica.

En cuarto lugar, es importante tener en cuenta que el arte es un fenómeno complejo y multifacético. No se puede reducir a un solo aspecto, como la estética o la técnica. Se debe analizarlo desde múltiples perspectivas, como la social, la política, la económica y la psicológica.

En quinto lugar, es necesario tener en cuenta que el arte es un fenómeno que ha existido desde siempre, pero que ha cambiado y se ha desarrollado a lo largo de la historia. Por lo tanto, es importante tener en cuenta el contexto histórico y cultural de cada época para comprender el arte de esa época.

En sexto lugar, es importante tener en cuenta que el arte es un fenómeno que ha sido objeto de muchas teorías y enfoques de estudio. Desde el formalismo hasta el marxismo, cada enfoque ofrece una perspectiva diferente sobre el arte y su función en la sociedad.

En séptimo lugar, es necesario tener en cuenta que el arte es un fenómeno que ha sido objeto de muchas controversias y debates. Desde la cuestión de la autoría hasta la de la propiedad intelectual, cada aspecto del arte ha sido objeto de discusión y debate.

NOTAS

VIGILEN con cuidado los Ordinarios para que los objetos sagrados y *obras preciosas*, dado que son ornato de la casa de Dios, no se vendan ni se dispersen.

(CONCILIO VATICANO II, *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, cap. VII, n.º 126).

EL TEMA DE SAN ILDEFONSO EN EL ARTE ESPAÑOL

La no lejana conmemoración del XIII Centenario de la muerte de San Ildefonso, arzobispo de Toledo y una de las mayores glorias de la Iglesia toledana, va a poner en primer plano la figura de este insigne prelado y escritor eclesiástico, que murió —según fija el padre Flórez— en enero del año 667.

Uno de los medios de solemnizar este centenario pudiera ser una magna exposición de obras de arte de temas ildefonsianos. Exposición que in dada nos depararía grandes sorpresas y nos mostraría la huella profunda dejada en el Arte por la devoción ferviente que el clero y el pueblo cristiano tuvo a San Ildefonso, sobre todo en la Edad Media y hasta el siglo XVIII.

Para darnos una idea de lo que pudiera ser una manifestación cultural de esta clase, pasaremos revista, en rápida mención, a una serie de obras artísticas, principalmente de pintura, que pudieran formar parte de una gran exposición ildefonsiana. Pequeña muestra nada más, recogida apresuradamente espigando algunas publicaciones sobre arte español, en la seguridad de que una más detenida búsqueda acrecentaría en gran manera la serie. Claro es que una parte de tales obras de arte habrían de ser expuestas en grandes y bien logradas reproducciones fotográficas, por la dificultad de su traslado o por otros inconvenientes frecuentes en estos casos.

De la vida de San Ildefonso, un tema ha sido con mucho el más reproducido: la imposición de la casulla por la Santísima Virgen, que para ello desciende del cielo. En otros muchos casos la representación es, simplemente, la de un santo arzobispo revestido de sus paramentos pontificales.

Dejamos aparte lo que pudiera ser la primera muestra iconográfica

del santo Arzobispo toledano: el monje con manto pluvial y cruz de obispo que acompaña a la serie de santas toledanas representadas en el muro de la ermita del Cristo de la Luz, antigua mezquita, pinturas cuyo estado de conservación es deplorable; se ha pensado pudiera ser el arzobispo don Bernardo, primero que tuvo Toledo después de la Reconquista¹. Ignoramos también si ha sido representado alguna vez en las miniaturas de alguno de los códices que atesoran nuestras principales bibliotecas². Creemos, por tanto, que entre las más antiguas representaciones del Santo deben contarse las del ciclo del maestro Jacomart—Jaime Baço—, el pintor valenciano más importante a mediados del siglo XV. En Játiva, en la Colegiata, se encontraba el retablo de Santa Ana, encargo del cardenal Rodrigo Borja, luego papa Calixto III, destruido en 1936 pero del que quedan buenas fotografías³. Junto a la tabla central, en la predela, otra tabla representaba a San Ildefonso sentado en su cátedra y posando su mano izquierda, en ademán protector, sobre el hombro del Cardenal donante, arrodillado a sus pies.

Discípulo de Jacomart era posiblemente el anónimo maestro que pintó la bella tabla de la Seo de Valencia, procedente de un retablo desmontado. Nos muestra al santo con cruz pontifical y en actitud de bendecir, revestido de riquísimos ornamentos. Detalle curioso: en el largo palió arzobispal son visibles hasta 16 cruces⁴.

Muy parecido al anterior, y también muy bella tabla, es el *San Ildefonso* del retablo de la Iglesia de Santa Catalina, en Zaragoza, fechado en 1454: el pintor es indudablemente un discípulo de Jacomart⁵.

Del tema de la *Imposición de la casulla*, tenemos una magnífica tabla del gran maestro castellano Fernando Gallego, en el retablo de la Ca-

¹ A. L. MAYER: *Historia de la Pintura Española*, 3.^a ed. (Madrid 1947) pág. 12, quien las fechas a fines del siglo XII, y dice: «Las figuras femeninas aisladas en parte, en posición de orantes, que allí se ven, deben de ser las Santas Leocadia, Casilda, Obdulia, Marta y Eulalia; el monje con el manto pluvial y la cruz de obispo, acaso sea el obispo Bernardo, primer príncipe de la Iglesia de Toledo después de la reconquista de la ciudad por los cristianos.»

² La consulta habría de empezar por las publicaciones de J. DOMÍNGUEZ BORDONA: *Exposición de códices miniados españoles* (Madrid 1929), Manuscritos con pinturas, II (Madrid 1933) y *Diccionario de iluminadores españoles*, ERAH, CXL (1057), págs. 49-170, que no tenemos a mano. De ser infructuosa, sería necesario el examen directo de los libros con oficio y misa del Santo toledano.

³ MAYER, A. L., o. c. pág. 83-86.

⁴ MAYER, o. c. pág. 88 y 90.

⁵ MAYER, o. c. pág. 93.

pilla de San Ildefonso, de la Catedral de Zamora. La obra, firmada, se hizo por encargo del cardenal Juan de Mella, con toda probabilidad en 1477 o poco después⁶.

De un fino maestro anónimo, identificado algún tiempo con el «Maestro de la Sisle», es la *Imposición de la casulla*, del museo del Louvre. Procede de la región de Valladolid, y el pintor tiene gran parentesco con los de la escuela de Avila (al parecer, pintado hacia 1480-85)⁷.

Otro maestro anónimo castellano (hacia 1490), muy probablemente el mismo conocido con el nombre de «maestro segoviano de las Once mil Vírgenes», es el autor de una bella *Descensión de la Virgen para imponer la casulla*, del museo del Prado (n.º 1.294).

Otras interesantes tablas de primitivos son: la de un retablitto del museo Parroquial de Covarrubias (Burgos); las dos que formaron las puertas de un tríptico, conservadas en el Museo Arqueológico Provincial de Valladolid. Sus temas son interesantes y excepcionales: la *Predicación de San Ildefonso y el milagro de Santa Leocadia*. La tabla central, con la *Imposición*, perteneció a la colección Pacully (París) y hoy se halla en Nueva York. Este anónimo maestro (¿Juan Adalbogen?) parece discípulo del flamenco Memling⁸.

De muy a principios del quinientos deben de ser la del retablitto de la pequeña capilla de la Virgen de la Antigua, en la Catedral Primada —obra de no gran mérito, atribuida a Francisco de Amberes—, y la tabla del Museo Catedralicio de León, procedente de la parroquia de Corbillos.

A las obras anteriores podrán acompañar dos magistrales esculturas, una de ellas de Alonso de Berruguete, conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, fragmento del retablo de San Benito, de la misma ciudad. La otra talla, también con el tema de la *Imposición*, es el grupo diseñado por el Greco, como parte del retablo donde iba colocado el cuadro de *El Expolio*, en la sacristía de la Catedral, donde está hoy de nuevo, después de su hallazgo por Cossío en el Seminario Metropolitano.

⁶ MAYER, o. c. pág. 161.

⁷ MAYER, o. c. pág. 159. Precisamente por esta obra se conoce hoy a su anónimo autor con el nombre de «maestro de San Ildefonso».

⁸ Cfr. RIVERA MANESCAU, S.: *Dos tablas del Museo Arqueológico de Valladolid*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», t. XVII, pág. 85.

Del mismo asunto guarda otra pintura el Museo Arqueológico de Burgos, del siglo XVI. Del último tercio de este siglo es el cuadro de escuela flamenca, del museo del Prado (n.º 1.858), atribuido con dudas a Otto van Veen; es una puerta de tríptico, con un *San Ildefonso*.

Contemporáneo del anterior, y de escuela toledana (Blas de Prado), se conserva en el Prado la interesante *Sagrada Familia con San Ildefonso* y el donante (el maestro Alonso de Villegas), pintada en 1589, obra de primorosa ejecución, con un espléndido retrato del autor del divulgado «Flos Sanctorum».

Anterior es la interesante tabla, pintada en 1555 por Antonio de Alfián—acaso sobre boceto del ilustre Pedro de Campaña, en opinión de Mayer⁹—, que forma parte del retablo del Mariscal D. Diego Caballero, en la Catedral de Sevilla.

Del mismo siglo XVI, del escultor Velasco, es un *San Ildefonso* en alabastro (Toledo, Museo Arqueológico Provincial).

Nos adentramos ya en la época áurea de la pintura española, con verdaderas obras maestras. Mencionemos en primer lugar la bella *Aparición de la Virgen a San Ildefonso* (Granada, Museo P. de Bellas Artes), debida al pincel de fray Juan Sánchez Cotán, el dulce y sereno pintor carujo, natural de la villa de Orgaz.

Ignoro si sobrevivió a las destrucciones de la guerra de 1936 una *Imposición* que pintó Pantoja de la Cruz y estaba en el madrileño convento de la Stma. Trinidad.

Del Greco se conservan dos famosas versiones ildefonsianas; una, a la manera clásica, en el Escorial, y el cuadro *San Ildefonso escribiendo sobre la Virgen*, en el Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Illescas, esta última merecedora de ocupar un lugar de honor.

Revela influjo del Greco el lienzo del toledano Luis de Carvajal, digno continuador de la escuela de Correa de Vivar, Comontes y Blas de Prado, pintor de Felipe II en El Escorial, donde se encuentra la pintura que reseñamos.

Las tres máximas joyas de la imaginada exposición lo constituirían, junto con la obra del Greco, sendos lienzos de Velázquez, Zurbarán y Murillo. El cuadro de Zurbarán se expuso por vez primera en la reciente Exposición del Centenario, en el Casón del Buen Retiro, y pertenece

⁹ MAYER, o. c. pág. 216.

a la Iglesia Parroquial de Santa María, de Zafra. Obra en cierto modo gemela, de íntima analogía estética y sentimental, es la versión de Diego Velázquez, inacabada (Sevilla, Palacio Arzobispal). Y entre ambos, el enorme lienzo (3 x 2,5 metros) de Murillo, en el Museo del Prado; menos austero, con abundantes ángeles que rodean a la Virgen, pero realista e la figura de la vieja devota, con una vela, a la derecha. Se trata de un curioso aditamento legendario, narrado en una obra de Lope de Vega y en el auto de Valdivielso: una anciana que es testigo del milagro se niega a devolver el cirio a un ángel y lo guarda para la hora de la muerte.

Del mismo siglo XVII tenemos otras versiones de la *Imposición de la casulla*: de Eugenio Caxés (Museo del Prado); de un anónimo pintor (Museo Prov. de Bellas Artes de Murcia); de Antonio Lanchares, que se dice está en la Iglesia parroquial de Cantoria y Urracal (Almería); otra, también anónima, y de buena factura, *San Ildefonso*, del Museo Catedralicio de Huesca; *la Imposición*, de Benito Manuel Agüero, mediocre pintor del círculo de Claudio Coello (anterior a 1670), en la Iglesia de Santa Isabel de Madrid.

De más valor, la interesante *Imposición* del sevillano Valdés Leal, de intenso barroquismo, pero que se sale un tanto del clisé usual (Sevilla, Catedral). Del mismo, boceto para un cuadro apaisado, en el Museo de Barcelona.

El pintor Antonio del Castillo, máximo exponente de la escuela cordobesa del s. XVII, tiene una magnífica versión, que guarda el Museo Prov. de Bellas Artes de Córdoba.

Otra magnífica pintura, atribuida con dudas a Mateo Cerezo, se conserva en la Catedral de Burgos, capilla de Santa Ana.

Rubens probó también a pintar la famosa escena del milagro. Una copia del original—éste, ignoro si se conserva—, es propiedad del Museo del Prado (n.º 1.705), que lo tiene depositado en el Museo Prov. de Lugo (!).

Dentro del siglo de oro de la pintura española, debemos mencionar a fray Juan Rizi, quien incluyó la misma escena en la serie de lienzos que pintó para la iglesia del monasterio de San Millán de la Cogolla. Su hermano Francisco Rizi es el autor de otro lienzo de grandes dimensiones, *la Virgen con San Ildefonso*, del convento de Gaitanas de Toledo. Del estilo de Carducho, hay otro también en uno de los altares del convento de Santo Domingo el Antiguo.

A la serie de obras pictóricas podría añadirse una breve muestra de azulejos de Toledo y Talavera con el tema de la Descensión. También algunos tapices con escenas relativas a San Ildefonso de la colección catedralicia.

En orfebrería, es pieza capital la imagen de plata dorada que sirve de relicario, donada por el cardenal Albornoz al tesoro capitular toledano.

Modernamente apenas hay nada que indicar. Superada la decadencia de nuestra pintura nacional en el siglo XVIII, tiene que venir Goya para poder reseñar una representación importante, el San Ildefonso (Col. de D. Clemente Velasco, Madrid).

Por último, una serie de buenas fotografías podría evocar la contemplación de otras importantes muestras de la iconografía ildefonsiana de imposible traslado. Sin ir más lejos, sólo de la Catedral Primada, el relieve del frontón de la puerta principal (puerta del Perdón); la estatua, en mármol de Carrara, traída por el Cardenal Portocarrero para el proyectado Transparente, donde al fin se logró instalar; la talla de San Ildefonso crante, sobre la portada de la capilla del Sagrario; el bello grupo de alabastro, obra de Felipe Vigarny, en la Capilla de la Descensión; el otro relieve del mismo Vigarny en el respaldo de la cátedra arzobispal en el coro; el relieve en mármol del retablo de la capilla de San Ildefonso...¹⁰ También es interesante el barroco relieve en piedra sobre la puerta principal de la Iglesia de San Ildefonso (PP. Jesuitas), donde también aparece el detalle de la anciana con la candela en la mano.

Es evidente que no faltarían obras para tan magna Exposición. Que esta sencilla sugerencia pueda convertirse a su debido tiempo en realidad, para exaltación de la figura de San Ildefonso, y para goce estético de cuantas personas pudieran visitarla.

* * *

¹⁰ Podríamos seguir: la *Descensión*, de Juan de Borgoña, una de las escenas de los frescos murales de la Sala Capitular; el fresco del techo de la Sacristía, magnífica muestra del arte de Lucas Jordán... Olvidábamos que una de las puertas del tríptico de Juan de Salcedo, pintado por Juan de Borgoña (Sacristía de la Catedral) tiene como motivo *San Ildefonso con el donante*.

Addenda.—Después de redactadas estas notas hemos podido contemplar dos bellas tablas con el tema de la Descensión: una de fines del siglo XV, del Maestro de Osma, que se halla en su capilla de la Catedral de Burgo de Osma otra, ya del XVI, en la sala de pintura del Museo Arqueológico Nacional, y debida al círculo de Correa de Vivar. También en Soria, en la iglesia parroquial de Santa María del Espino, puede verse un bello relieve en madera sobre el asunto de la Imposición de la Casulla.

En la sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid se guardan algunos dibujos sobre temas relativos a San Ildefonso. Uno se atribuye a Francisco de Solís (núm. 483 del Catálogo); otro, a Tristán (núm. 487). De un dibujante anónimo, apunte de un cuadro de Carreño sobre la *Imposición de la Casulla* (núm. 575); de otro anónimo, el número 131. Otros cinco dibujos (núms. 610 y 615) se refieren al tema tradicional de la *Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso* ante la corte de los godos.

Buenas tallas en madera son asimismo los relieves del retablo mayor de la Iglesia parroquial de Villamuriel de Cerrato (Palencia) con los temas de la *Imposición* y de la *aparición de Santa Leocadia*, obra del escultor Tomás de Sierra.

Muy bella tabla, llena de originalidad y gracia, sobre el tema de la Casulla, es la que conserva en Sevilla el señor marqués de Almunia, y se atribuye al gran pintor Alejo Fernández.

De otro buen escultor del siglo XVI, Juan de Balmaseda, es el bello y original relieve del retablo de la capilla de San Ildefonso, en la Catedral de Palencia.

En la Iglesia Parroquial de Santa María la Mayor, en Talavera de la Reina, se encuentra una muy buena pintura en que aparece San Ildefonso cortando el velo de Santa Leocadia, en presencia de Recesvinto y su séquito. Es un lienzo de 2,57 x 1,53, obra de Blas de Prado, y fechada en 1592 (Conde de Cedillo, núm. 407 de su Catálogo monumental de la Provincia de Toledo). En la misma iglesia, en el retablo de la cuarta capilla por el lado de la epístola, en un pequeño retablo de dos cuerpos, en el superior hay una pintura con la imposición de la casulla, de buena mano, aunque mal conservada.

En este mismo número publicamos un documento, hasta hoy ignorado, relativo al pintor toledano Juan Correa de Vivar: la escritura de contrato de un altar de *estación* para el claustro del monasterio de jerónimos de Guisando.

Desde antiguo se sabía que Correa había trabajado para dicho monasterio; lo indica el ilustre Padre Sigüenza en la *Historia* de su Orden, y, como es natural, esta atribución de ciertas tablas del monasterio fue siempre conocida por los monjes de Guisando.

De este monasterio las sacó la Comisión incautadora de la Real Academia de San Fernando, y fueron a parar al Museo de la Trinidad, y luego al del Prado. Allí se exhiben hoy día algunas, las mejores, en el gran salón del piso bajo dedicado a la pintura española renacentista, juntamente con obras maestras de Osona, Juan de Juanes, Yáñez de la Almedina, Morales, Sánchez Coello y otros.

La escritura de obligación que hemos hallado proporciona datos muy importantes para el estudio de Correa de Vivar. La hasta ahora mera atribución de varias tablas queda confirmada documentalmente, y se las puede fechar.

Si la *Anunciación* del Prado (núm. 2.828) es compañera de las dos tablas representando a los diáconos *San Esteban* y *San Lorenzo* (Prado, depósito en el Museo de Santa Cruz), puede reconstruirse el gran tríptico a que se refiere la escritura, pues corresponden a los temas señalados en ella. Las dudas que existían sobre la gran *Anunciación* quedarían desvanecidas, y las tres tablas datarían de 1559, siendo posteriores al otro altar con portezuelas que se menciona en la escritura, formado por la maravillosa *Natividad* y muy probablemente por las escenas de la *Visitación* y *Presentación* (Prado, núms. 690, 689 y 687).

Ahora bien, a juzgar por el tamaño de la *Anunciación* del Prado —por cierto atribuída alguna vez a Comontes, no obstante ser versión casi idéntica de la del retablo que Correa pintó para la iglesia parroquial de Mondéjar— (2,25 × 1,46) y de las portezuelas (1,82 × 0,80 cada una), no parece sostenible la hipótesis de que formaron parte del mismo retablo.

La *Anunciación* representaría, por tanto, el último estilo de Correa, al que pertenece el retablo del monasterio de bernardos de San Martín de Valdeiglesias (Prado, núms. 2.832, 672, 673 y la bella tabla de la *Muerte de San Bernardo en presencia de varios santos*, depositada en el Museo de Pontevedra). Un primer estilo, muy personal y delicado, queda reflejado en el *Calvario con los canónigos don Bernardino Illán de Alcaraz y don Juan Alvarez de Toledo* (Toledo, Capilla de Santa Catalina) y el tríptico de la *Crucifixión* (S. I. Con-Catedral de Soria), y firmado en 1555 —si es que son suyas.

Por este documento sabemos que el altar llevaba a los lados de la tabla central pinturas con los santos *Juan Bautista, Juan Evangelista, San Andrés y Santiago*, y en las puertas los santos diáconos *Esteban y Lorenzo* y al dorso de estos *San Hilarión y la Imposición de la Casulla a San Ildefonso*. No se trata, pues, de San Antonio Abad, como se dice en el Catálogo del Museo de Santa Cruz.

El encargo lo hizo el 13 de febrero de 1559 el P. fray Alonso de Toledo, conforme a las instrucciones y poderes del Monasterio. Correa se obligaba a tenerlo terminado para el día de Todos los Santos de aquel mismo año, y recibiría por toda la obra 200 ducados de oro (75.000 maravedíes), pudiendo los tasadores, una vez concluida, añadir o restar de esa cantidad base, según su juicio sobre la calidad de la misma, 40 ducados.

En el Archivo de Protocolos de Toledo existe otro documento sobre Correa de Vivar hallado por don Francisco de Borja San Román, a quien tanto debe la historia de la pintura española. Este documento nos ha servido de dato inicial para obtener otros pormenores que desvelan en parte la personalidad de este pintor, hasta hoy casi totalmente desconocida, investigación que daremos a conocer próximamente.

En la Casa del Greco, en la sala llamada *el despacho del pintor*, se halla un lienzo (0,93 × 0,77) que representa a un joven generalísimo, que don Manuel B. Cossío sugirió podría ser don Juan de Austria, y atribuyó al Greco. Tal atribución recientemente va siendo rechazada por la mayoría de los críticos.

Nada tiene de extraño, sin embargo, que Cossío lo haya supuesto retrato de don Juan, porque en realidad tiene un lejano parecido con los otros retratos auténticos del príncipe y, en general, con los adolescentes de la Casa de Austria, sobre todo con el príncipe don Carlos, primogénito de Felipe II, Alejandro Farnesio, Felipe III joven, don Sebastián de Portugal...

Contrastando esta efigie con la de los Austrias mencionados, hemos llegado al convencimiento de que el retratado no es otro que el malogrado rey don Sebastián de Portugal ¹.

¹ Don Sebastián de Portugal (1554-1578) era hijo del príncipe don Juan (muerto siendo heredero de la corona, pocos días antes del nacimiento de su hijo) y de doña Juana de Austria, hermana de Felipe II. Los padres eran primos hermanos. Reinó don Sebastián *el Deseado* desde Junio de 1557, primero bajo la tutela de su abuela, doña Catalina de Austria, hermana de Carlos V. Su educación fue encomendada a los PP. Luis y Martín Gonçalves da Cámara, S. I., y de ella se dice que fue «altamente moral, cristiana y religiosa, pero por completo inadecuada para los negocios de gobierno y para dirigir los altos destinos de su pueblo; de modo que, al ser proclamado mayor de edad a los catorce años, en 1568, y en los diez años siguientes en que terminó su vida, apareció como un caballero medieval, inadaptado a los tiempos, que habían corrido mucho» (LUIS FERNÁNDEZ Y F. DE RETANA, *España en tiempo de Felipe II*, Madrid, 1958, vol. II, pág. 224 y ss.).

Estuvo el rey de Portugal una semana en Guadalupe, en Diciembre de 1576, y allí se entrevistó con Felipe II. Murió en la batalla de Alcazarquivir —después de unos días penosísimos de marcha, con un sol canicular—, ante un ejército cuatro veces más numeroso, el 4 de Agosto del 78. El rey hizo prodigios de valor, pero sucumbió al fin, después de perder tres veces el caballo, en medio de espantosa matanza de sus hombres.

Ante todo, es claro que no puede identificarse con don Juan de Austria. Aparte de que el parecido es lejano, el príncipe aparece en todos sus retratos, sin excepción, incluso los más antiguos, ostentando un fino bigote, aun antes de lucir, ya adulto, la rubia y escasa barba que tanto le agraciaba. Detalle secundario, pero que refuerza la no identificación, es que en el cuadro del Museo del Greco el retratado no lleva el Toisón de Oro, ni siquiera el dije del cordero pendiente de una cinta, que no falta en ninguno de los retratos indudables del príncipe bastardo.

Por el contrario, la confrontación de esta efigie con las seguras del rey don Sebastián, sugiere vehementemente su identidad. Compárese con el grabado de H. Cock, en 1561, muy niño aún, que puede verse en la Biblioteca Nacional de Madrid; con el retrato debido al pincel de Cristóbal de Morais (Madrid, convento de las Descalzas Reales), ya adolescente; con el del mismo pintor, del Museo de Arte Antiguo, de Lisboa, donde aparece con armadura y sin venera alguna. En estos dos últimos, ya adolescente, aparece, sin embargo, por completo barbilampiño. La conformación de la cara es idéntica: la barbilla, pequeña y muy contorneada; la boca, con el mismo fruncido de labios; idénticos son la nariz y los ojos, hasta los mínimos detalles, con el característico entrecejo, que le da un aspecto tan peculiar, un poco hosco y como ausente en su gesto. La frente y las entradas del pelo son también muy semejantes.

Es digno de notarse, y nos parece confirmación definitiva, el detalle de la total ausencia de barba y bigote. Sabido es que el Deseado presentaba un cuadro psico-somático un tanto anormal: según la terminología de Kretschmer, era un *displásico* del tipo atlético, con tendencia al gigantismo eunucoide, conformación bien captada en el lienzo que nos ocupa. Las admirables cualidades de alma de que estaba dotado don Sebastián, puestas de relieve por una esmeradísima educación, son compatibles con dicho cuadro somático, incluso con los estigmas eunucoides. Ello está de acuerdo con los datos de sus contemporáneos sobre la contextura física y moral del monarca lusitano, nuevo *príncipe perfeito* para sus entusiasmados súbditos, obsesionado con la idea de emular los gloriosos triunfos de su abuelo el emperador Carlos V, exaltado por un incontenible ideal caballeresco que iba a tener su máxima tensión y un trágico desenlace en la heroica lucha hasta la muerte en la batalla de Alcazarquivir.

En él son evidentes, y lo refleja la literatura coetánea, las señales de un temperamento que los neurólogos modernos llamarían *esquizotímico*, muy frecuente entre las personas de la mencionada constitución física, caracterizado por un idealismo, fanatismo y tenacidad fuera de lo común, que llega hasta el *odio a la realidad*². Precisamente son estos los caracteres más sobresalientes en el Rey de Portugal, empeñado contra todos en una temeraria empresa bélica; y en cuanto a los síntomas eunucoides, baste decir que no sólo guardó absoluta continencia hasta los veinticuatro años, edad en que murió, sino que mostró positivamente un inexplicable desvío hacia el matrimonio, incluso cuando alcanzó edad más que suficiente para pensar en una boda, urgida por la obligación de perpetuar la dinastía, y aconsejada por sus más graves cortesanos.

Un solo detalle no coincide con el físico del rey don Sebastián: el color del cabello. En el cuadro aparece de color oscuro, y el monarca lo tenía rubio —como también don Juan de Austria—. Ello pudiera indicar que el retrato no se pintó del natural, sino a través de grabados, o quizá se trate de una copia de un original perdido.

La pintura, en efecto, es muy dudoso sea del Greco, aunque se suponga obra juvenil. El doctor Marañón rechazó la atribución fundándose en motivos estilísticos: no hay huellas de la personalidad del cretense, inconfundibles³. Ciertamente era asombrosa la capacidad de este pintor para representar a personajes a los que no conoció ni pudo ver, sin duda «resucitándolos» en su imaginación a base de grabados o dibujos del natural, o tomando como modelo personas de la familia del retratado, y hasta mediante su mascarilla mortuoria, como en el caso

² KRETSCHMER, E. *Constitución y carácter*. 2 ed. (Barcelona, 1854). En las páginas 247-8, 379, 381 y 392, se ocupa de las características del temperamento esquizotímico —que coincide con los rasgos más salientes del carácter del joven rey lusitano—. El «*trto esquizotímico*», dice Kretschmer, es: idealismo, fanatismo y despotismo. En los héroes y caudillos de este temperamento es típico un «odio brutal a la realidad» cuando ésta no coincide con sus ideas. «Para él sólo existen la virtud y el ideal» (pág. 380). Un gran número de los esquizotímicos son calificados de «idealistas abstraídos». Kretschmer los describe, y termina diciendo: «En aleaciones afortunadas, esta clase de personas puede dar origen a caracteres magníficos y relevantes, de energía moral tan manifiesta como la grandeza y limpieza de intención» (pág. 248).

³ *El Greco y Toledo*, 4 ed. (Madrid, 1963) pp. 132-35.

del magnífico retrato del cardenal Tavera. Representó así, con todo verismo, al Beato Juan de Avila (retrato indudable del maestro, el mejor de todos), a don Diego de Covarrubias, al santiagouista Julián Romero, y quizá a alguno más. Parece era éste un ejercicio de virtuosismo que le agradaba íntimamente, pues en todos esos casos no cabe duda de que quiso dar, y lo logró plenamente, la sensación de retrato directo.

Pero en este caso ni el colorido ni la técnica son típicos del Greco. No me parece extraña, en cambio, la composición, muy italiana, muy audaz, cruzado casi todo su espacio en diagonal por la bengala larguísima que empuña enérgicamente el retratado.

Ignoramos, por tanto, quién sea el autor de este lienzo. Por si puede ser un indicio, indicaré aquí que me parece de la misma mano del retrato de don Fernando I, Rey de Romanos, que se encuentra depositado en el Museo de Santa Cruz (núm. 453 del Prado). Es una copia de un original perdido, de Tiziano, pintado en 1548. La pincelada me parece idéntica, y el color. El toque de pincel, largo y suelto, contrasta con la minuciosa y cuidada labor al pintar la carne. ¿Será obra de algún oficial del taller del veneciano —y entre ellos estaba el Greco—? ¿Hay que buscar a su autor entre los pintores portugueses? Todo queda en mera hipótesis.

Nada indica la leyenda del marco, que es de la época, pero probablemente no el primitivo, y además parece estar corrompida por una restauración posterior. La leyenda parece debe leerse: VRADIOR(?)Z PROPRIO FILIO SUO NON PEPERCIT DEVS SED PRO NOBIS TRADIDIT ILLVM, y es claro que está tomada de Romanos, VIII, 32: *qui etiam proprio Filio suo non pepercit, sed pro nobis omnibus tradidit illum*. Si pudiera demostrarse que el marco es el original, sería un indicio más de la identificación que proponemos, porque las citadas palabras de la Escritura pudieran aplicarse bien, de un modo traslaticio, al rey portugués, al que Dios no guardó del holocausto en Alcazarquivir.

LA RONDA DEL PAN Y HUEVO

Desde hace poco tiempo puede admirarse en la sala de Tristán de nuestro Museo de Santa Cruz, perfectamente restaurado, un bello cuadro del discípulo del Greco, quizá su última obra. Representa la llamada «ronda del pan y huevo» que hacían de noche, auxiliando a los pobres más necesitados, los miembros de una piadosa asociación toledana fundada en el siglo XVI.

El Vizconde de Palazuelos, en su *Guía artístico-práctica*, reseña este cuadro en el antiguo Museo Provincial con el número 22, atribuyéndolo correctamente a Luis Tristán.

La composición de esta interesante pintura se compone de tres escenas, en distintos planos. En primer término, un joven moribundo recibe la absolución de un sacerdote, asistido de un hombre joven, y le aplica los beneficios de la bula que tiene en la mano, donde se leen estas palabras: *bula de la Santa Cruzada deste año 1624*. A la derecha, en plano más alejado, un grupo de tres personas reconfortan con un huevo crudo y un vaso de vino a un anciano desfallecido. Son un clérigo grueso y calvo, ayudado por un joven seglar y por un caballero, con cuello de lechuguilla, que dirige la mirada al espectador. Muy bien pudiera ser éste el autorretrato del pintor, pues además de la postura, propia de un espectador, y del gesto, está muy demacrado y aparenta la edad que debía de tener Tristán en aquel año de su muerte.

En cuanto a su atribución, es curioso lo que dice en su *Catálogo de Artífices que trabajaron en Toledo...* el ilustre investigador del arte toledano don Rafael Ramírez de Arellano, en el artículo correspondiente a un tal Zumárraga:

ZUMÁRRAGA (*Martín de*). Pintor.

«Es el autor del cuadro de la «Ronda del pan y huevo» que está en el Museo, y que no sé con qué fundamento se le había atribuido a El Greco, pues no lo recuerda siquiera. Lo pintó, en 1603, para colocarle

encima de la puerta del hospital que costeaba la cofradía de la Concepción, de la parroquia de San Nicolás, y le pagaron por la pintura 150 reales y 7 por el lienzo. El marco costó 11 reales, mas 16 de dorarle, y la moldura de yeso que le rodeaba 12 reales.»

Parece que aquí hay una equivocación: se trata indudablemente de otro cuadro sobre el mismo tema. Las fechas no coinciden. En la parroquia de San Nicolás había en 1575 cuatro hospitales. Uno de ellos era el llamado de la Concepción, y tenía seis camas para peregrinos. Otro, más importante, llamado de los Desamparados, atendido por la cofradía de San Nicolás, de los mercaderes, tenía 18 camas, y anejo un albergue con 12 camas para peregrinos y pobres. Otro hospital era el de Santa Cruz, fundación del cardenal Mendoza. Pero había un hospital más, no atendido por cofradía constituida como tal, del cual dice el rector de San Vicente, Luis Hurtado de Toledo:

«El tercero hospital se a fundado de nuevo en una casa particular junto a la Sillería por algunos caritativos ciudadanos y piadosos clérigos, que son Sancho de Moncada, sacerdote, y Hernán Franco y Gerónimo de Canales, los cuales van recogiendo por todo el discurso de la ciudad los enfermos que ven sin remedio, y saben que en otros hospitales no an sido recevidos, y los llevan allí para ser curados, dándoles notable remedio a las almas y a los cuerpos; y en éste no ay número de camas, porque según la necessidad aumentan de nuevo camas para los que ocurren.»

A este hospital, que al menos en 1575 no tenía nombre concreto, y cuyos favorecedores no estaban en realidad constituidos en cofradía, creemos se refiere este cuadro indudable de Tristán, que ha plasmado para la posteridad la caritativa labor de *la ronda de pan y huevo*.

MAS SOBRE LA «ASUNCION» DE ANTOLINEZ Y LA «VIRGEN» DEL COLEGIO DE INFANTES

Don Diego Angulo publicó por vez primera el cuadro de la *Asunción* —a que nos hemos referido en la página 17 de este mismo Boletín— en su nota *Nuevas obras de José Antolínez*, «Archivo Español de Arte» XXXI (1958) p. 341, quien ha leído a continuación de la firma del pintor la fecha 1658, lo que coloca este cuadro entre los primeros firmados de su autor. Señala también Angulo la total dependencia en cuanto a dibujo y composición, de Alonso Cano, de forma que si no estuviera firmada esta obra no hubiera sido nunca atribuida a Antolínez.

Si hiciera falta confirmación, se encuentra en el dibujo que sirvió de esbozo o proyecto para esta pintura, conservado en el Museo Británico (Londres) y reproducido, junto con otros varios, en la misma Revista —A. E. A. XXXI (1958) pp. 13-41— ilustrando el artículo de Harold Wethey sobre *Sebastián de Herrera Barnuevo*, artista íntimamente unido a Alonso Cano.

La huella de Cano en este cuadro de Antolínez es evidente. Basta, por ejemplo, compararlo con la *Inmaculada* del Museo Provincial de Alava (Vitoria), obra de impresionante belleza, una de las mejores de Alonso Cano y donde mejor se manifiesta su peculiar estilo.

La pintura de Antolínez ha sido enviada recientemente al Instituto Central de Conservación, de Madrid, para su restauración y limpieza.

* * *

Insisto en el carácter hipotético de la atribución que con muchas dudas apunto para esta pintura del Colegio de Infantes.

No será fácil conocer su autor mientras no se hallen datos documentales. La época en que se pintó, entre 1555-1565 —sobre todo el

final de esa década— es de transición de estilos y de decadencia del romanismo. Las orientaciones de la escuela veneciana comienzan a imponerse, a influir.

Por otra parte, los pintores locales y forasteros de valía son numerosos. Poco sabemos, por ejemplo, de los pintores de la familia Cisneros, toledanos. Ni es fácil conocer el estilo de Gaspar Becerra, que por 1562-63 se encontraba en Toledo pintando en el claustro de la Catedral unas composiciones que se han perdido. Diego Angulo, cuya autoridad es decisiva, rechazó la tradicional atribución a Becerra de la *Magdalena penitente* a que nos referíamos en la página 11 (n.º 608 del Prado, en depósito en el Museo de Santa Cruz, Toledo; procedente del convento de Santa Cruz, de Segovia, donde la admiró Carderera). No hemos visto su principal obra segura, los frescos del techo del dormitorio «de la Reina» del Palacio de El Pardo. Pero, a juzgar por reproducciones fotográficas, no parece muy probable que sea el mismo autor de la *Virgen de los Infantes*. Pero tampoco lo descartamos por completo.

Ello no obsta al gran mérito que atribuímos a esta tabla, tan bella, de innegable influencia italiana, aunque quizá se deba a un buen artista local. Le encuentro algún parecido con el estilo de *Il Salviati* († 1563) y de Carpi († 1556), sin duda pintores contemporáneos del verdadero autor de esta pintura, cuyo nombre quizá pronto podamos saber.

DOCUMENTACION

EN Toledo se ha perdido el temple ante los agravios artísticos a España.

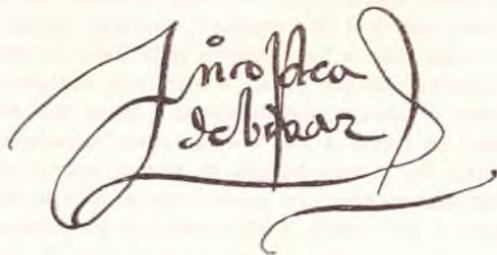
GREGORIO MARAÑÓN

(*El Greco y Toledo*, 4.^a edic., Madrid 1963, pág. 146, nota 122).

*Escritura de contrato entre el Monasterio de San Jerónimo de Guisando
y el pintor Juan Correa de Vivar, para que éste haga un retablo de
estación para el claustro de dicho monasterio.*

Sean quantos esta cta vieren como yo Ju^o Correa de bivar v^o de la cibdad de T^o otorgo E conozco q me obligo al monestr^o de Sant geronimo de Guisando prior e frayles e conbento e a vos el muy Rv^{do} padre fray a^ol de T^o frayle profeso del dho monestr^o e supi^{or} qual q^r q estuyese por el tiempo por la dha Casa e Convento de guisando vn estación para el Clavstro del dho monestr^o sobre la encarnación de nro señor con sus puertas pintadas de dentro e de fuera con las imagines qestan por memoria en una traça firmada del nonbre de vos el dho fray al^o de T^o e de my el dho Ju^o Correa la qual estaciõ ha de ser conforme y segund e de la mano e del tamaño que yo hize en otra estacio del naç^o de nro S^{or} ih xp^o p^a el dho Clavstro q esta agora sentada en l dho Clavstro y ha de tener esta estaciõ de la encarnacion la historia principal e A los lados del papo del ara quatro figuras de pinzel. y la p^al ha der de pinzel. y todo lo demas asy mysmo ha de ser de pinzel./ y dhas figuras q estan señaladas en la dha traça las quales son estas. en la historia p^al / la salutacion del angel. q es la encarnacion / y en los lados, por dentro en el papo paxo?) del ara A la vna pte San Ju^o bap^{ta} y sant Andres y en la otra pte Sant Ju^o Evangelista y Santiago / y las puertas por pte de dentro ha de yr en la vna san lor^o como diacono y en la otra Sant Esteban asy mysmo como diacono / y por pte de fuera en las dhas puertas en la vna Sant hilario Abad e hermitaño y en la otra nra S^{ra} como echa la Casulla a sant elifonso todo lo qual ha de yr de pinzel / y en lo q toca a la Guarnyçion y talla / ha de ser conforme a la dha estacion que esta hecha en el naçim^{to} ql dho monester^o y del mismo tamaño mejorando en ello todo lo q se pudiere mejorar, conforme al tamaño q agora se ara ./ la qual dha Guarniçion y molduras ha de yr dorado de la manera q la otra dha estacion / la qual dha estaciõ me obligo de dar hecha Segund dho es. y asentada en el Clavstro del monestr^o A my costa en toda pfeçiõ el dia de todos santos pr^o q sera deste presente Año de myll e qu^{is} e cinq^{ta} e nueve años con q el dho monestr^o me enbie Carros para le llevar y se de d comer y Aposento a los officiales q le fuere A asentar todo el tpo q tardare en le asentar, esto por pr^oscio e cuantia de dozientos ducados de buẽ en oro e justo peso q suma e montan setenta e çinco myll mrs de la moneda vsual el q despues de hecho el dho Retablo antes de sentado en esta çidad de T^o sea bisto por dos psonas del arte de pintura puesto vna psona por my e otra por pte del dho monestr^o los quales vean e tasen la dha obra con Jui^o que primero hagan a q si declare q vale menos de los dozientos ds^o q me sea quitado del presçio todo lo que tasaren q bale m^s e sy baliere mas de los dhos dozientos ducados me lo pague el dho Conbento ... de quarenta ducados / mas de los dhos dozientos ducados/. e para la q de los dhos dozientos d^s

e del presçio en q se tassare Rº adelantadam^{ta} de bos el dho s^r fray a^l de Tº çiento e çinq^{ta} Reales de plata castellanos de que me otorgo po^r contento e pagado e Rº a esta Razõ las leyes del justo e mº Justo presçio en otros quarenta ducados me aveys de pagar en esta dha çibdad de Tº en fin del mes de abril piº deste p^{er} año e lo. deste año todos los demas mrs q montare el dho Retablo se me han de pagar el dia q se sentare el dho Retablo n el dho monestrº e me obligo de no lo dexar de has^r por mas ny por m^s sobre lo qual Rº las leyes del Justo e mº justo presçio en q si al dho termyº no le diere acabado segund dho es q pueda el dho monestrº tomar psonas q asy ql esta le acaben e le asienten, e yo sea obligado e me obligo a pagar al dho momestrº el mas bator q costare hac^r El dho Retablo para lo qual asy pagar a las prsonas obligo my persona e b^s muebles e Rayzes avidos e por avr, e yo el dho fray alºso de Toledo q presente soy A lo que dho es otorgo e conozco q Reçibo e Acepto esta dha obligaçiõ q vos el dho Juºcorrea de suso teneys hecho p^a el dho monestrº de Guisando e me obligo q dentro de vn mes primero sigu^a se Cuento desde oy dia a lo hecho de su costa los dhos prio e frayles y convento del dho monestrº de Sant Geronimo de Guisando açeptaran esta escriptura e se obligaran de bos pagar los mrs q montare el dho Retablo sobre los çiento e çinquenta Reales. Alos dhos plazos e segund como suso dicho, por lo qual obligo my psona e b^s; e nos anuas las dh^s partes damos poder conplido yo el dho fray a^l de Toledº a quales q juezes ecclesiasticas e yo el dho Juº Correa a quales q juezes de su m^t desta çibdad e de otras quales q pts q sean ante qual qⁿ q la otra parte paresçiere e fuere dada al plentar e pedido conplim^{to} el x^{co} del contenido en ella A la jurisdicçio de las quales e de cada vna dellas me someto con todos mys bienes como si bibiese e morase dentro de las cinco leguas de su Juris^{dicçio} e Rº en esta Razõ my propio fuero e Juris^{dicçio}n e domyº e la ley e a cada vno de nos a conplir e pagar e Aber por frº lo por Cada parte de nos lo q suso es obligado como sy fuesen presente la qual firmamos con nros nonbres. Que fue fecha e otorgada en la dha çibdad de Toledo A treze días del mes de hebrero año del nascimiento de nro salvador ihuxesto de myll e quinientos e çinquenta e nueve años. T^{os} q fueron p^{er}s Gonçalo peñas e Juº Ximenez e Juº Sedeño v^{os} de T^o.

A large, stylized handwritten signature in black ink. The signature is written in a cursive script and appears to read "Inofoea debitar". The letters are fluidly connected, with a prominent flourish at the end of the word "debitar".

Carta de poder que concede Blas de Prado al Bachiller Bartolomé Sánchez para la cobranza del retablo que pintó para la capilla donde está enterrado el canónigo Alonso De Paz.

AHP Toledo, leg. 1076, fol. 636 v.

Toledo, 1599, Marzo, 12

Poder

Sepan quantos esta c^a de poder v^{na} como yo, blas de Prado pintor v^o. desta ciu^d de toledo otorgo y conozco que doy e ot^o mi poder cunp^{do} e bast^l al s^r bachiller br^m Sez clerigo de la v^a de talavera promotor fyscal de la Jus^a ecclca della especlmente para que en mi nombre y como yo mysno e rrepresentando mi ps^a se pueda llegar y juntar a cu^a con los erederos alvarezas o patronos de El canonygo de la s^{ta} yglesia de la dha vi^a que se deçia fulano de Paz difunto y con quales q^a ps^a que conbenga e sea nezessario en Razon del Retablo que yo e fho para la Cap^a que en la ys^a mayor de la dha vi^a dexo el dho Can^o donde esta sep^{do} que esta sent^{do} en ella

En la çidad de toledo a doze dias del mes de março de myll e qui^{tos} e nobenta e nueve a^{os} syendo ts^o luys diaz y fran^{co} murexon e d^o hernandez beçinos de T^{do} y lo firmo el dho otorg^{te} que doy fee q conozco.—blas de Prado.

* * *

El documento que publicamos se refiere a la pintura que se halla en la capilla de Santa Leocadia, en la iglesia arciprestal de Santa María, de Talavera de la Reina, antigua Colegiata.

Representa la escena de la *Aparición de Santa Leocadia al arzobispo San Ildefonso y a la corte de Recesvinto*; lienzo de 2,57×1,53, no firmado, pero sí fechado en 1592, cifra que aparece en su parte inferior.

El P. Torrejón, en su historia manuscrita de Talavera (Madrid, Bibl. de la Real Academia de la Historia, C - 119) dice que es «de maravilloso dibujo». Ponz también la alaba y dice que le parece ver en este lienzo algo del estilo de Blas de Prado (*Viaje de España*, t. VII, pág. 21).

El documento hallado por nosotros confirma la creencia de Ponz y permite añadir esta obra notable de nuestra pintura al corto número de las indudables del toledano Blas de Prado.

Este no había cobrado aún todo el importe de su obra en 1599, siete años después de terminarla, y lo intenta cuando está de regreso de su

larga ausencia en el reino de Marruecos, a donde debió marchar en 1593. Y no sabemos si lo conseguiría, o si el dinero lo recibieron sus herederos, porque cuando otorgó este poder al bachiller Bartolomé Sánchez estaba ya probablemente muy delicado de salud. Su firma, antes de bella y rápida caligrafía, aparece aquí medio borrosa, con rasgos débiles, como escrita por mano poco firme. Aquel mismo año, quizá a últimos del otoño, debió morir el pintor toledano, pues ciertamente ya había fallecido en enero de 1600.

El señor Conde de Cedillo reseña esta pintura en su *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo* (Toledo 1959), pág. 313, con el número 407, y la califica de «muy estimable». «Hay trozos en ella —continúa— que recuerdan por su color a los venecianos. La figura de la Santa es muy ideal y está correctamente diseñada y el Prelado es muy español de factura». Según el mismo Cedillo, «Mandó labrar la capilla de Santa Leocadia el Canónigo de la Colegial Alonso de Paz, que murió en 1588, y la labraron, en efecto, adornándola con el retablo y el cuadro, los testamentarios de aquél, que lo fueron el Canónigo Francisco Vázquez y el Regidor Bartolomé de Medrano».—J. G. M.

BIBLIOGRAFÍA

ARENAS, FRAY ARSENIO, O. P. *Concilio: Arte Sacro moderno*. (Colección OPE, n.º 9. Villava (Navarra), Editorial OPE, 1964. 194 págs. 60 ptas.

Es un buen comentario al capítulo VII de la constitución conciliar sobre la Sagrada Liturgia, que trata de *El arte y los objetos sagrados*. El autor, con un criterio justo, ponderado, objetivo, orienta sobre los puntos principales del capítulo mencionado, con verdadero acierto. Una segunda parte del libro lo dedica a exponer algunas cuestiones de actualidad muy debatidas, que se centran en el tema de *la imagen religiosa y el arte abstracto*.

La exposición está exenta de referencias históricas y citas de autores, lo que hace muy fácil su lectura. Libro de evidente oportunidad, lo recomendamos muy de veras como una de las más útiles exposiciones sobre arte religioso moderno.

El texto va completado con 25 fotografías, que ilustran bellamente el libro.

GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. R., S. I. *Nuevos datos documentales sobre el escultor Domingo Beltrán*. «Archivo Español de Arte» XXXII (1959) pp. 281-294.

Este importante estudio sobre el escultor Domingo Beltrán, Hermano coadjutor de la Compañía de Jesús, gran imaginero de nuestro barroco, tiene interés para el arte toledano, al estudiar un espléndido *Crucifijo* de tamaño natural, obra de Beltrán, que se conserva en la Iglesia de San Ildefonso (PP. Jesuitas). Es, sin duda alguna, uno de los más bellos Cristos que se conservan en Toledo, ciudad donde las imágenes del Señor en su Crucifixión han sido muy numerosas y objeto de preferente y especial devoción.

WILSON FROTHINGHAM, ALICE: *Talavera pottery decoration based on designs by Stradanus*. «Notes Hispanic». The Hispanic Society of America. III (1943) pp. 96-117.

Se trata de una importante y sustancial contribución al estudio de las corrientes artísticas que influyen en los mejores alfareros talaveranos de finales del siglo XVI y gran parte del XVII, suministradores de excelentes piezas para la comunidad de El Escorial y para otras muchas casas distinguidas de la época.

En este artículo la autora demuestra la dependencia evidente de ciertos decoradores ceramistas de Talavera respecto de los dibujos y grabados de un artista flamenco, natural de Brujas, donde nació en 1523, llamado Jan van der Straet. Formado en Italia, allí fue conocido con el nombre de Giovanni della Strada, y al divulgarse sus obras, aún más por el nombre latinizado *Johannes Stradanus*.

La confrontación de ciertas piezas talaveranas con los grabados de Stradanus, sobre todo los contenidos en la serie de 105 planchas sobre temas de caza y pesca (*Venationes ferarum, avium, piscium*, impresa en Amberes, 1578, por Phillipe Galle), demuestra que los dibujantes ceramistas copiaron libremente los temas del artista flamenco, muy agradables ciertamente por su viveza y barroquismo. Ilustrado con 18 fotografías, el trabajo de Alicia Wilson se centra sobre algunas excelentes piezas: un jarrón del *Hispanic Museum* (Nueva York), que representa la cacería mediante el fuego de una gran boa de la India; otro espléndido jarrón, del *Schlossmuseum* de Berlín, reproduce una escena de cetrería con halcones (grabado 65 de *Venationes...*), pieza procedente de El Escorial, a juzgar por el emblema de la parrilla; dos platos de la colección Plandiura, de Barcelona, uno con escena de caza con redes y otro de pescadores presidida por un grupo mitológico de Diana y el genio del río, pieza de finales del XVI; y por último, otro bello jarrón del Museo de Arte de Filadelfia (U. S. A.) decorado con escenas de montería con escopetas (plancha 22 de *Venationes*). Este jarrón ostenta el escudo del caballero madrileño don Jerónimo Francisco de Eguía, que ingresó en 1664 en la Orden de Santiago, lo que data aproximadamente la pieza.

La investigación de la señora Wilson Frothingham ilustra y abre cauce a un aspecto inédito en el estudio de la decoración artística de la cerámica de Talavera.

BOLETÍN DE ARTES
TOLEDANAS

