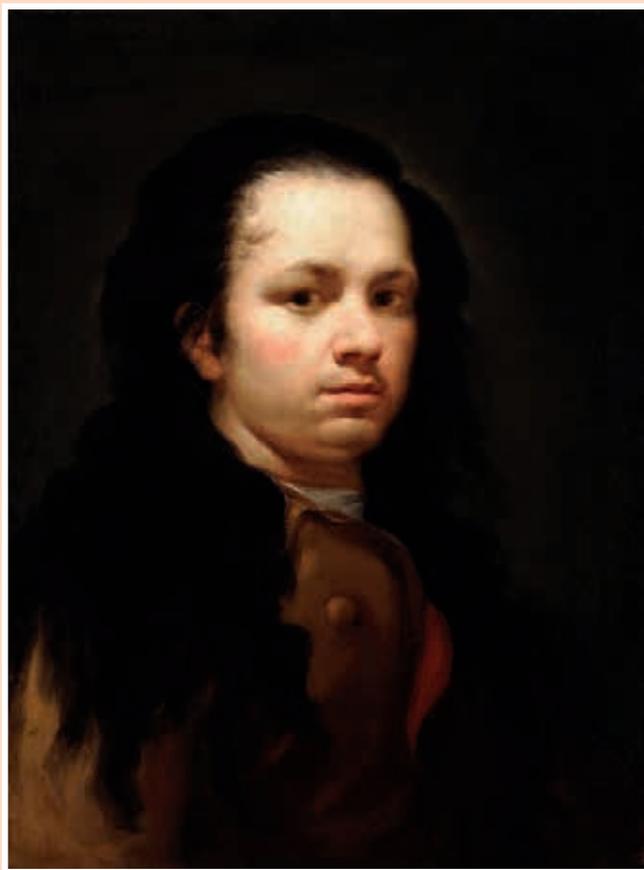


Ibercaja  
Camón Aznar

## Boletín

---

*Museo e Instituto Camón Aznar*



N.º 109 • 2012



**iberCaja**  
Obra Social

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

Premio «Europa Nostra» 1980.

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón  
y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

# BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

N.º 109 • 2012



**iberCaja**  

---

**Obra Social**

PUBLICACIONES DEL MUSEO E INSTITUTO  
CAMÓN AZNAR

Obra Social de la Caja de Ahorros  
de Zaragoza, Aragón y Rioja

DIRECCIÓN

María Rosario Añaños Alastuey

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Espoz y Mina, 23 • 50003 Zaragoza

Teléfonos 976 39 73 28 / 976 39 73 87

Fax 976 39 93 26

E-mail: micaz@ibercajaobrasocial.org

Premio «Europa Nostra» 1980.

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón  
y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

**La Dirección de la revista no se identifica necesariamente  
con las opiniones de los autores,  
quienes asumen la total responsabilidad  
de los conceptos en ellas vertidos.**

PORTADA

Autorretrato, ca. 1775

Óleo sobre lienzo. 59,6 × 44,6 cm

Francisco de Goya y Lucientes

*Fotografía de portada:* Juan Moreno

*Diseño e impresión:* Tipolínea, S.A., Zaragoza

I.S.S.N.: 0211-3171

I.S.B.N.: 84-600-2530-6

Depósito legal: Z-15-82

**Publicación semestral**

Precio del ejemplar:

España, 18 euros

Unión Europea, 25 euros

Resto de países, 40 \$ USA

**Precio de suscripción:**

Un año (2 números)

España, 24 euros

Unión Europea, 40 euros

Resto de países, 65 \$ USA



# BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

N.º 109 • 2012

OBRA SOCIAL  
DE LA  
CAJA DE AHORROS DE ZARAGOZA, ARAGÓN Y RIOJA



# ÍNDICE

---

	<i>Pág.</i>
Álvaro ÁVILA DE LA TORRE.—El Palacio de los Condes de Requena en Toro. De cuartel de milicias a colegio de las Escuelas Pías . . . . .	7
José Javier AZANZA LÓPEZ.—Imágenes para una emblemización del Evangelio en la oratoria sagrada aragonesa . . . . .	59
Mar AZNAR RECUENCO.—Pedro Cosida, agente de su majestad Felipe III en la corte romana (1600-1622) . . . . .	143
Ángel LÓPEZ CASTÁN.—Jean Ranc y la decoración de la Galería de Poniente del Real Alcázar de Madrid en 1734 . . . . .	177
Antonio OLMO GRACIA.—El retablo de ébano y marfil (1618) de la hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza y las fuentes gráficas de sus escenas de la Pasión . . . . .	195
Carmen ROMÁN PASTOR.—El pozo del patio principal del Colegio Mayor de San Ildefonso. Universidad de Alcalá (1750-1754) . . . . .	217
Raquel SÁENZ PASCUAL.—Nuevas aportaciones al estudio de la pintura gótica en el norte de España: los retablos colaterales de Arana (Condado de Treviño) . . . . .	245
Aurelio VALLESPÍN.—El límite físico en los cuadros: aproximaciones al borde . . . . .	267
Miguel Á. ZALAMA Y Jesús F. PASCUAL MOLINA.—Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza . . . . .	285
José CAMÓN AZNAR.—El «Juego de pelota» de Goya . . . . .	321



# El Palacio de los Condes de Requena en Toro. De cuartel de milicias a colegio de las Escuelas Pías

---

Álvaro Ávila de la Torre  
*Doctor en Historia del Arte. School Year Abroad*

## Resumen

El colegio de las Escuelas Pías de Toro, que ocupó el antiguo Palacio de los Condes de Requena, es el ejemplo más importante de la arquitectura escolar de la provincia de Zamora en el siglo XIX y un caso notable de restauración monumental. En contra de lo afirmado tradicionalmente, con este artículo se demuestra que Pablo Cuesta, el arquitecto responsable del centro escolar, no destruyó la antigua residencia nobiliaria, pues esta ya había perdido su esplendor mucho antes. Bien al contrario, se preocupó de salvar las partes originales que subsistían, la escalera y el patio, que consolidó y restauró. Además diseñó un inmueble interesante desde varios puntos de vista, especialmente los relativos a la tipología educativa y las corrientes arquitectónicas imperantes en la centuria decimonónica.

## Palabras clave

Toro, Escuelas Pías, Pablo Cuesta, arquitectura escolar, siglo XIX, restauración monumental.

## Abstract

*The Colegio de las Escuelas Pías in Toro, which occupies the old Palacio de los Condes de Requena, is the most important example of nineteenth century academic architecture in the province of Zamora and a notable example of landmark restoration. Unlike what is traditionally asserted, this article argues that Pablo Cuesta, the architect responsible for the school, did not destroy the old landmark residence because it had already lost its magnificence much earlier. Much to the contrary, Cuesta endeavoured to salvage the original elements that remained - the staircase and the courtyard which he consolidated and restored. Moreover, he designed an interesting building from several points of view, especially those of a more academic nature and the most important architectural styles of 19<sup>th</sup> century.*

## Keywords

*Toro, Piarists, Pablo Cuesta, academic architecture, 19<sup>th</sup> century, building restoration.*

Dos son los propósitos principales de este artículo. En primer lugar, ampliamos el conocimiento sobre el Palacio de los Condes de Requena en Toro, tanto por lo que se refiere al estado que presentaba antes de su conversión en Colegio de los Escolapios como a la restauración que se efectuó en su claustro y en su escalera. Por otro lado, analizamos el edificio escolar más importante que se elevó en la provincia a lo largo del siglo XIX y el ejemplo más paradigmático de la arquitectura decimonónica en esa ciudad.

En otro orden de cosas, el hecho de sacar a la luz este proyecto amplía el conocimiento sobre su autor, Pablo Cuesta Sánchez, un arquitecto del que aún hay pocas noticias, tanto de su vida como de su trayectoria profesional. Además, incluimos datos sobre las transformaciones viarias que supuso la reconstrucción del inmueble y sobre la repercusión que tuvo en el ámbito urbanístico en el que se ubica.

También ofrecemos referencias al proceso de creación del centro educativo, lo que permite profundizar en el conocimiento de la mentalidad de la sociedad toresana de la época, la incidencia de la desamortización civil en el municipio y el peso que aún tenía en el subconsciente colectivo la desaparición de la provincia como consecuencia del Decreto del 27 de enero de 1822, que incorporó gran parte de su extensión a la de Zamora.

## 1. La fundación de un nuevo centro escolar en Toro en el siglo XIX

La ciudad de Toro, como, por otra parte, la totalidad del territorio zamorano<sup>1</sup>, vivió una época de decadencia durante el siglo XIX, que en esta localidad fue aún más pronunciada a causa de la pérdida de su condición de capital provincial. De este modo, a pesar de la llegada del ferrocarril a la ciudad en 1864<sup>2</sup>, distintos condicionantes, tanto económicos como estratégicos y políticos, provocaron que el municipio mantuviera una cierta atonía a lo largo de ese período<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> CALDERÓN CALDERÓN, B., «Los fundamentos de la marginación de la provincia de Zamora. De espacio atrasado a espacio explotado», en ALBA LÓPEZ, J.C. (coord.), *Historia de Zamora*, tomo II, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo» y Caja España, Zamora, 1995, pp. 291-367.

<sup>2</sup> A este respecto, *vid.* BARRÓN, E., «Inauguración del ferrocarril de Medina del Campo a Zamora», *Revista de Obras Públicas* (Madrid), n.º 12, 1864, pp. 117-119.

<sup>3</sup> En este sentido, *vid.* RUIZ GONZÁLEZ, C., «Causas de la decadencia de Toro durante el siglo XIX», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»* (Zamora), 2003, pp. 251-288.

Si nos centramos en los aspectos educativos<sup>4</sup>, a pesar de que Antonio Guerola afirmase a mediados de la centuria decimonónica

No era este ramo de los que peor estaban en la provincia de Zamora. En todos los pueblos había escuela de niños. Las de niñas escaseaban mucho, pero había la costumbre de que los maestros enseñasen también a leer y escribir a las niñas [...]. Visité todas las escuelas de Zamora, la mayor parte de las de Toro y las de todos los pueblos en que estuve en mis diversas expediciones. En todas ellas la falta principal que noté fue la del utensilio y menaje<sup>5</sup>,

la carencia de centros educativos en Toro era más que evidente. En este sentido, el diccionario de Pascual Madoz recogía únicamente la existencia de tres escuelas primarias de niños –sin duda una mejora sobre la única que había cincuenta años antes–<sup>6</sup>, dos de niñas y otra de gramática latina<sup>7</sup>; un número claramente insuficiente para una localidad que en el ecuador del siglo XIX alcanzaba los 6.995 habitantes<sup>8</sup>.

A esta circunstancia se suma la precariedad de los locales que ocupaban, inadecuados, mal dotados y, tal y como se desprende de las actas municipales de la época, carentes de una correcta conservación, pero que, a causa del lamentable estado de las arcas municipales, solo recibían someras reparaciones<sup>9</sup>.

No obstante este panorama tan poco halagüeño y centrándonos en la fundación del Colegio de los Escolapios, no podemos en modo alguno considerar que el mal estado de las escuelas locales fuera el detonante,

---

<sup>4</sup> Se han realizado algunas aproximaciones al conocimiento de la educación en Toro, principalmente por lo que respecta a la Edad Moderna. En este sentido, *vid.* RAMOS RUIZ, M.I., *Escolarización y sociedad en la provincia en la segunda mitad del siglo XIX*, volumen II de Historia de la educación en Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, Zamora, 1986; LORENZO PINAR, F.J., «La educación en Toro en el siglo XVI: las primeras letras y el estudio de gramática», *Historia de la Educación* (Salamanca), n.º 7, pp. 107-121, y *La educación en Zamora y Toro durante la Edad Moderna: primeras letras y estudios de gramática*, Samuret, Zamora, 1997.

<sup>5</sup> GUEROLA Y PEYROLÓN, A., *Memorias (1853-1854)*, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, Zamora, 1985, p. 285.

<sup>6</sup> GÓMEZ DE LA TORRE, A., *Corografía de la provincia de Toro*, Imprenta de Sancha, Madrid, 1802, p. 133.

<sup>7</sup> MADDOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus provincias de ultramar*, tomo XV, Imprenta de Pascual Madoz, Madrid, 1849, p. 40.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>9</sup> La consulta de las actas municipales de la segunda mitad del siglo XIX permite afirmar sin paliativos el profundo deseo que las autoridades locales tuvieron de construir nuevos centros escolares, anhelo que también constataron los historiadores. En este sentido, Gaspar Calvo señaló en 1909 que esta fue precisamente una de las aspiraciones principales del Ayuntamiento toresano en la centuria decimonónica. (CALVO ALAGUERO, G., *Historia de la muy leal y antigua ciudad de Toro*, Tipografía Cuesta, Valladolid, 1909, p. 287).

al menos de forma directa, de la construcción de un centro de estudios secundarios en la ciudad. Más bien respondió al hecho de que los adolescentes toresanos que accedían a ese grado escolar debían trasladarse a Zamora, donde existía un instituto, creado a raíz del llamado Plan General de Alejandro Pidal (1844)<sup>10</sup>, o a otras localidades. Llegados a este punto aclaramos que en el subconsciente de las autoridades y fuerzas vivas del municipio no solo subyacía el hecho de que la juventud tuviera que marcharse para ampliar sus estudios, sino que hay que recordar que al perder Toro su carácter de capital de provincia se vio privada de la posibilidad de contar, al menos en primera instancia, con un centro público de enseñanza secundaria.

A este estado de cosas se deben sumar tres elementos más que expliquen la llegada de los Escolapios a la ciudad. El primero es que el Consistorio contaba a mediados del siglo XIX con un importante número de láminas; una suerte de títulos intransferibles de deuda pública, procedentes de los bienes enajenados, que se podían revertir en una inversión con cargo al Estado. El segundo es que Claudio Moyano, que por aquel entonces fue ministro de Fomento en varias ocasiones, había sido diputado por Toro<sup>11</sup> y, como ocurrió con otros políticos, consiguió o al menos aceleró los trámites necesarios para la consecución de algunos fines locales, entre los que se encontraba, como veremos, el centro educativo objeto de este artículo<sup>12</sup>. Por último, el hecho de que las Escuelas Pías siempre compaginaran los grados de primaria y de secundaria hacía que sus colegios fueran atractivos para localidades pequeñas que contaban con una clase burguesa relativamente importante y que no tenían las facilidades de las capitales de provincia<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> VEGA GIL, L., «Educación y sociedad en Zamora (1778-1936)», en ALBA LÓPEZ, J.C. (coord.), *op. cit.*, p. 266.

<sup>11</sup> El zamorano Claudio Moyano Samaniego nació en 1809, aunque aún está por dilucidar si en Fuentelapeña o en Bóveda de Toro, y falleció en la capital de España en 1890. Cursó Derecho en la Universidad de Valladolid, de la que fue catedrático desde 1833 y, más tarde, rector. Posteriormente se mudó a Madrid, en cuya Universidad también ostentó la máxima autoridad. Respecto a su faceta política, desde 1843 fue diputado en diversas ocasiones por los partidos judiciales de Zamora y Toro. Asimismo fue ministro de Fomento en distintos gobiernos (1853, 1856-1857 y 1864), cargo en el que prestó especial atención al desarrollo de la agricultura y, como es bien conocido, fue el impulsor de la reforma educativa que lleva su nombre [CARASA SOTO, P. (dir.), *Diccionario biográfico de parlamentarios castellanos y leoneses (1876-1923)*, *Élites castellanas de la Restauración*, volumen I, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1997, pp. 410-411].

<sup>12</sup> Entre otras mejoras para la localidad, como ministro de Fomento, en 1857 impulsó la aprobación de sendas reales órdenes que autorizaban la construcción de un nuevo puente sobre el Duero y la declaración como provincial del hasta entonces camino vecinal a Castrogonzalo [AHMT (Archivo Histórico Municipal de Toro), AM (Actas Municipales), sign. 1.635]. De igual modo, a él se debió el impulso definitivo para la apertura al tráfico de la línea de ferrocarril de Medina del Campo a Toro y Zamora.

<sup>13</sup> Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que el capítulo tercero de la sección segunda de la *Ley de Instrucción Pública* (1857), también conocida como *Ley Moyano*, creó el marco legal favorable para la fundación de este centro escolar en ciudades como Toro.

Fue pues la combinación de todas estas circunstancias, esto es, la improbabilidad de que el gobierno, por propia iniciativa, abriera en Toro un instituto en un plazo de tiempo razonable, la nostalgia por la pérdida de la condición de capital provincial, la disposición de fondos, la colaboración que sin duda prestaría el ministro de Fomento y las características y el prestigio de los colegios de los Escolapios<sup>14</sup>, lo que animó al Ayuntamiento a iniciar las gestiones para el establecimiento de un centro que inicialmente la documentación denominó precisamente *instituto*. Así las cosas, en octubre de 1857 el Consistorio, decidido a comenzar los trámites, contactó con Claudio Moyano<sup>15</sup> y buscó una ubicación. Su primera opción fue el Palacio Episcopal de la ciudad, donde funcionaba una escuela municipal y cuya cesión el Ayuntamiento había solicitado pocos meses antes para domicilio del maestro de instrucción primaria, pues «su ocupación sería el único medio de evitar su completa ruina». Sin embargo, su petición fue denegada por el obispo Rafael Manso a causa de su deseo de enajenar el edificio<sup>16</sup>. Ante este hecho, las autoridades locales optaron a su adquisición, ya no para alojar al profesor, sino

para construir una escuela de nueva planta que es de absoluta necesidad, teniendo en cuenta además que el palacio episcopal ocupa una posición sumamente cómoda para la enseñanza y que sería por demás ventajosa su adquisición<sup>17</sup>.

Con tal fin, aprobaron destinar cincuenta mil reales y requirieron al Estado una subvención de un monto similar. De este modo, compraron el palacio en la subasta celebrada el 18 de enero de 1858 por un valor de 34.513 reales<sup>18</sup>.

De forma simultánea, Claudio Moyano y Manuel Díez Gómez, natural de Toro y tesorero del Ministerio de Fomento, recurrieron a los padres

---

<sup>14</sup> Según parece en aquella época era frecuente que los vástagos de las clases pudientes de Toro fueran enviados a estudiar al colegio que esta congregación poseía en Villacarriedo (Cantabria) [MARTÍN FRAILE, B., «Los centros escolapios en Castilla y León (1875-1931)», *Historia de la Educación* (Salamanca), n.º 18, 1999, p. 220].

<sup>15</sup> AHMT, AM (Actas Municipales), sign. 1.635. Sesión del 8 de octubre.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Sesión del 28 de abril de 1857. Ubicado en la calle de la Reina, el Palacio Episcopal de Toro, aunque de origen medieval, fue muy transformado en el siglo XVIII. Hoy en día conserva una sencilla fachada y un patio goticista con una galería cerrada en la planta alta. Como referencia específica sobre este inmueble, *vid.* NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Caja de Ahorros de Zamora, Zamora, 1980, pp. 55-56, y VASALLO TORANZO, L., *Arquitectura en Toro (1500-1650)*, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, Zamora, 1994, pp. 199-201.

<sup>17</sup> *Ibidem*. Sesión del 17 de enero de 1858.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

Escolapios para ofrecerles la dirección del nuevo centro, y el Consistorio mantuvo varias reuniones con los máximos contribuyentes del partido judicial para que adelantaran el pago del inmueble y para aprobar la utilización de las láminas<sup>19</sup>.

A pesar de estos avances, surgió un importante escollo, pues el prelado se vio imposibilitado para vender el Palacio Episcopal<sup>20</sup>, que a la postre fue cedido al padre Jerónimo María Usera para la fundación del Instituto de Religiosas del Amor de Dios, que quedó constituido en 1864<sup>21</sup>. Como consecuencia, el Ayuntamiento tuvo que elegir otro lugar y valoró la posibilidad de erigir el colegio en las ruinas del Convento de San Agustín<sup>22</sup>. Este edificio ya se había intentado conseguir unos meses antes para abrir una escuela, dada «la excelente posición de este local bajo todos conceptos y la circunstancia ventajosa de poseer una iglesia bien conservada y capaz»<sup>23</sup>, y por estar situado cerca de un local donde ya funcionaba la de latín. De nuevo, la falta de acuerdo con sus propietarios, los marqueses de Valparaíso, llevó a las autoridades municipales a decantarse finalmente por el Palacio de los Condes de Requena, conocido por entonces como *Cuartel de Milicias*<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*. Sesiones extraordinarias de los días 26 de enero, 18 y 25 de abril de 1858. El entusiasmo de la población por la instalación del colegio fue grande, pues además de convocar a los mayores contribuyentes, el Ayuntamiento se comunicó con la mayor parte de los vecinos y los animó a participar económicamente. La respuesta fue inmediata y positiva por parte de la mayor parte de los toresanos y algunos ofrecieron su colaboración desinteresada: «Se comprometieron los carpinteros á trabajar de gracia 19 ó 20 dias, los herreros uno á regalar la cerradura y llamador de la puerta principal, otros á hacer picaportes, aldabas, clavos, todo de gracia. Los labradores á trasportar con sus ganados materiales y escombros, los jornaleros á trabajar por la mitad de su jornal». [*Reseña histórica del Colegio de 1.º y 2.º enseñanza á cargo de la Congregación de las Escuelas Pías de San José de Calasanz en la Ciudad de Toro, provincia y Obispado de Zamora. Fundado por el Ille. Ayuntamiento de la misma del que es patrono, s/f, AGE (Archivo General de los Escolapios), sign. 329/1*].

<sup>20</sup> *Ibidem*, sign. 1.634. Sesión del 25 de enero de 1859.

<sup>21</sup> *Congregación de hermanas del «Amor de Dios»*, Graficesa, Salamanca, 1972, p. 5.

<sup>22</sup> El Convento de San Agustín estuvo situado en la plaza del mismo nombre y surgió a raíz de la donación de unos terrenos contiguos a un templo puesto bajo la advocación de San Pelayo que en 1569 hizo Pedro de Vivero, regidor de la ciudad a la orden de los agustinos. En la actualidad solo se conserva la iglesia, de estilo manierista [FLORANES Y ENCINAS, R., *Memorias para la historia de la ciudad de Toro*, 1781, reedición de Luis Vasallo Toranzo, Ed. Semuret, Zamora, 1994, pp. 102-103; NAVARRO TALEGÓN, J., *op. cit.*, p. 283, y VASALLO TORANZO, L., «La iglesia del Monasterio de San Agustín de Toro», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (Valladolid)*, n.º LXI, 1995, pp. 377-388]. Naturalmente como fue habitual en el resto de España muchos de los conventos desamortizados fueron reconvertidos en centros escolares. En el caso de Toro parece que el primero que se pensó dedicar a esta función fue el de Santa Catalina. Así al menos lo solicitó el alcalde de la ciudad a la Comisión Provincial de Monumentos el día 11 de junio de 1845 [MPZa (Museo Provincial de Zamora), CPM (Comisión Provincial de Monumentos), sesión del 28 de julio de 1845].

<sup>23</sup> AHMT, AM, sign. 1.635. Sesión del 8 de mayo de 1868.

<sup>24</sup> El aprovechamiento de inmuebles abandonados o desamortizados para su conversión en centros escolares fue una constante en nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX. Como ejemplos cercanos a Toro, cabe citar el Instituto Provincial de Zamora, que fue

La ubicación era excelente, así lo reconocieron tanto los concejales como el propio Pablo Cuesta, a la postre autor del proyecto del centro educativo, pues aunaba su situación céntrica, a escasos pasos de la calle Corredera y de la plaza de Santa Marina, la anchura de la vía en la que se abría su fachada principal y su escasa distancia a espacios abiertos, especialmente al paseo de San Francisco. Además, el hecho de que fuera un edificio de titularidad pública permitía invertir en su adquisición las láminas que el Estado había entregado al Ayuntamiento a raíz de la desamortización civil y que, recordemos, eran títulos de deuda pública intransferibles.

Contemporáneamente, Claudio Moyano continuó con sus gestiones y, como consecuencia, una Real Orden, fechada el 12 de abril de 1859, autorizaba la construcción del colegio<sup>25</sup>. En los meses siguientes avanzaron los trámites y a finales del año siguiente el Consistorio solicitó al gobernador civil la presencia en Toro del arquitecto provincial, el citado Cuesta, para que levantara el plano<sup>26</sup>.

Un documento de vital importancia fueron las estipulaciones convenidas el 8 de mayo de 1861 entre Inocente Palacios de la Asunción, provincial de las Escuelas Pías de Castilla, y Román de la Higuera, alcalde de Toro, en las que se acordaban las obligaciones de cada parte. Su análisis y ambientación histórica hacen más fácil comprender por qué las autoridades toresanas consideraron conveniente contar con una congregación religiosa que rigiera un centro de enseñanza de nueva creación que, en otras circunstancias, podría haber dependido del Estado y, consecuentemente, resultar menos oneroso para las arcas municipales.

El Ayuntamiento, que mantendría siempre el derecho de propiedad, correría con los gastos de la construcción del inmueble –dotado de aulas, dormitorios, capilla y huerta– con capacidad para cuatrocientos

---

instalado en el antiguo Convento de las Concepcionistas, el de León, que ocupó el Convento de San Marcos (LEÓN CORREA, F.J., *León en el siglo XIX: evolución social, económica y cultural*, Ediciones Leonesas, León, 1987, pp. 148-152) o el de Salamanca, que compartió espacio con dependencias universitarias (GARCÍA MARTÍN, B., *La enseñanza media en Salamanca: de las Escuelas Menores al Instituto de Bachillerato Fray Luis de León*, Salamanca, 1988, pp. 26-27), así como varios colegios de Valladolid (VIRGILI BLANQUET, M.ª A., *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 1979, pp. 274-275).

<sup>25</sup> Las autoridades locales tuvieron conocimiento del hecho en la sesión del 7 de mayo de 1959 (AHMT, AM, sign. 1.634).

<sup>26</sup> AHMT, AM, sign. 1.635. Sesión del 3 de diciembre de 1860. Hay que aclarar en este punto que en Toro no existía por entonces ningún arquitecto de la ciudad. A finales de 1859 había fallecido el maestro de obras titular, Francisco Rodríguez Ayllón, y aunque en la sesión del 20 de enero del año siguiente el Ayuntamiento decidió convocar una plaza para contar con un titulado superior como responsable de la oficina de obras municipales, tardó muchos años en cubrirla (AHMT, AM, sign. 1.635).

niños de educación primaria y para alojar a ciento cincuenta internos<sup>27</sup> y a los correspondientes treinta religiosos que impartirían la docencia. Asimismo, pagaría el amueblamiento, incluida la biblioteca, los objetos necesarios para el culto y los indispensables para la enseñanza de matemáticas, física, química e historia natural. Del mismo modo, una vez que la congregación tomara posesión del edificio, las autoridades locales deberían entregar cuatro mil reales anuales para la conservación, cinco mil más al trimestre, en monedas de oro y plata, por los servicios que se prestasen a los jóvenes locales y, por último, correr con el pago de los impuestos pertinentes. Por su parte, los Escolapios, a los quince días de recibir el colegio, comenzarían a instalar los diferentes cursos de manera gradual; inicialmente cuatro escuelas de primeras letras y el primer año de segunda enseñanza, y en los años sucesivos los restantes niveles de la secundaria, con la posibilidad de ampliarlos en función de la demanda y la disponibilidad de personal. Por último, se comprometían a mantener el culto público en el templo del centro escolar y a conservar el edificio<sup>28</sup>.

Las condiciones reflejan la importancia que tuvo la acción de los gobiernos del tercer cuarto del siglo XIX para que la Iglesia recuperara la fuerza y la influencia que había perdido tras la desamortización eclesiástica de 1836. En efecto, la Constitución de 1845, el Convenio de 1847 y el Concordato de 1851 abrieron un camino que se consolidó durante el gobierno de la Unión Liberal (1858-1863) y que fue el germen del renacimiento que la Iglesia vivió durante la Restauración<sup>29</sup>, período que incluso ha llegado a denominarse *neocatolicismo*<sup>30</sup>. Por entonces, el clero recuperó parte de los bienes expropiados, consiguió una dotación de fondos públicos y recobró su tradicional influencia en el terreno social y educativo. Además, en relación con este ambiente procatólico, debemos recordar el prestigio que conservaba la educación impartida en los centros religiosos, especialmente los de los Escolapios<sup>31</sup>. De hecho, se da la circunstancia de que las Escuelas Pías fueron,

---

<sup>27</sup> En el proyecto definitivo Pablo Cuesta redujo el número a ciento veinte colegiales.

<sup>28</sup> El texto aparece recogido en el acta de la sesión de 23 de mayo de 1861, momento en el que las estipulaciones fueron aprobadas por las autoridades locales (AHMT, AM, sign. 1.633).

<sup>29</sup> Por lo que se refiere a este último período, *vid.* LANNON, F., *Privilegio, persecución y profecía. La iglesia católica en España 1875-1975*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

<sup>30</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española (1880-1914)*, SUMMA ARTIS, volumen XXXV\*\*, Espasa-Calpe, Madrid, 1996, p. 297.

<sup>31</sup> Las Escuelas Pías fueron fundadas por San José de Calasanz (1557-1648) en Roma en 1597. Es considerada la primera escuela popular gratuita de todo el continente y puesto que su creador llevó a cabo una transformación de los métodos de enseñanza, este

gracias a su alineamiento con el moderantismo liberal, la única congregación dedicada a tareas docentes que no fue afectada por los decretos desamortizadores y reguladores de las organizaciones religiosas<sup>32</sup>.

Puestos de acuerdo los ediles toresanos y los religiosos, tras un injustificado retraso que incluso llevó a la corporación local a solicitar que el gobernador civil nombrara a otro arquitecto para levantar los planos del colegio<sup>33</sup>, en el verano de 1863 Pablo Cuesta visitó Toro y el 11 de febrero de 1864 firmó el proyecto de la escuela<sup>34</sup>, documento que fue aprobado por el Gobierno Central a través de una Real Orden fechada el 26 de mayo del año siguiente<sup>35</sup>.

## II. La transformación del Palacio de los Condes de Requena en Colegio de los Escolapios

El Palacio de los Condes de Requena fue construido entre 1506 y 1510 por Juan de Acuña Portocarrero, descendiente de un caballero portugués que tras la batalla de Aljubarrota acompañó a Toro a Beatriz de Portugal, viuda del rey Juan I<sup>36</sup>. A lo largo de los siglos XVI y XVII sufrió múltiples transformaciones<sup>37</sup>. Posteriormente fue confiscado por la Real Hacienda, organismo que entre 1725 y 1727 llevó a cabo reparaciones en los tejados<sup>38</sup>. Más tarde pasó a manos del Marqués de Cardeñosa y

---

clérigo aragonés es considerado uno de los padres de la pedagogía moderna. La congregación, que fue aprobada canónicamente en 1622, progresivamente fue expandiéndose por Europa. En España la zona de mayor presencia ha sido tradicionalmente Cataluña y la Comunidad Valenciana, siendo su primera fundación la de Guissona (Lérida). Sobre la historia de las Escuelas Pías en España, *vid.* RABAZA, C., *Historia de las Escuelas Pías de España*, Imprenta Moderna, Valencia, 1917, y FAUBELL ZAPATA, V., «Órdenes, Congregaciones y Asociaciones eclesiásticas masculinas dedicadas a la educación y a la enseñanza», en BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B. (dir.), *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España*, tomo II, Edad contemporánea, BAC, Madrid, 1997.

<sup>32</sup> ALONSO MARAÑÓN, P.M., *La Iglesia docente en el siglo XIX: Escuelas Pías en España y América. Formación del profesorado y expansión educativa*, Universidad de Alcalá, Guadalajara, 1996, p. 34.

<sup>33</sup> AHMT, AM, sign. 1.633. Sesión del 10 de enero de 1862.

<sup>34</sup> AGA, Cultura, sign. 31/8.232.

<sup>35</sup> En el momento en el que el Ayuntamiento tuvo conocimiento del hecho, reiteró su agradecimiento a Claudio Moyano y decidió concederle el honor de colocar la primera piedra, aunque finalmente no asistió al acto (AHMT, AM, sign. 1.390. Sesión del 3 de junio de 1865).

<sup>36</sup> VASALLO TORANZO, L., *op. cit.*, p. 189. Como bibliografía específica, además de esta obra, *vid.* GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, pp. 229-230; NAVARRO TALEGÓN, J., 1980, pp. 54-55, y VASALLO TORANZO, L., «Zamora», en URREA, J. (dir.), *Casas y palacios de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2002, pp. 345-347.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 198-199.

<sup>38</sup> NAVARRO TALEGÓN, J., *op. cit.*, p. 54.

Conde de Luque, quien a principios de la centuria decimonónica lo vendió para ubicar un cuartel de milicias provinciales<sup>39</sup> y, una vez extinguida la provincia, parte se segregó para ser utilizada con diversos fines, como la oficina del correo postal y la casa del abad de la contigua iglesia de Santa Marina, hasta que finalmente fue adquirido por el Ayuntamiento de Toro para construir un colegio.

Los planos, confeccionados por Pablo Cuesta para la escuela, demuestran que el recinto militar y las denominadas por él como *casas del Abad* y de *Correos* formaban un único bloque de planta rectangular. Adosados a tres de sus fachadas había unos corrales, que en el lado norte eran medianeros con la casa natal de fray Diego de Deza<sup>40</sup> y en el este ocultaban el frente parcialmente, creando una pequeña plazoleta en la confluencia del paseo de San Francisco y la calle Concepción. Todo el edificio tenía dos alturas, excepto una parte de la acera oeste. La sorprendente simplicidad que manifiestan los muros en los planos realizados en el último tercio del siglo XIX permite afirmar que ya entonces no quedaba apenas rastro de su importante pasado<sup>41</sup>. Eran completamente lisos, sus vanos, de tamaños variados, habían sido rasgados sin un orden preciso y, si hubiera que señalar un detalle de interés, solo destacaba el arco apuntado que constituía el ingreso principal a la Casa de Correos<sup>42</sup>.

Por lo que respecta a la distribución interior, aunque el patio seguía ocupando el centro, se había anulado la comunicación con las antiguas oficinas postales y con el domicilio del abad, de tal manera que su único

---

<sup>39</sup> ÁLVAREZ MARTÍNEZ, U., «Historia general, civil y eclesiástica de la provincia de Zamora», *Revista de Derecho Privado*, Madrid, 1965 (reedición), p. 433.

<sup>40</sup> Fray Diego de Deza (1444-1523) fue uno de los grandes intelectuales del reinado de los Reyes Católicos. Ingresó en el Convento de los Dominicos de Toro y posteriormente amplió sus estudios en Zamora y Salamanca, en cuya Universidad enseñó y se doctoró en Teología. Fue preceptor del infante Juan, consejero y confesor de Fernando II e Inquisidor Mayor. Como prelado, ocupó las sedes de las citadas ciudades castellano-leonesas, también la de Palencia, y llegó a arzobispo de Sevilla, localidad donde falleció. Tuvo un papel fundamental en el viaje de Colón a América, pues formó parte de la junta encargada por la reina para dilucidar la viabilidad del plan del navegante.

<sup>41</sup> Luis Vasallo afirma que tuvo dos torres de diferente tamaño en la fachada situada en la plaza de San Francisco y que el tejazoz original fue imitado en dos inmuebles toresanos, concretamente en la Capilla del Hospital de los Santos Juanes y en la Casa de los Monsalve (VASALLO TORANZO, L., *op. cit.*, p. 191).

<sup>42</sup> Cabe la duda de que Cuesta no reflejara las fachadas con todos sus detalles, pues en la sesión municipal del 30 de abril de 1867 las autoridades decidieron enviar una «comunicación al Sr. Arquitecto del distrito para que procure que los contratistas en las obras del Colegio de Escolapios coloquen sobre las puertas principales del edificio o en el punto que a su juicio ilustrado le parezca las armas de la ciudad que estaban colocadas sobre la puerta del cuartel estinguido de milicias» (AHMT, AM, sign. 1.390), emblemas heráldicos que, sin embargo, no aparecen en los documentos gráficos diseñados por el técnico.

acceso desde el exterior era un portón que daba paso a un gran vestíbulo. Situado en el ángulo sudeste, por su tamaño y su concepción en acodo hay que suponer perteneciente al primitivo palacio. El resto de las habitaciones del cuartel estaban dedicadas a cuadras o dormitorios. Por último, hay que indicar que la Casa de Correos poseía un pequeño sótano.

Todo ello permite afirmar que, en contra de lo que tradicionalmente se ha defendido, la estructura original y las fachadas del Palacio de los Condes de Requena habían perdido su pasado esplendor mucho antes, no siendo por tanto el proyecto de Cuesta el culpable de su desaparición. Bien al contrario, el arquitecto se preocupó por salvaguardar las partes más antiguas y notables, el claustro y la escalera, que no dudó en restaurar para asegurar su supervivencia.

En esta última, de tramos alternos y con casi tres metros de ancho, reparó los peldaños y reconstruyó el antepecho. Es interesante constatar que buscó premeditadamente realizar una *concinitas*; para ello escogió la estética tardogótica y diseñó una baranda de madera que evoca las tracerías flamígeras, tal vez tomando la idea de la existente en el Palacio de los Condes de Villalonso que, como veremos, fue la inspiración para el de los Requena<sup>43</sup>.

El claustro poseía dos plantas, aunque hoy tiene tres, pues Pablo Cuesta le elevó un piso. Tiene columnas ovaladas de piedra, dobles en las esquinas, con basas ochavadas y capiteles a modo de anillos de rica decoración. Sobre ellos descansan unos arcos carpaneles que, en los salmeres de las esquinas y del centro de cada panda, albergan relieves con las armas de los antepasados de Juan Acuña y su esposa Blanca Manrique y, en el resto, escenas de caza y de lucha. El piso alto es más sencillo. En todo parece seguir el patio del citado Palacio de los señores de Villalonso de la misma localidad, edificado entre 1485 y 1489, y que posteriormente se convirtió en convento mercedario<sup>44</sup>. Ambos poseen una estructura muy habitual en otras residencias nobiliarias castellanas, como la de Villanueva de Cañedo (Salamanca), o en monasterios, caso del de Nuestra Señora de Gracia en Madrigal de las Altas Torres

---

<sup>43</sup> Parece pertinente señalar que en el Palacio de los Condes de Villalonso está situada en el mismo lugar (VASALLO TORANZO, L., *op. cit.*, p. 178).

<sup>44</sup> Sobre esta residencia nobiliaria, *vid.* TORRES BALBÁS, L., «Rincones inéditos de la antigua arquitectura española: Patio del convento de Mercedarias Descalzas o de San Juan de Toro (Zamora)», *Arquitectura* (Madrid), t. II, 1919, pp. 250 y ss.; GÓMEZ MORENO, M., 1927, pp. 229-230; NAVARRO TALEGÓN, J., *op. cit.*, pp. 268-276; VASALLO TORANZO, L., *op. cit.*, pp. 175-189, y VASALLO TORANZO, L., *op. cit.*, pp. 342-345.

(Ávila)<sup>45</sup>. Sin embargo, en los dos toresanos la solución planteada para la planta alta evidencia pervivencias mudéjares<sup>46</sup>.

A pesar de la variedad de sus motivos, sorprende que en el plano de sección, donde aparece el estado previo a la transformación del inmueble en escuela, el técnico no dibujara ni los relieves ni los escudos de las arquerías y también que afirmara en la memoria

Nada de particular ofrece ni tiene Ornato ni Decoracion alguna [...] unicamente el patio del Cuartel de Milicias, se halla algo decorado por columnas de seccion eliptica con sus capiteles y basas sencillas de buen genero, pero que ni en conjunto ni en Detalles ofrezca cosa notable alguna, por cuya razon nada creemos necesario esponer respecto á este punto.

Avanzamos aquí que tal vez el estado de deterioro de la decoración fuera la causa de esta peculiar apreciación.

Cuando el arquitecto redactó el proyecto del colegio dejó constancia del mal estado del patio y manifestó la necesidad de reconstruirlo parcialmente. En este sentido, sus palabras fueron: «es preciso desmontar una parte de él, por hallarse las columnas muy desplomadas y volverlas a colocar». Matizó que lo más afectado era la panda norte y los muros perimetrales, «hallandose en buen estado el resto de las fabricas á escepcion del número de la parte N. del patio y su continuación hasta cerrar el perimetro que se encuentra muy ruinoso y sera preciso reedificar» y reiteró que sería necesario tanto «demoler una parte de él, por hallarse las columnas muy desplanadas y volverlas a colocar» como rehacer ciertos elementos de la ornamentación, «relabrando todas las impostas y basas que se encuentran muy deterioradas»<sup>47</sup>.

La intervención, que ya era de calado, aún lo fue más, pues una vez comenzadas las obras, se produjeron derrumbes. Esto obligó al contratista, Juan Ramón Ozores, a solicitar sucesivas prórrogas y, al justificar uno de los aplazamientos, concretamente el de septiembre de 1867, dio detalles de lo acontecido. Así, dejó escrito

Al abrir las zanjas para los cimientos se han hallado como es público y notorio, pozos, silos y bodegas en considerable número y

---

<sup>45</sup> TORRES BALBÁS, L., *op. cit.*, p. 250.

<sup>46</sup> VASALLO TORANZO, L., *op. cit.*, p. 181.

<sup>47</sup> AGA (Archivo General de la Administración), Cultura, sign. 31/8.232.

de dimensiones execivas. Al verificar el desmonte, hubo que hacerlo en el patio de sillería, que se observó al hacer los trabajos no tenía seguridad alguna y á fin de respetarlo por su merito artístico fue preciso un desmonte y reconstrucción cuidadosas<sup>48</sup>.

El arquitecto también informó de estos hechos:

en el curso del desmonte y a pesar de las precauciones adoptadas, se arruinó una de las crujiás centrales por efecto de la gran antigüedad de las tapias de que estaba construido y de aquí la necesidad de su reedificación.

Estas palabras aparecen recogidas en el presupuesto adicional que tuvo que confeccionar en mayo de 1868, en el que, al referirse al claustro, aclaró:

En el patio central de piedra cuya conservación se proyectaba con algunas reparaciones, se observaban en el graves señales de ruina, en desplomes, bombeos, etc., originados en su mayor parte entre el estudio del proyecto y la ejecución de las obras. Siendo este patio tanto por su buen estilo y gusto como por su ejecución artística digno de conservarse y estudiado detenidamente sí podría llevarse a cabo dicha conservación por medio de tirantes de hierro, cinchos y demás medios de que dispone la construcción se comprendió la inutilidad de estos medios y necesidad de desmontarlo y restaurarlo<sup>49</sup>.

El facultativo confirmó sus palabras en los presupuestos. En el inicial, de 1864, valoraba en 1.250 reales la «Reforma y relabra de las columnas, impostas y basas del patio primero» y en 500 más la «Reforma de los arcos de la pared divisoria de la escalera principal», mientras que en el adicional de 1868 la suma destinada a la obra del patio se incrementó hasta los 3.150 reales<sup>50</sup>.

Los documentos expuestos anteriormente confirman la realización de una profunda intervención que, al menos, consistió en el desmonte de las arquerías, el aumento de la altura de las columnas, la recomposición de

---

<sup>48</sup> *Ibidem*. Inicialmente, en mayo de 1865, las obras fueron adjudicadas a Antonio Unanúa, residente en Madrid, pero este cedió la concesión tres meses después a Juan Ramón Ozores, vecino de Valladolid.

<sup>49</sup> *Ibidem*. En los planos de planta que Pablo Cuesta presentó junto al presupuesto adicional de 1868, donde diferenció mediante colores las partes conservadas de las nuevas, queda patente que su decisión inicial fue superada por los acontecimientos.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

los arcos y la labra de nuevas basas e impostas. Una actuación de la que dan fe otras voces, como la *Reseña histórica del Colegio de 1.ª y 2.ª enseñanza á cargo de la Congregación de las Escuelas Pías de San José de Calasanz en la Ciudad de Toro, provincia y Obispado de Zamora. Fundado or el Ille. Ayuntamiento de la misma del que es patrono*, que se conserva en el Archivo General de los Escolapios, en la que se afirma específicamente sobre el claustro:

Todo se demolió numerando las piedras de las columnas del precioso patio a las que se dio mucha más elebación que tenía, utilizando los capiteles, escudos y medallones que en él existían<sup>51</sup>.

También la revista *Zamora Ilustrada*, en la que se escribió:

pues aunque el precioso patio del que va hecho mérito se conserva, se deshizo por completo; se aumentó la altura de sus columnas con lo cual adquirieron los arcos más elevacion y elegancia<sup>52</sup>.

Lamentablemente, de las fuentes consultadas –custodiadas en los archivos Municipal de Toro, Histórico Provincial de Zamora, del Museo de Zamora, Diocesano de Zamora, General de la Administración, General de los Escolapios y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–<sup>53</sup> ninguna ofrece detalles sobre qué pasó con los relieves, pero su observación y descripción detenidas permitirán plantear algunas conjeturas.

En el ángulo sudeste encontramos una escena de caza en el capitel y encima el escudo de los Cabeza de Vaca sobre hojarasca (1.1); el siguiente fuste está coronado con hojas de cardina y en el intradós hay dos figuras desnudas en medio del follaje (1.2); en la columna de la derecha un can se esconde entre los tallos del collarino y sobre él hallamos dos perros cazando una liebre y el escudo de los Manuel (1.3); el capitel contiguo es vegetal, mientras que en la escena superior se representó una figura humana, un perro, dos aves y otro cuadrúpedo –Luis Vasallo lo identifica como un castor– en medio de la vegetación (1.4); en el correspondiente a la esquina sudoeste se repite la temática cinegética a la que se suma una de lucha y un escudo sin identificar (1.5).

---

<sup>51</sup> AGE, sign. 329/1. La *Reseña* es un borrador, no tiene ni autor ni fecha de confección.

<sup>52</sup> «Nuestro Grabado», *Zamora Ilustrada*, 23 de enero de 1883, p. 237.

<sup>53</sup> En este punto resulta sorprendente el silencio de la Comisión Provincial de Monumentos, que se debió a los problemas que por entonces tenía incluso para conseguir miembros.

En la panda occidental el primer relieve está muy deteriorado, aunque se pueden entrever tres figuras desnudas entre viñas y dos cuadrúpedos enfrentados; en el capitel hay hojas rizadas y escenas de cetrería (1.6). En las dos siguientes columnas, en los collarinos se labraron animales y una figurilla humana entre hojarasca, y encima, respectivamente, el escudo de los Mendoza, sostenido por dos simios (1.7), y un hombre vestido con saya corta que arrastra a otro que intenta defenderse (1.8). A continuación, en la enjuta, el emblema de los Portocarreño (1.9) y, bajo él, hojas rizadas coronan el fuste. En el lado norte, los capiteles repiten los mismos motivos naturalistas, en ocasiones hallamos también un conejo escondido, y en los salmeres vemos un halconero a caballo acompañado de sus perros y de un salvaje (1.10); el escudo de los Manrique sostenido por dos leones (1.11); hojas rizadas (1.12) y las armas de los Portugal y Silva sobre unos pámpanos en los que se posa una pequeña ave (1.13). Por último, entre los arcos del frente oriental se tallaron: bajo las ramas de un árbol, una liebre y a Sansón desquijando un león (1.14); el escudo de los Infantado con dos tenantes desnudos (1.15) y a dos varones armados hiriendo un centauro bajo dos leones enfrentados (1.16). Los collarinos de estas columnas tienen hojas rizadas, excepto la central, en la que hay vides y pámpanos, y la última, en la que un hombre dispara a un ave y un cuadrúpedo se lame los genitales.

En el primer piso, los capiteles, algo dañados al colocar los marcos de las cristaleras, son casi todos vegetales, pero en algunos se incluyeron animales: como en el centro de la panda sur (2.3), donde hallamos un conejo entre el follaje y un pájaro picoteando un racimo de uvas; los de las esquinas sudoeste y noroeste (2.5 y 2.9), con cuadrúpedos entre hojas; la columna central del lado norte (2.11) con unos animales; el pilar del ángulo noreste (2.13) en el que se labró un ser fantástico, un toro atacado por una jauría de perros y un hombre que se enfrenta a un animal; y en el lado oriental, donde se esconden entre los vástagos un hombrecillo (2.15) y un conejo (2.16).

La mayor parte del programa iconográfico es esencialmente original. La variedad y la temática no admite dudas al respecto. De cualquier manera, convendría realizar algunas consideraciones que hacen aflorar dudas sobre la autenticidad de las piezas.

En primer lugar, sorprende el contraste entre la rudeza de algunas escenas, como la número 1.4, y la cuidada composición y ejecución de

otras. Asimismo, llama la atención el impecable estado de conservación de ciertos trabajos de labra que, como en el punto anterior, difiere del deterioro de otros. Una circunstancia patente no solo entre los relieves de los intradoses, sino incluso entre alguno de ellos y su correspondiente collarino. Buen ejemplo es el 1.6<sup>54</sup>. Por otro lado, se observan distintas aunque sutiles tonalidades en la piedra, caso del salmer 1.3. Además, aunque no idénticos, varios motivos de hojarasca resultan tremendamente similares –collarinos 1.11 y 1.12–. Por último, asombra el atrevimiento formal de algunas figuras, como el ave y el can del capitel número 1.6 y, sobre todo, el relieve número 1.12, completamente vegetal.

A pesar de estas evidencias, reiteramos que, al no contar con la ayuda de la documentación, hemos de ser prudentes y la conjetura más arriesgada que podemos plantear es que al ser desmontado el patio en el último tercio del siglo XIX, momento en el que se sustituyeron algunas partes, los relieves fueran restaurados o completados imitando los existentes. Desde luego rechazamos la posibilidad de una renovación total del programa iconográfico, pues difícilmente esos temas heráldicos y cignéticos habrían sido elegidos si se hubieran realizado ex profeso para un colegio religioso decimonónico.

Pablo Cuesta también rehízo los antepechos del piso alto y los decoró con tetralóbulos, cuya idea, de nuevo, vendría del Palacio de los Villalonso; y como elevó una planta más al centro escolar, fue el responsable del levante que se hizo en el patio. Hoy tiene pilares y zapatas de madera, aunque en la memoria el técnico había optado por la sillería, material que respondería a su voluntad de armonizar con la parte antigua, «proyectandose la planta de nueva construcción con pies Derechos con su capitel del mismo genero que los existentes en las actuales columnas». Una filiación que era más patente en sus antepechos, con tracería goticista a base de arcos apuntados entrelazados, que fueron eliminados posteriormente<sup>55</sup>.

Así las cosas, dado que el Palacio de los Condes de Requena había sido sumamente alterado mucho antes de su conversión en centro escolar y que el patio y la escalera sufrieron notables reformas en el último ter-

---

<sup>54</sup> Por fotografías antiguas sabemos que algunos estuvieron cubiertos por yedra durante años, pero no podría ser el único motivo de su actual deterioro.

<sup>55</sup> Aún se observan en fotografías antiguas, como la que recoge el *Reglamento del Colegio calasancio de Toro. Dirigido por los PP. Escolapios*, Imprenta y Librería de M. Pelayo, Toro, 1937.

cio de la centuria decimonónica, reiteramos que en contra de lo que algunos habían afirmado hasta ahora, no se procuró su desaparición, sino que se aseguró su supervivencia. No fue una intervención destructiva, bien al contrario, debe relacionarse con las importantes teorías restauradoras y de conservación del Patrimonio que se estaban desarrollando por aquel entonces.

Como punto de partida, hubo una valorización del edificio y, en consecuencia, no se planteó, como habría sido lo habitual hasta principios del siglo XIX, la sustitución del palacio por un centro escolar de nueva planta. Tampoco se optó por reutilizar sus viejos salones, como ocurrió con muchos institutos, que inicialmente se ubicaron en conventos o caserones desamortizados. A diferencia de ello, Cuesta, tras un análisis profundo, determinó salvar las partes que él consideraba originales y no dudó en prescindir de todo lo que creyó que eran cambios posteriores carentes de valor.

De este modo, el restaurador de la casa nobiliaria toresana coincidió con los planteamientos del denominado *restauro stilistico*. Corriente imbuida por el espíritu romántico y en consonancia con la revalorización de las construcciones medievales, sin llegar a la glorificación de la ruina del Píntoresquismo inglés, rechazaba el exceso de la anastilosis –como pasaba en la restauración arqueológica– y defendía la reparación de las construcciones. En las ideas de Ludovic Vitet (1802-1873), uno de los primeros inspectores generales de monumentos de Francia, se encuentra su germen:

la utilización metodológica de la arqueología y la historia del arte como sistema de inducción para conocer en el monumento las partes que le faltan, como las partes que deben reconstruirse. Por ende también se expresa la conciencia de la inacababilidad de la obra antigua que debe llegar a perfeccionar con su completamiento a través del método comparado de los estilos<sup>56</sup>,

y sus procedimientos fueron sistematizados por Viollet-le-Duc (1814-1879), para quien restaurar un inmueble era «restablecerlo a un estado completo que puede que no haya existido jamás»<sup>57</sup>. Estos criterios, en

---

<sup>56</sup> RIVERA BLANCO, J.J., «Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, teoría e historia», en *Teoría e Historia de la Restauración*, Munilla-Lería, Madrid, 1997, vol. I, p. 122.

<sup>57</sup> «Restauration», *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIème au XVIème siècle*, vol. VIII, Morel editor, París, 1854-1868, pp. 14-34. Entre los últimos acercamientos a la figura de Viollet-le-Duc, *vid.* ARRECHEA MIGUEL, J.I., «La arquitectura como reencuentro: Viollet-le-Duc», en REPRESA, I. (dir.), *Restauración arquitectónica II*, Junta de Castilla y León y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998, pp. 85-106.

nuestro país los siguieron Matías Laviña Blasco (1796-1868, titulado en 1830), Juan de Madrazo Kuntz (1829-1880, titulado en 1852) y Demetrio de los Ríos (1827-1892, titulado en 1852) en la catedral de León<sup>58</sup>, Elies Rogent (1821-1897, titulado en 1849) en Santa María de Ripoll<sup>59</sup> o Manuel Aníbal Álvarez (1850-1930, titulado en 1873) en San Martín de Frómista<sup>60</sup>.

En esta línea, en Toro y en las mismas fechas que algunas de las intervenciones citadas, hubo un criterio arqueológico, de estudio del inmueble, con el fin de realizar una reconstrucción lo más respetuosa posible, que permitiera salvar las partes originales y restituir la estructura primitiva. Desaparecida la visión pintoresca de la arquitectura antigua y afianzado un posicionamiento más positivista, hubo una premeditada concepción global del patio, en la que se valoró de manera conjunta la función estructural y la decorativa. Como consecuencia, sin olvidar que le resultó inevitable el desmonte del claustro y que prolongó las columnas, el técnico lo reconstruyó «sin alterar en nada absolutamente su carácter y estilo arquitectónico, lo cual se ha ejecutado con gran esmero»<sup>61</sup>, renunció a incorporar temas iconográficos o a seguir criterios estéticos de la segunda mitad del siglo XIX y en las partes nuevas buscó una premeditada armonía con las existentes. De este modo, coincidió con uno de los conceptos de mayor peso en el *restauro stilistico*, la autenticidad, concebida por los teóricos franceses desde las primeras décadas de la centuria decimonónica como un objetivo a lograr, que se alcanzaba

al intervenir en los monumentos cuando se deducían de sus restos generales el estilo original del edificio a partir de los cuales y por

---

<sup>58</sup> RIVERA BLANCO, J.J., *Historia de las restauraciones de la catedral de León «Pulchra leonina»: la contradicción ensismada*, Universidad de Valladolid y Caja Salamanca y Soria, Valladolid, 1993, pp. 209-309; GONZÁLEZ-VARAS, I., *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, Universidad de León, León, 1993, y «Restauraciones durante el siglo XIX de la catedral de León», en *Catedrales de Castilla y León*, tomo 3, Junta de Castilla y León y Consejo Autonómico de los Colegios Oficiales de Arquitectos de Castilla y León, Valladolid, 1996, pp. 44-45.

<sup>59</sup> ROGENT, E., *Santa María de Ripoll: informe sobre las obras realizadas en la Basílica y las fuentes de la restauración*, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, Barcelona, 1887, y HEREU, P., *L'arquitectura d'Elies Rogent*, COAC, Barcelona, 1986.

<sup>60</sup> Sobre la restauración en España son de obligada consulta las obras NAVASCUÉS PALACIO, P., «La restauración monumental como proceso histórico: el caso español, 1880-1950», en *Curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1987, pp. 285 y ss.; ORDIERES DIEZ, I., *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995; GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, I., *Restauración monumental en España en el siglo XIX*, Ámbito, Valladolid, 1996, y RIVERA BLANCO, J.J., *De varia restauratione. Teoría e historia de la restauración monumental*, R & R, Valladolid, 2001.

<sup>61</sup> AGA, *Cultura*, sign. 31/8.232.

analogía con los similares de la historia del arte, de la arqueología y de la ciencia positivista se podían reproducir y concluir llegando a perfeccionarle. La solución de hallaba en el estudio arqueológico para descubrir la exactitud de la época de construcción, así como edificios de igual cronología y estilo en la provincia o en la región<sup>62</sup>.

Un fin que, como ejemplo del compromiso, obligó a realizar una investigación exhaustiva por la zona y encontrar una piedra semejante para que quedaran completamente integradas las partes nuevas: «fue muy difícil hallar piedra igual para el aumento de las columnas y por fin en el pinar de los propios de esta ciudad se descubrió la cantera»<sup>63</sup>.

Además, en la búsqueda de una recreación fiel de las formas tardogóticas, el arquitecto procuró la unidad de estilo, para lo que tomó en consideración otra construcción nobiliaria de aquella época<sup>64</sup> y, como un eco lejano de las teorías violetianas, propuso completar el patio con la elevación de una planta más que armonizara con las partes salvadas, «con pies Derechos con su capitel del mismo genero que los existentes en las actuales columnas».

### III. El proyecto del Colegio de los Escolapios

Como hemos indicado, el antiguo Palacio de los Condes de Requena, convertido posteriormente en cuartel, ocupaba la mayor parte de una amplia manzana situada entre el paseo de San Francisco y las calles Santa Ana y Concepción. A la hora de adaptarlo para centro escolar se añadió parte de la casa natal de fray Diego de Deza, situada en el número dos de la primera de las vías, y algunos corrales de la misma con fachada a la zona verde apenas citada, que tuvieron que ser expropiados<sup>65</sup>. Esa vivienda no fue adquirida conjuntamente con el establecimiento militar sino comprada más tarde. A pesar de este hecho, el técnico ya incluyó su superficie a la hora de diseñar el edificio<sup>66</sup>.

---

<sup>62</sup> RIVERA BLANCO, J.J., *op. cit.*, pp. 122-123.

<sup>63</sup> *Reseña...* (AGE, sign. 329/1).

<sup>64</sup> En este punto también se coincidió con los planteamientos del escritor y restaurador francés Prosper Mérimée (1803-1870), quien defendió la restitución de los edificios incompletos por analogía con otros de la misma época o ámbito geográfico.

<sup>65</sup> Esta era una de las casas que el linaje poseía en Toro. Según Luis Vasallo en 1633 se reconstruyó parcialmente su fachada (VASALLO TORANZO, L., *op. cit.*, p. 239).

<sup>66</sup> El acta de conformidad de la adquisición de la parte expropiada a la casa de los Deza, que ocupaba una extensión de 1.452,22 m<sup>2</sup>, fue realizada el día 9 de abril de 1866 y el acta de entrega el 19 de noviembre del mismo año (AHMT, sign. 1.699-24).

El Colegio de los Escolapios de Toro, que ocupa una superficie de poco más de 4.700 metros cuadrados, fue concebido con planta rectangular y dos patios, el del primitivo palacio y uno nuevo, en L, cuya forma le da la denominación popular *del siete*. Los muros exteriores, que se elevan sobre un zócalo de sillería, son de fábrica de tierra hormigonada con ángulos, marcos, verdugadas y cornisas de ladrillo, y están enfoscados<sup>67</sup>. Las fachadas, que poseen una longitud que varía entre los setenta y uno y los setenta y seis metros, fueron concebidas de forma similar: poseen tres alturas, separadas por marcadas impostas y por un sencillo friso con recuadros a la altura de los antepechos del primer piso. El técnico rasgó vanos homogéneos, distribuidos con regularidad. Los superiores enlazan con la cornisa gracias a otro friso, y los correspondientes al piso principal están resaltados por unas molduras, a modo de guardapolvos. Con ellos el tracista incorporó una nota de sesgo histórico, pues evocan soluciones goticistas. En el frente meridional el facultativo abrió el ingreso principal, enmarcado por una moldura a modo de alfiz, lo que de nuevo debe considerarse una *concinitas* con la época de construcción del primitivo palacio quinientista.

En la esquina de las calles Concepción y Santa Ana el arquitecto elevó la capilla<sup>68</sup>. En este caso renunció a la estética de raíz gótica y optó por una solución neorrománica. Es una pequeña construcción de nave única de cuatro tramos, coro alto a los pies y ábside semicircular. Hay que añadir en este punto que su escasa profundidad y la ausencia de presbiterio respondían a la necesidad de abrir un aljibe en el patio ubicado

---

No obstante, hay que precisar que no fue incluida en el presupuesto inicial con el que se realizó la subasta, por lo que el contratista, Juan Ramón Ozores, exigió al Consistorio mil pesetas más una vez que se habían liquidado las obras (AHMT, AM, sign. 1.482. Sesión del 18 de mayo de 1871). Parece interesante constatar que la destrucción del domicilio natal de fray Diego de Deza, uno de los hijos más insignes de la ciudad, no levantó ninguna polémica entre la población o la intelectualidad local o provincial, pues, aunque es verdad que Pablo Cuesta afirmó en la memoria que la parte edificada que se expropiaba era «una pequeña parte edificada y situada á la calle de Santa Ana cuyas construcciones son malas y de poco valor, pues consiste unicamente en un trozo de galería», lo cierto es que finalmente desapareció la totalidad de la casa. Por el contrario, si tomamos como referencia lo publicado en *Zamora Ilustrada*, parece que dada la naturaleza del dominico nada parecía más apropiado que el hecho de que el solar de su lugar de nacimiento pasara a formar parte de un centro escolar («Nuestro Grabado», *Zamora Ilustrada*, 23 de enero de 1883, p. 237).

<sup>67</sup> Cuesta, siempre minucioso y detallista, quiso señalar que los muros serían sólidos y de calidad a pesar de emplearse tierra y que sin duda resistirían bien el paso del tiempo tal y como ocurría en muchos otros edificios de Toro. Así, afirmó: «la calidad de la tierra que en la población se encuentra para este objeto es excelente y su empleo tan usual y de tan excelentes resultados que con arreglo á el se hallan construidas en la localidad multitud de Yglesias y edificios de gran importancia y elevacion, sin que a pesar del largo tiempo transcurrido desde su construccion hayan sufrido deterioros de ninguna clase» (AGA, Cultura, sign. 31/8.232).

<sup>68</sup> Pablo Cuesta advirtió en este punto que la existencia de una capilla fue un requerimiento del contrato, pues él consideraba que era innecesaria su inclusión en los planos toda vez que la iglesia de Santa Marina estaba y dista escasos metros del colegio.

junto al testero. La ciudad por aquel entonces no contaba con agua corriente ni sistema de alcantarillado y Cuesta consideró imprescindible garantizar su suministro. Asimismo, la ligera irregularidad de la planta está justificada por la alineación de las vías.

La portada es sencilla, está constituida por un arco de medio punto con chambrana que descansa en dos esbeltas columnas de sillería. Encima el técnico abrió un óculo y coronó con una sencilla espadaña. El interior es muy luminoso, pues contrarrestó la estrechez de las calles y la mole de la propia escuela rasgando, además del vano circular de la meridional, grandes ventanas en la pared occidental. Dentro sobresalen los amplios arcos de herradura rebajados de la bóveda y los capiteles en los que se apoyan, que recuerdan a algunos de los que encontramos en la Colegiata de la ciudad. Hoy el recinto está casi desnudo, pero desde 1871 se amuebló con los cuatro retablos, el órgano y el tabernáculo del Convento de Sancti Spiritus, así como el púlpito del de Santa Clara que, para ese fin, fueron cedidos por el Estado<sup>69</sup>.

Por lo que respecta a la distribución interior del colegio, hemos de indicar que el facultativo reiteró de forma insistente en la memoria del proyecto la dificultad que entrañaba adaptar el edificio a su nueva función, en la que había muchos elementos a considerar, relativos a las dimensiones, al alto número de alumnos, a la necesidad de impartir enseñanza primaria y secundaria, a la presencia de un internado y de una residencia para los propios Escolapios, a los requisitos específicos de las aulas, etc.

Para cumplir con todo, el facultativo creó tres ámbitos, uno correspondiente a los estudiantes externos, otro para los internos y el último para los profesores y religiosos, que debían ser suficientemente independientes y al mismo tiempo estar bien comunicados al compartir los espacios comunes. Tomó como puntos clave para iniciar la distribución tanto la capilla, a la que le concedió un lugar preferente aunque para ello fuera necesario derribar los muros de la Casa de Correos, que eran los que presentaban un mejor estado<sup>70</sup>, como la huerta del convento, que por motivos de orientación fue situada entre el inmueble y el paseo de San Francisco.

---

<sup>69</sup> Así se indica en el acta de entrega y recibo del Convento de la Concepción, fechada el 28 de enero de 1871 (AGE, sign. 329/01).

<sup>70</sup> La importancia que otorgó al templo está en consonancia con lo habitual en la época en los conventos y colegios religiosos, donde con esa finalidad se ubicaba en el centro de los inmuebles [VIÑAO FRAGO, A., «Del espacio escolar y la escuela como lugar: propuestas y cuestiones», *Historia de la Educación* (Salamanca), n.º 12-13, 1993-1994, pp. 44]. En este caso, la adaptación de un edificio ya existente no permitía esa opción, pero decidió situarla en un lugar preferente.

Siguiendo estas directrices, en la planta baja el arquitecto ubicó en torno al claustro principal las cuatro aulas de primaria, así como las oficinas, la portería y la sala de recibo de colegiales que, por razones obvias, flanqueaban el vestíbulo.

Para permitir la perfecta ventilación de las habitaciones situadas en la parte posterior, el técnico creó el nuevo patio, organizado a base de pilares y zapatas de madera, cuyas galerías están abiertas a nivel del suelo y protegidas por cristalerías más arriba<sup>71</sup>. En torno a él, en la planta baja, se encontraban las dependencias de servicio, los refectorios de los religiosos y de los colegiales y el acceso al área de recreo y al gimnasio.

A las principales salas de primer piso se accede por dos escaleras, la principal y otra de servicio, a las que habría que sumar tres más: una para bajar a la zona de esparcimiento y a la huerta, otra para subir al coro de la capilla y una más para descender al sótano<sup>72</sup>. En el frente este de la primera planta el facultativo situó las celdas de los religiosos y en la crujía meridional las habitaciones del procurador y del rector y el salón de actos, que podría funcionar también como oratorio o sala capitular. En la panda occidental del claustro antiguo ubicó la biblioteca, el archivo y la clase de historia natural. El resto de las aulas para los colegiales, incluidas las de física y química, el laboratorio y la sala de estudio, rodeaban el *del siete*. En este sentido, hay que señalar que el arquitecto permitió el ingreso a los dormitorios de los escolapios desde los dos patios, pues de este modo podían acceder fácilmente a las salas de clases, al salón de actos, a la capilla y al resto de las plantas. Asimismo, decidió rasgar los vanos de los cuartos de los miembros de la congregación orientados al paseo de San Francisco, para que controlasen a los niños que con el buen tiempo salieran a jugar al parque.

Finalmente, en la última altura, que era toda de nueva construcción, Cuesta distribuyó los dormitorios de los internos, los mayores de diez años en torno al claustro tardogótico y los menores alrededor del nuevo. De igual modo, incluyó una enfermería, un oratorio y las habitaciones para los criados y para los religiosos encargados de la vigilancia. En este caso, el arquitecto previno el contacto entre los dos grupos de edad, por lo que aconsejaba el ascenso de los pequeños por la escalera de servicio, mientras que los mayores subirían por la principal. Para

---

<sup>71</sup> En el proyecto el arquitecto propuso que en la planta baja se emplearan columnas de hierro.

<sup>72</sup> Cuesta conservó los sótanos que tenía la Casa de Correos y los destinó a almacén, leñera y cuadras.

intensificar aún más el aislamiento, desde el segundo piso no existe comunicación entre ambas y no dio acceso directo desde la calle a la secundaria; se llega a ella desde el primer rellano de la noble.

En la memoria del proyecto, el técnico justificó la elección de cuartos corridos en vez de alcobas, pues consideró que era un sistema «desterrado en los Colegios modernos», a lo que se sumaba el hecho de que habría exigido disponer de un mayor espacio y, en consecuencia, elevar una cuarta planta. Además, afirmó que de este modo el control de los internos era mucho más fácil. Sea como fuere, en fotografías antiguas se ve que finalmente se construyeron pequeñas celdas individuales.

#### IV. Las modificaciones de trazado viario

Hasta el momento no existen estudios sobre el urbanismo toresano en el siglo XIX, por lo que con lo que aquí indicamos ofrecemos las primeras pinceladas sobre esta materia<sup>73</sup>.

Resulta interesante comprobar cómo el arquitecto no solo se preocupó de regularizar las líneas de fachada del antiguo palacio, sino que también lo hizo para las zonas adyacentes. Así, gracias a los planos, podemos comprobar que la plaza de Santa Marina aún no había adquirido su forma actual y en realidad era un pequeño espacio triangular con aceras irregulares y soportales en el flanco oriental, donde sobresalían los quiebros del Convento de la Concepción. El técnico intervino precisamente en esta acera, suprimió aquellos y alineó las fachadas. Igualmente ordenó las calles Sol, que, a costa de la laguna que existía en el flanco meridional, pasaría de tener una anchura media de seis metros y medio a ocho y medio en todo su recorrido<sup>74</sup>, y la de Ordóñez, que ampliaría los escasos cuatro metros que separaban sus frentes hasta alcanzar los cinco, para lo que sería necesario expropiar parte de las casas de su lado occidental. Por último, en la calle San Francisco el facultativo optó por dotarla de siete metros de ancho, que se conseguía remediando las casas correspondientes a la manzana del viejo cuartel.

Respecto a las vías perimetrales del colegio, en la de la Concepción se respetó prácticamente toda la acera norte, donde estaba el convento del

---

<sup>73</sup> Solo existe una breve aproximación al urbanismo toresano que abarca la totalidad de la historia de la ciudad y presta una especial atención al estado actual de sus vías [GARCÍA MALMIERCA, F., «Urbanismo de la ciudad de Toro», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»* (Zamora), 1993, pp. 617-648].

<sup>74</sup> Según Luis Vasallo esta laguna fue concebida como un depósito de agua, apresada en parte gracias a los muros del primer recinto amurallado de la ciudad (VASALLO TORANZO, L., *op. cit.*, p. 139).

mismo nombre y el palacio, mientras que en la meridional y en la correspondiente a la embocadura de la calle Ordóñez la intervención más importante era el retranqueo de los corrales situados tras superar la denominada Salsipuedes. En la plaza de San Francisco Cuesta eliminaba los entrantes e irregularidades de las aceras este y norte y en la calle de Santa Ana ensanchaba todo su recorrido con el derribo del muro de la Casa de Correos y las adyacentes, pues en caso contrario afectaría a la Iglesia de Santa Marina y al citado cenobio. Finamente, hay que señalar que, además de las alineaciones, el técnico se ocupó de sus rasantes y de mejorar el firme de todas las rúas citadas.

## V. Consideraciones tipológicas y estilísticas

Una vez descrito el edificio, resaltaremos algunos de los planteamientos del proyecto de Pablo Cuesta. El primero de ellos, y al que alude insistentemente en la memoria, es la dificultad que suponía transformar el inmueble en centro escolar. Son constantes las alusiones, que están justificadas porque partía de un solar prefigurado, que ni siquiera era exento, y había que tener en cuenta los muros del cuartel y del patio del palacio. No obstante, también podrían ser la excusa del facultativo para el retraso en la confección de los planos que, como indicamos con anterioridad, llevó a las autoridades toresanas a proponer al gobernador civil la contratación de otro técnico.

La segunda de las ideas más reiteradas era su deseo de realizar una distribución que aunara el aislamiento de los diferentes sectores, especialmente entre los alumnos de primaria y los de secundaria, con una comunicación rápida y cómoda entre los diferentes ámbitos. Así las cosas, resumiendo lo expuesto anteriormente, en la planta baja ubicó alrededor del claustro las aulas de los grados inferiores, en el primer piso los dormitorios de los religiosos, el salón de actos y el archivo, y en el superior las habitaciones de los niños mayores de diez años. En torno al patio posterior repartió en las tres alturas las dependencias de servicio y los comedores, las clases de los colegiales y los cuartos de los estudiantes menores. Con ello se conseguían los objetivos marcados. Los externos penetrarían por la puerta principal y solo circularían por las pandas del patio más antiguo. Los internos se desplazarían principalmente por el *del siete*, donde estaban sus aulas, sus dormitorios, su refectorio y su paso al patio de recreo. Por último, los escolapios podrían usar ambas escaleras para acceder de manera fácil a todas las dependencias.

Además, Pablo Cuesta prestó mucha atención a las cuestiones de iluminación e higiene. Señaló reiteradamente que los salones de clase tendrían grandes ventanas que facilitarían una correcta entrada de luz, contarían con una adecuada ventilación y poseerían unas amplias dimensiones. En este sentido, en relación con la meticulosidad que caracterizó a este técnico, cuando describió las aulas de primaria calculó que a cada estudiante le correspondería una superficie de 0,85 m<sup>2</sup> y 4,2 m<sup>2</sup> de aire. En referencia a las de secundaria, únicamente apuntó que tendrían suficiente capacidad para el número de alumnos requeridos.

No olvidemos que la época en la que Cuesta proyectó el colegio, 1864, corresponde a los últimos años del reinado de Isabel II, período en el que ya se habían desarrollado algunas teorías de orden pedagógico y se habían aprobado algunos reglamentos y leyes relativos al campo de la educación.

Los primeros pasos se dieron en 1813, momento en el que, al calor de la Constitución de Cádiz, se aprobó el *Informe Quintana*, que introdujo por primera vez el término *instrucción pública*<sup>75</sup>. Más tarde, con una coyuntura política más propicia, durante el Trienio Liberal se redactó el *Reglamento General de Instrucción Pública* (1821), por el que se ratificaba la naturaleza pública y gratuita de la enseñanza y se exigía que los municipios de más de cien habitantes contaran con una escuela. En este mismo período cronológico, del 16 de febrero de 1825 data un reglamento, sobre las aulas, que disponía que debían ser amplias y estar bien ventiladas<sup>76</sup>.

Los gobiernos liberales que ostentaron el poder a mediados del siglo XIX ayudaron a que se avanzara en la universalización y organización de la educación. Así, la *Ley de Instrucción Primaria de 1838* sancionó la naturaleza municipal de los centros de ese grado, mientras que los institutos, las escuelas normales y los servicios de inspección dependerían de las diputaciones. Además, instaba a la creación de juntas locales y provinciales de instrucción pública<sup>77</sup>. Ese mismo año se aprobó un reglamento escrito por el zamorano Pablo Montesinos, quien insistió en la idea de impartir las enseñanzas en un local cubierto y bien iluminado<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> CUESTA ESCUDERO, P., *La escuela en la reestructuración de la sociedad española (1900-1923)*, Siglo Veintiuno editores, Madrid, 1994, p. 6.

<sup>76</sup> ORTUETA HILBERATH, E., «Modelos de escuelas de educación primaria pública avalados por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes», *Norba-Arte* (Cáceres), n.º XVII, 1999, p. 168.

<sup>77</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J.M., «Liberalismo y escuela primaria en Castilla y León (1834-1808)», en HERNÁNDEZ DÍAZ, J.M. (ed.), *La escuela primaria en Castilla y León. Estudios históricos*, Amarú Ediciones, Salamanca, 1993, p. 58.

<sup>78</sup> ORTUETA HILBERATH, E., *op. cit.*, p. 168.

La gran aportación del liberalismo español durante la centuria decimonónica fue la *Ley Moyano* (1857). Esta norma supuso la obligatoriedad de la educación desde los seis hasta los nueve años de edad, ratificó la tradicional división entre los diferentes grados de enseñanza, obligó a los ayuntamientos con más de quinientos vecinos a abrir y a sufragar los gastos de una escuela elemental para cada sexo y, por último, sancionó la creación de una normal de maestros y otra de maestras en cada provincia. No obstante, a pesar de la importancia de este corpus legislativo, la exención al Estado de responsabilidad financiera trajo consigo su lenta y precaria aplicación.

En referencia al sistema de enseñanza, se continuó con el lancasteriano o mutuo, es decir, no se contemplaba la división de los escolares en niveles de aprendizaje, se defendía la separación por sexos y el objetivo de los maestros se reducía a enseñar a leer, a escribir y a transmitir el catecismo y conocimientos básicos de aritmética.

Avances significativos en materia educativa se produjeron durante el Sexenio Revolucionario, en especial por lo que se refiere a la arquitectura<sup>79</sup>, pero por razones obvias no pudieron ser tenidos en cuenta por Cuesta a la hora de proyectar el Colegio de los Escolapios de Toro.

Volviendo al inmueble, seguramente por indicaciones de la propia congregación, el arquitecto incorporó una serie de dependencias que demostraban un notable grado de sofisticación pedagógica, pues, además de las clases, el centro escolar poseyó un archivo, una biblioteca, un aula de física y química y otra para historia natural, un laboratorio y una amplia sala de estudios. Recordemos en este punto, que la congregación de las Escuelas Pías, como es bien sabido y hemos aludido a ello en estas páginas, ha sido considerada renovadora de los sistemas educativos y de los métodos de enseñanza, opinión que también compartía el propio Cuesta, quien detalló en la memoria los beneficios que aportaría su establecimiento en la localidad. El colegio se convertiría, no solo en un ámbito de enseñanza, sino desde el punto de vista económico, en un foco de atención regional, y afirmó:

ha de resultar para esta Ciudad grandes ventajas, no solo morales ó que se refieran á la educacion é instruccion pública, sino tambien materiales, pues es indudable que no existiendo como no

---

<sup>79</sup> VIÑAO FRAGO, A., «Construcciones y edificios escolares durante el Sexenio Democrático (1868-1874)», *Historia de la Educación* (Salamanca), n.º 12-13, 1993-1994, pp. 493-534.

existe en toda Castilla otro Colegio alguno de esta clase, el que se proyecta si se llevara a cabo, habría por necesidad de ser sumamente concurrido, atendiendo á la preferencia que en general existe por la educacion dada en todos los Colegios dirigidos por P.P. Escolapios.

Respecto a los temas sanitarios, Cuesta hizo suyos los pensamientos higienistas de la época, que comenzaron a prestar atención a estos aspectos a la hora de diseñar los inmuebles, especialmente los dedicados a viviendas o a escuelas. Buena prueba de ello son las palabras del arquitecto al concebir los dormitorios de los niños más pequeños, pues afirmó:

los dormitorios es otra de las dependencias en que mas es preciso cuidar de que las condiciones higienicas se cumplan con esceso, mucho mas cuando aquellos se destinan á niños cuya devil naturaleza exige especiales cuidados pues de esta primera depende la robustez ó perdida de la salud del hombre.

Con este fin propuso que todos los cuartos contaran con orificios por los que se renovarí­a el aire constantemente sin provocar cambios bruscos de temperatura.

Asimismo, resulta curiosa su preocupación por los baños, que distribuyó por las diferentes plantas y en los que también insistió en su aislamiento y su correcta ventilación. Además, puesto que Toro por aquel entonces no contaba con alcantarillado, la presencia de un pozo ciego le llevó a abrir unos tubos de ventilación desde la tajea hasta el tejado, del que sobresaldrían metro y medio. No obstante lo dicho, creemos que a causa de un excesivo aprovechamiento del espacio, no dispuso un número adecuado de servicios o *comunes*, como se definían entonces, para el uso de los estudiantes, pues, sin contar los urinarios y los del internado, puso únicamente veintidós inodoros para cuatrocientos cincuenta alumnos.

En el mismo orden de cosas, la orientación de las aulas no parece la más adecuada y sorprende que en la primera planta reservara la crujía que recibiría más luz, es decir, la orientada al este-sudeste, para los dormitorios de los religiosos, y que las aulas rasgaran sus vanos a la estrecha calle de Santa Ana y al testero orientado al norte. Aquí la explicación remite a la necesidad de aislar y a la vez comunicar las diversas áreas, pues disponiendo los cuartos de los miembros de la congregación en toda la fachada al paseo de San Francisco, podían acudir a la

capilla y al salón de actos, descender al claustro del palacio y acceder a las aulas de secundaria, al refectorio y a la planta donde dormían los niños.

Empero estas objeciones, hay que valorar muy positivamente la preocupación del técnico por los aspectos higiénicos, ya que no fue hasta tiempo después de que Cuesta proyectara el colegio que los especialistas pusieron al alcance de los arquitectos un corpus completo y detallado con orientaciones para esta tipología<sup>80</sup>.

Analizados ya los pormenores relativos al campo educativo, a continuación nos ocuparemos del mobiliario y de los temas decorativos. Sobre la ornamentación en su conjunto, Cuesta insistió en que la sencillez era la norma general, pues, como él mismo manifestó,

no se trata de construir un edificio monumental ó de arte, sino simplemente de utilidad en que la Distribucion y construccion aborven casi toda la atencion,

pero matizó inmediatamente que esa circunstancia no era óbice para que le dedicara su atención. Se decantó por dotar al conjunto de un aire «agradable y ligero» y dio tres razones curiosas para justificar su decisión, una de índole tipológica, otra económica y, finalmente, una de gran utilidad para conocer la opinión del arquitecto sobre la calidad de los artesanos toresanos del momento. En este sentido, dijo:

no pudiendose tampoco emplear un Decorado profuso y complicado tanto por ser impropio del edificio como por su coste y falta de operarios para ejecutarlo.

Para el interior, las alusiones son muy someras y se limitó a proponer el estucado de las paredes de las aulas hasta un metro de altura. Respecto al amueblamiento únicamente hablaba de colocar un altar en el salón de actos, del que precisó que debería tener puertas para poder cerrarlo cuando no se utilizara como oratorio, y también hizo mención

---

<sup>80</sup> En este sentido, Mariano Calderera publicó en 1877 *Principios de educación y métodos de enseñanza* y habría que esperar hasta 1905 para que el Negociado de Arquitectura del Ministerio de Instrucción Pública editara la famosa *Instrucción técnico-higiénica relativa a la construcción de escuelas*. Por lo que respecta al interés de los arquitectos por estos campos, destacan los diez modelos proyectados en 1869 por Francisco Jareño (1818-1892, titulado en 1848) y los artículos de Enrique Repullés y Vargas (1845-1922, titulado en 1869) también posteriores a la construcción del Colegio de los Escolapios de Toro [REPULLÉS Y VARGAS, E.M., «Edificios destinados a escuelas públicas de instrucción primaria», *Anales de la construcción y de la industria* (Madrid), n.ºs 14-16 y 19-23, 1877, pp. 212-215, 234-236, 246-249, 290-295, 310-313, 321-325, 340-342 y 258-361, respectivamente, y n.ºs 1, 2, 4, 6 y 10, 1878, pp. 1-4, 21-25, 53-55, 86-89 y 145-147, respectivamente. Más tarde estas colaboraciones fueron reunidas y ampliadas en el libro *Disposiciones, construcción y mueblaje de las escuelas públicas de Instrucción Primaria*, Fortanet, Madrid, 1878].

al que se ubicaría en la capilla, aunque lamentablemente solo señaló que ambos fueran de madera de pino y que deberían tallarse siguiendo modelos que se facilitaran en su momento.

No obstante la parquedad ofrecida por el técnico en este aspecto, contamos con otras apreciaciones, como la aparecida en *Zamora Ilustrada*, donde el centro escolar se describió así:

de un gusto nada comun; como lo son tambien una por una todas las dependencias del Colegio, sin que en hermosura y esquisito gusto desmerezcan una de otras: el oratorio, el salon de actos públicos son suntuosos; las aulas, salon de estudio, gabinete de física é historia natural, biblioteca, gimnasio, habitaciones de los Padres, los suntuosos dormitorios de los alumnos, el precioso lavabo de mármol, los extensos refectorios, patios de recreo, huertas y demás nada dejan que desear para la comodidad y buena higiene de cuantos tienen la suerte de vivir bajo su techo<sup>81</sup>.

Estos lavabos eran de grandes dimensiones, de una sola pieza y sostenidos por columnas de hierro. Los propios religiosos debían de estar muy orgullosos de ellos pues aparecen fotografiados en el *Reglamento* de la escuela al que hemos aludido con anterioridad. Por otro lado, Cesáreo Fernández Duro en sus *Memorias históricas* señaló: «El edificio es hermoso, bien distribuido y ventilado, y tiene un patio muy bello con capiteles esculpidos en la arquería»<sup>82</sup>.

El centro escolar sufrió posteriores reformas en las que desapareció la práctica totalidad del mobiliario original. Sin embargo, aún conserva los zócalos pintados en el patio principal, en el zaguán y en la escalera, en los que, siguiendo lo habitual por aquel entonces, el arquitecto trató de imitar materiales nobles. Además, en fotografías antiguas recogidas en el *Reglamento*, se observan pilastras, también pintadas, entre el zócalo y los cielorrasos, estos últimos hoy eliminados en la mayor parte de las dependencias excepto en la caja de la escalera y el recibidor. En madera, destacan las puertas, con sobrios pero elegantes motivos tallados en las hojas y con montantes, semicirculares en la planta baja y adinte-

---

<sup>81</sup> 23 de enero de 1883, p. 237.

<sup>82</sup> FERNÁNDEZ DURO, C., *Memorias históricas de Zamora, su provincia y obispado*, Establecimiento tipográfico de los sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1883, tomo III, p. 380. Cesáreo Fernández Duro al hablar de centro escolar hace referencia mediante una nota a una Memoria de Obras públicas de los años 1867, 1868 y 1869, aunque no hay ninguna alusión al Colegio de los Escolapios en los números correspondientes de la Revista de Obras Públicas ni en la Memoria anexa a esta publicación.

lado en la principal, así como la decoración calada de los cierres acristalados del claustro y los armarios con tracería de resabio goticista que se conservan en un aula del primer piso. Es una connotación estilística que, aparte de coincidir con la estética del Palacio de los Condes de Requena, aparecía igualmente, mediante arcos apuntados, en las vitrinas del gabinete de física, aunque en este caso están combinados con otros de medio punto y flanqueados por pilastras dóricas<sup>83</sup>. Por lo que respecta al hierro, únicamente se empleó en el montante de la puerta principal, que posee un variado trabajo de forja, y en las barandillas de las escaleras secundarias, constituidas por simples balaustres verticales con sencillas arandelas.

Si analizamos el colegio en su conjunto, en él hay claras evocaciones historicistas. Algunas se refieren al gótico, como las apenas citadas y los guardapolvos de los vanos exteriores, a lo que habría que sumar el antepecho de la escalera y la intervención en el patio que, recordemos, Cuesta desmontó y reconstruyó, elevó la altura de sus columnas, relabró piezas y diseñó antepechos.

La arquitectura gótica tuvo un importante *revival* en el siglo XIX al considerarse especialmente adecuada para reflejar la espiritualidad cristiana<sup>84</sup>. Además, por sus connotaciones románticas e históricas y por una supuesta mayor autenticidad, fue valorada muy positivamente por los ideólogos y los arquitectos del momento<sup>85</sup>. Francia, Inglaterra y Alemania fueron países donde este lenguaje arquitectónico resurgió con fuerza dado que en realidad se trataba de la recuperación de estéticas relacionadas con antiguos períodos de esplendor o incluso era la continuación de un proceso que nunca se había extinguido totalmente. En España la recreación de la arquitectura ojival vivió dos fases, una inicial goticista y otra, a partir de 1868, propiamente neogótica. La primera fue esencialmente epidérmica, sin una asimilación real de los postulados del estilo<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> *Reglamento...*, S/N.

<sup>84</sup> *La Basílica de San Pedro en Roma, la iglesia del Escorial, la de San Pablo de Londres y la de Santa Genoveva de París, obras maestras justamente celebradas de la escuela moderna, no despiertan en nosotros aquel sentimiento espontáneo de veneración, aquella inexplicable emoción que se apodera de nuestra alma con el aspecto de los edificios del siglo XIII, XIV y XV* (Trabajo anónimo publicado en el *Seminario Pintoresco Español*, citado por HERNANDO, J., *Arquitectura en España, 1770-1900*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 197).

<sup>85</sup> PANADERO PEROPADRE, N., *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868)*, Universidad Complutense, Madrid, 1992, p. 295.

<sup>86</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973, p. 200. Javier Hernando considera demasiado arriesgado marcar una fecha precisa para el cambio del goticismo al neogótico, por lo que

Coincidió cronológicamente con el colegio de Toro y justifica por qué sus connotaciones estilísticas son tan sencillas y no aportan más que unas pinceladas en unos muros mayoritariamente sobrios.

En otro orden de cosas, hay que recordar que por entonces se defendió que a cada tipología le correspondía un estilo, y aunque siguiendo este principio para las escuelas los arquitectos se decantaron por un Eclecticismo de corte clasicista, en los centros educativos regidos por religiosos, por las razones indicadas anteriormente, se prefería la evocación del gótico<sup>87</sup>. De cualquier manera, en el caso concreto que nos ocupa, fue el deseo de armonizar con el claustro lo que llevó a Cuesta a incluir notas bajomedievales.

Resulta interesante que no decidiera extender los elementos de raíz ojival en la capilla y se decantara por el románico. Le confirió una gran importancia, la ubicó en un lugar preferente y la describió con una gran minuciosidad. Respecto al estilo escogido, a primera vista podría resultar sorprendente que afirmara que había procurado «sea de un gusto análogo al resto y en armonía con las fachadas, aunque mas rico y con mas profusion de ornato». Sin embargo, conviene aclarar que esa apreciación está en consonancia con los parámetros estéticos de la época, pues el estudio y el conocimiento de los estilos artísticos era mucho más primario que en la actualidad y, en consecuencia, no se habían establecido de manera clara las características que los definían.

Sobre el románico, aunque muy por detrás del gótico, también tuvo una notable recuperación en la centuria decimonónica y a pesar de que algunos lo adscribieron a un período menos esplendoroso<sup>88</sup> o incluso consideraron que era un lenguaje más cercano al arte pagano<sup>89</sup>, es verdad

---

señala que debió de tener lugar durante el reinado de Isabel II (HERNANDO, J., 1989, p. 199). Sea como fuere es verdad que hasta la penúltima década de la centuria decimonónica no se proyectaron los edificios neogóticos más señeros de la arquitectura española, como la Catedral de la Almudena, comenzada en 1883 por Francisco de Cubas y González Montes, Marqués de Cubas (1826-1899, titulado en 1855), el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia en Barcelona, iniciado por Francisco de Paula del Villar Lozano (1828-1903, titulado en 1852) en 1882, la antigua Iglesia del Buen Pastor de San Sebastián (1888), obra de Manuel Echave (titulado en 1872) o la Catedral de Vitoria, proyectada a comienzos del siglo XX por Javier Luque (titulado en 1899) y Julián Apráiz (titulado en 1902). Por lo que se refiere a Castilla y León sobresale la inconclusa Basílica de Santa Teresa en Alba de Tormes, obra de Enrique María Repullés y Vargas (1845-1922, titulado en 1869), iniciada en 1898.

<sup>87</sup> «Para muchos es todavía innegable que la arquitectura clásica es la más apropiada para los monumentos civiles, como Museos o Ayuntamientos; la medioeval para los edificios de carácter religioso, como iglesias o mausoleos; la árabe para los de esparcimiento, etc.» [Luis de Landecho y Urrés (1852-1941), *Discursos leídos en la Real Academia de San Fernando*, tomo VII, n.º 11, p. 11].

<sup>88</sup> PANADERO PEROPADRE, N., *op. cit.*, p. 248.

<sup>89</sup> NAVASCÚES PALACIO, P., y QUESADA MARTÍN, M.ª J., *El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo*, Sílex, Madrid, 1992, p. 43.

que transmitía fuerza y permanencia. Por esta razón fue muy empleado en criptas, panteones o en monumentos con referencias históricas pretéritas<sup>90</sup>, pero no exclusivamente. De hecho, en Zamora fueron mucho más frecuentes los templos neorrománicos que los neogóticos, como la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes, proyectada en 1905 por Joaquín de Vargas (1855-1935, titulado en 1883), o la de San Lázaro, de 1929, obra de Gregorio Pérez Arribas (1877-1937, titulado en 1901)<sup>91</sup>, o la capilla del cementerio de Villalpando, diseñada por Segundo Viloría (1853-1923, titulado en 1877)<sup>92</sup>. Por lo que se refiere al templo del Colegio de los Escolapios, el propio Cuesta realizó una vaga alusión y afirmó que había elegido el estilo adecuado para ese tipo de construcciones, y dijo: «adoptado al carácter [...] que debe emplearse en los templos de la importancia de este». Por todo ello y si en la capital provincial se ha relacionado con el peso que el románico tiene en la localidad<sup>93</sup>, tal vez el facultativo realizó lo propio como evocación al templo más singular de Toro, la Colegiata<sup>94</sup>.

Finalizamos este apartado con el autor del proyecto. Pablo Cuesta Sánchez es un técnico aún hoy bastante desconocido, pues solo se ha estudiado su obra en la ciudad de Doña Urraca. Nació en 1833 y tras realizar un examen de reválida obtuvo el título de arquitecto por la Real Academia de Bellas Arte de San Fernando en 1856. Al poco tiempo concursó y obtuvo la plaza de arquitecto provincial de Zamora, cargo que ocupó hasta su supresión en 1868. Regresó en 1875 y siguió siendo el responsable de las obras de ese territorio hasta que en 1878 fue sustituido por Segundo Viloría. A partir de ese momento residió en Madrid y a día de hoy se ignora la actividad que desarrolló allí. Por lo que respecta a su estancia en la capital zamorana, su proyecto más sobresaliente fue el Palacio de la Diputación (1867), que no llegó a ver finalizado. En el mismo municipio, fue autor de algunas casas de vecindad,

---

<sup>90</sup> Ejemplos de lo primero es la cripta de la Catedral de la Alameda y de lo segundo la Basílica de Covadonga, iniciada en 1877 siguiendo las pautas marcadas por Roberto Frassinelli.

<sup>91</sup> ÁVILA DE LA TORRE, Á., *Arquitectura y urbanismo en Zamora (1850-1950)*, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, Zamora, 2009, pp. 322-326.

<sup>92</sup> VILORIA, A., *Segundo Viloría (1855-1923). Un arquitecto zamorano*, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Centro de Estudios Benaventanos «Ledo del Pozo», Delegación de Zamora del Colegio Oficial de Arquitectos de León y Funcoal, Zamora, 2007, p. 18. Lamentablemente el autor de esta obra no facilitó el año de ejecución del proyecto.

<sup>93</sup> ÁVILA DE LA TORRE, Á., *op. cit.*, p. 317.

<sup>94</sup> El templo mayor de Toro ha sido estudiado por multitud de investigadores, de entre ellos citamos a GÓMEZ MORENO, M., 1927, pp. 205-276, y RAMOS DE CASTRO, G., *El arte románico en la provincia de Zamora*, Diputación de Zamora, Zamora, 1977, pp. 345-416.

realizó algunas reparaciones en templos y trazó las alineaciones de las rúas de los Notarios y de los Francos (1862). A él se debe una sección de la galería de nichos del Cementerio de San Atilano (1865) y adaptó el abandonado Convento de los Descalzos como centro escolar (1862)<sup>95</sup>. Esta última obra es de gran importancia, pues pone de manifiesto que el técnico ya tenía experiencia antes de intervenir en el Palacio de los Condes de Requena, tanto por lo que se refiere a aprovechar un edificio antiguo como a diseñar una escuela.

La memoria que redactó para el colegio toresano deja entrever que era un técnico muy minucioso y detallista. Es evidente su deseo de realizar una exposición clara y completa y por ello no dudó en justificar cualquier detalle, tanto los que respondían a la orientación y a la distribución como los que pudieran concitar dudas. Sobre los materiales, Cuesta, como en todo lo demás, ofreció multitud de precisiones, interesantes porque ratifican las características de su personalidad, pero también porque permiten conocer la procedencia de los mismos y el hecho de que en Toro no se pudieran conseguir algunos de ellos. Así, la piedra y la cal provendrían de los pueblos vallisoletanos de Casasola de Arión y Pedrosa del Rey, el ladrillo, las baldosas y las tejas serían suministrados por alfares locales, la pizarra de las canteras zamoranas de Carrascal o Losacio, la madera de Soria o de Pedrajas, el hierro forjado se adquiriría a pie de obra y el fundido habría que comprarlo en las fábricas de Valladolid.

## VI. Breves apuntes sobre la evolución del centro escolar

Una vez realizada la compra del Palacio, el día 23 de abril de 1866, con la asistencia de Pablo Cuesta e Ildefonso Vázquez de Zúñiga, arquitecto del distrito<sup>96</sup>, comenzaron las obras<sup>97</sup>.

En los años siguientes se llevó a cabo su construcción, cuyas obras fueron dirigidas por los citados técnicos hasta la supresión del cargo de

---

<sup>95</sup> ÁVILA DE LA TORRE, Á., *op. cit.*, pp. 241-242.

<sup>96</sup> Ildefonso Vázquez de Zúñiga (1809-1871) inició su carrera en Segovia, ciudad en la que parece que fue profesor de dibujo lineal y arquitecto municipal. En 1860 se trasladó a Ávila, donde fue responsable de la oficina técnica del Ayuntamiento. En esta ciudad, fundamentalmente, inició la construcción del Ayuntamiento y proyectó la escalera de San Juan [GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L., «Sobre los arquitectos municipales de Ávila en la segunda mitad del siglo XIX», *Cuadernos Abulenses* (Ávila), n.º 3, 1985, pp. 111-112]. En el verano de 1863 llegó a Zamora, pues había sido nombrado arquitecto de distrito para auxiliar a Pablo Cuesta en su trabajo (AGA, Cultura, sign. 31/8.247). Sin embargo, en 1870 regresó a la Ciudad de Santa Teresa (GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L., *op. cit.*, p. 112).

<sup>97</sup> AHMT, AM, sign. 1.390.

arquitecto provincial tras la Revolución de 1868. Desde ese momento fue Jerónimo Ortiz de Urbina (nacido en 1824 y titulado en 1852)<sup>98</sup> el responsable de su supervisión.

El colegio de las Escuelas Pías de Toro, que se convirtió en el primero dirigido por esta congregación en Castilla y León<sup>99</sup>, fue inaugurado el 18 de septiembre de 1870 con la asistencia de las autoridades locales y provinciales, así como de los máximos representantes de la diócesis y de la congregación de los Escolapios<sup>100</sup>. Poco tiempo después se amplió con el Convento de la Concepción<sup>101</sup>, tras ser adquirido por el Ayuntamiento, que se unió al centro escolar mediante un paso elevado<sup>102</sup>, permaneciendo así hasta el derribo del cenobio en 1928<sup>103</sup>.

Respecto al número de alumnos, los datos con los que contamos indican que inicialmente sus aulas alojaron a 479 estudiantes, cifra que se elevó hasta los 511 en 1877, descendió a los 303 en 1931<sup>104</sup> y aún más en 1939, cuando el número de estudiantes bajó a 280<sup>105</sup>.

La relación entre los Escolapios y la ciudad fue siempre excelente. El Ayuntamiento ya en 1871 se felicitó por los magníficos resultados de los

---

<sup>98</sup> Jerónimo Ortiz de Urbina trabajó la mayor parte de su vida en Valladolid, entre sus obras más destacadas se encuentran el Colegio de San José (1882), diseñado en colaboración con su hermano Antonio, y el Pasaje de Gutiérrez (1886). En este sentido, *vid.* VIRGILI BLANQUET, M.<sup>o</sup>A., *op. cit.*; ARRECHEA MIGUEL, J., «Arquitectura del siglo XIX», en *Historia del Arte de Castilla y León*, tomo VII, Ámbito, Valladolid, 1998, pp. 161-266, y GONZÁLEZ FRAILE, E., «Arquitectura Preindustrial, Industrial y del Hierro», en NIETO GONZÁLEZ, J.R. (coord.), *Patrimonio Arquitectónico de Castilla y León*, tomo V, Junta de Castilla y León, Madrid, 2007.

<sup>99</sup> Por lo que se refiere a nuestra región, sobre la labor de los Escolapios en el período de funcionamiento del centro de Toro, *vid.* MARTÍN FRAILE, B., «Los nuevos...», pp. 217-239; «Educación popular y Escuelas Pías en Castilla y León», en RUIZ BERRIO, J., *La educación en España a examen (1898-1998)*, Ministerio de Educación y Cultura e Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1999, vol. 2, pp. 151-162, y *Los escolapios en Castilla y León. Presencia y actuaciones pedagógicas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001 (archivo electrónico).

<sup>100</sup> AHMT, AM, sign. 1.480. Lamentablemente no hemos podido localizar ninguna crónica sobre el acontecimiento más allá de lo recogido en los libros de actas donde únicamente se realiza una relación de las personalidades asistentes al acto. No se conservan ejemplares de la prensa de la época y el *Boletín Diocesano* por aquel entonces dedicó sus números casi exclusivamente al Concilio Vaticano I y la incorporación de Roma al Reino de Italia.

<sup>101</sup> El Convento de la Concepción fue abandonado por sus moradoras en 1868, de él hoy solo subsiste el templo, puesto bajo la advocación de Santa Marina. Sobre su estado antes de su incorporación al Colegio de los Escolapios, la Comisión Provincial de Monumentos, en respuesta a una petición del administrador económico de la provincia sobre los objetos existentes en ese cenobio, contestó «que el edificio no tenía mérito artístico pero que así en el templo como en el convento hay objetos que deben conservarse» (MPZa, CPM, sesión del 19 de octubre de 1870). Sobre bibliografía específica sobre este inmueble: NAVARRO TALEGÓN, J., *op. cit.*, pp. 219-221 y VASALLO TORANZO, L., *op. cit.*, pp. 294-299. El acta de entrega y recibo del Convento de la Concepción, fechada el 28 de enero de 1871, se conserva en Madrid, en el Archivo General de los Escolapios (AGE, sign. 329/01).

<sup>102</sup> NAVARRO TALEGÓN, J., *op. cit.*, p. 219.

<sup>103</sup> VASALLO TORANZO, L., *op. cit.*, p. 299.

<sup>104</sup> MARTÍN FRAILE, B., «Educación popular...», p. 160.

<sup>105</sup> AHMT, sign. 1.385-2. Otros detalles sobre la historia del centro escolar se pueden encontrar en MARTÍN FRAILE, B., *Los escolapios...*

alumnos de primaria. En 1877 las autoridades municipales colaboraron en una fallida adquisición de terrenos para establecer un campo de experiencias agrícolas; en 1903 defendieron a la congregación ante la exigencia de la Dirección General de Contribuciones de que se pagara la contribución industrial por ser el centro una casa de hospedaje, y con prontitud intentaron solventar los problemas económicos que con frecuencia impedían cumplir lo determinado en las estipulaciones<sup>106</sup>.

Como hitos de su historia, cabe citar que el 12 de septiembre de 1877 se alojó en él Alfonso XII durante un viaje por tierras zamoranas<sup>107</sup>. Que por aquel entonces fuera considerado el lugar más adecuado para que descansara el monarca ratifica la importancia que había adquirido la escuela. Asimismo, la publicación *Zamora Ilustrada* le dedicó uno de los grabados y un artículo, y si exceptuamos unas casas elevadas en la Plaza Mayor de Zamora, fue el único edificio de la provincia de nueva planta que recibió su atención<sup>108</sup>.

El colegio de las Escuelas Pías funcionó hasta 1959<sup>109</sup>, excepto entre los años 1933 y 1936, período en el que los religiosos tuvieron que abandonar el inmueble al prohibirse la enseñanza a las órdenes religiosas y, por tanto, trasladaron su residencia al antiguo Palacio del Obispo<sup>110</sup>. Como consecuencia, el Gobierno Central permitió la creación de un instituto elemental en el centro escolar<sup>111</sup>. Una vez que los Escolapios dejaron la ciudad, el edificio fue ocupado por los Mercedarios Descalzos, orden restablecida en Toro en 1886<sup>112</sup>, que lo dirigieron hasta que cerró en 1969. Estos religiosos mantuvieron la comunidad algunos años más y posteriormente pasó a albergar diferentes dependencias municipales, como el conservatorio. En la actualidad también aloja oficinas de la Junta de Castilla y León y es la sede del Consejo Regulador de la denominación de origen del vino de Toro.

---

<sup>106</sup> MARTÍN FRAILE, B., «Los nuevos centros...», pp. 222-223. Este investigador también recoge la colaboración de la Diputación con quinientas pesetas en 1876 para ampliar los gabinetes de física, química e historia natural. Por último, la consulta de las páginas del cotidiano *El Toresano* es asimismo una importante fuente de información que confirma el aprecio que la ciudad tenía a los Escolapios.

<sup>107</sup> CALVO ALAGUERO, G., *op. cit.*, p. 376.

<sup>108</sup> «Nuestro Grabado», en *Zamora Ilustrada*, 23 de enero de 1883, pp. 236-237.

<sup>109</sup> *El Correo de Zamora* en el número correspondiente al 9 de julio de 1959 dedicó un amplio artículo a la marcha de los Escolapios en el que elogiaba la labor educativa desempeñada en Toro y consideraba el cierre del colegio un síntoma más de la decadencia general de la ciudad.

<sup>110</sup> CASAS Y RUIZ DEL ÁRBOL, F., *Motivos de Toro*, Imprenta Provincial, Zamora, 1970, pp. 142-143.

<sup>111</sup> Las primeras gestiones para que el centro continuara abierto a pesar de la ausencia de los Escolapios las inició el Consistorio en julio de 1933, pues las autoridades locales estaban muy preocupadas por la situación en la que quedaban los estudiantes que cursaban sus estudios en el colegio calasancio (AHMT, sign. 1385-2).

<sup>112</sup> NAVARRO TALEGÓN, J., *I Centenario de la fundación. Orden Mercedaria Descalza. Toro (1886-1986)*, Catálogo de la Exposición. Caja de Ahorros de Zamora, Zamora, 1986.

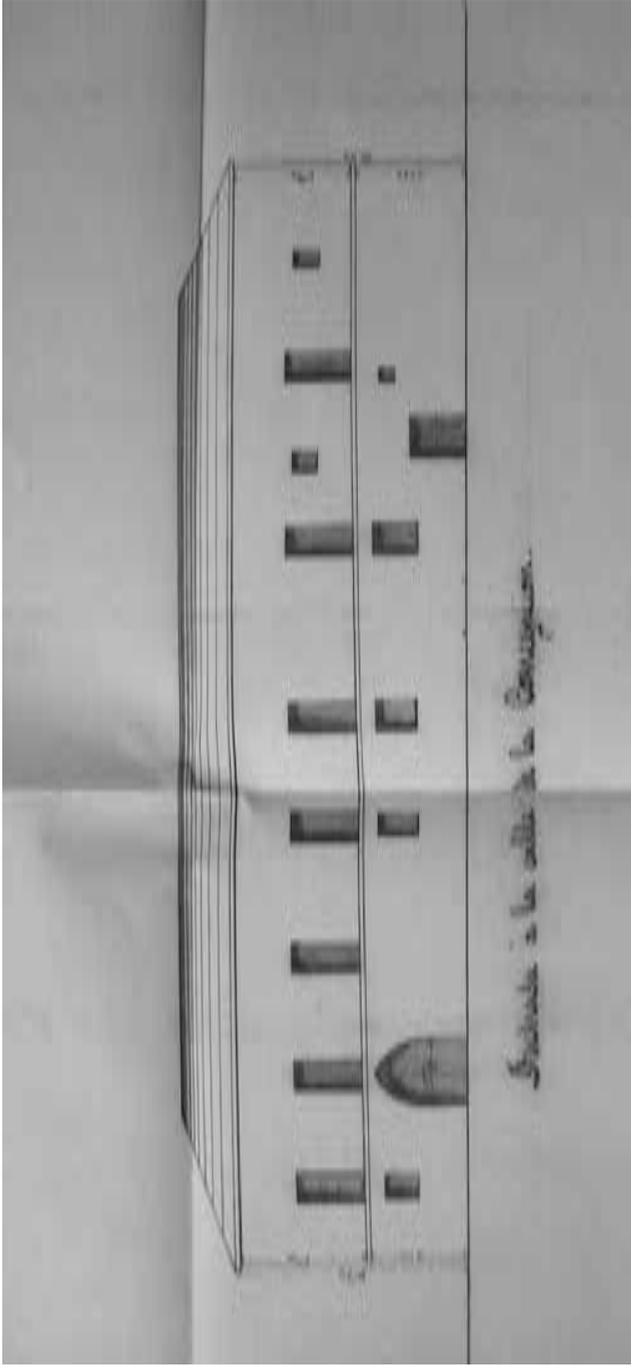


FIG. 1. Plano de la fachada meridional del Palacio de los Condes de Requena (1864). Arquitecto Pablo Cuesta.

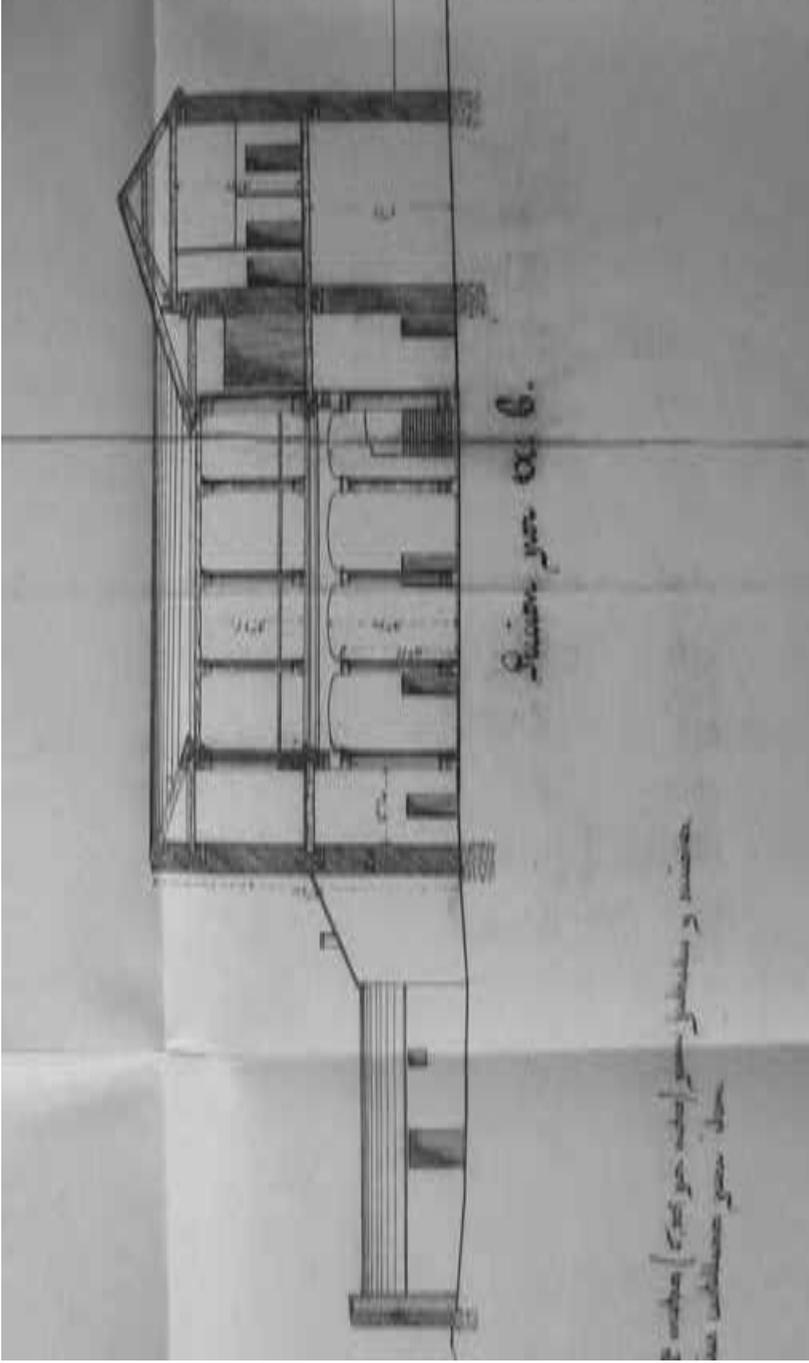


FIG. 2. Plano del patio del Palacio de los Condes de Requena (1864). Arquitecto Pablo Cuesta.



FIG. 3. Escalera principal del Palacio de los Condes de Requena.



FIG. 4. Patio del Palacio de los Condes de Requena. Estado actual.

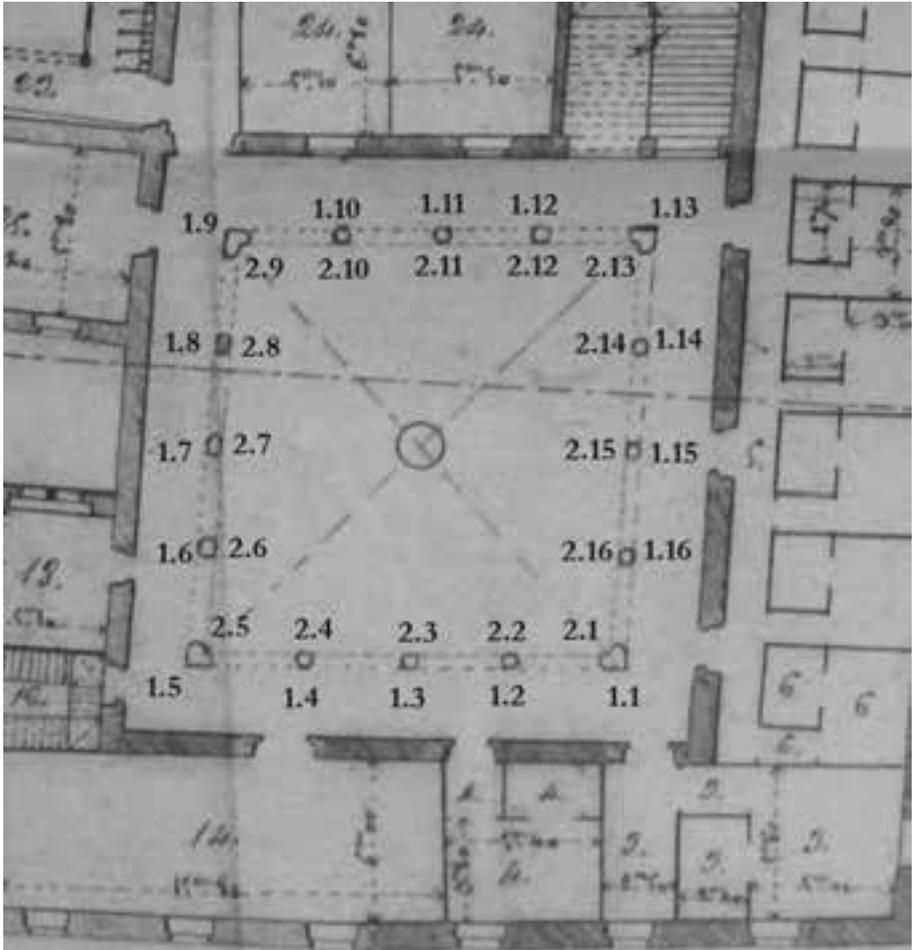


Fig. 5. Plano de localización de los relieves del patio del Palacio de los Condes de Requena.



FIG. 6. Relieve 1.4.



FIG. 7. Relieve 1.6.



FIG. 8. Relieve 1.10.



FIG. 9. Relieve 1.12.



Fig. 10. Antepecho del piso alto del patio del Palacio de los Condes de Requena.

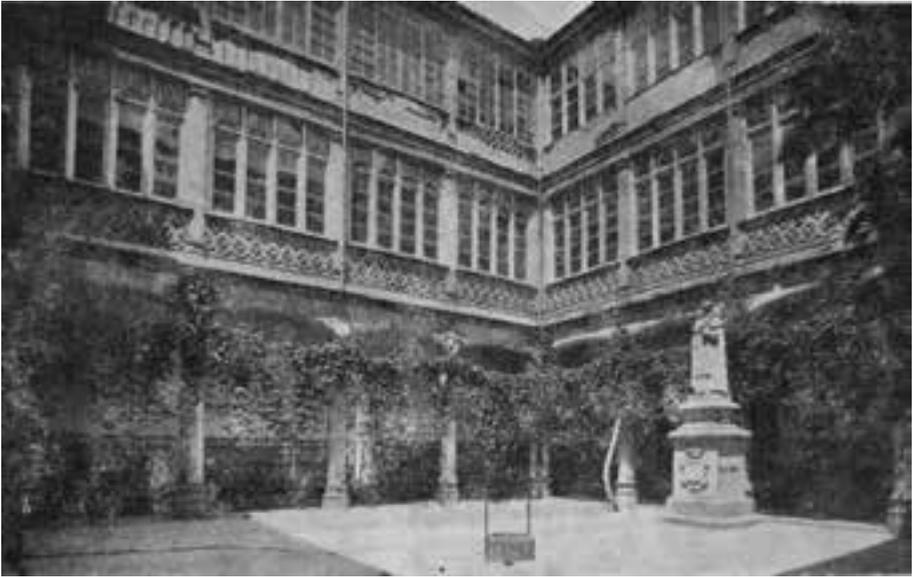


FIG. 11. Patio del Colegio de los Escolapios. *Reglamento del colegio calasancio de Toro. Dirigido por los PP. Escolapios*, Imprenta y Librería de M. Pelayo, Toro, 1937.

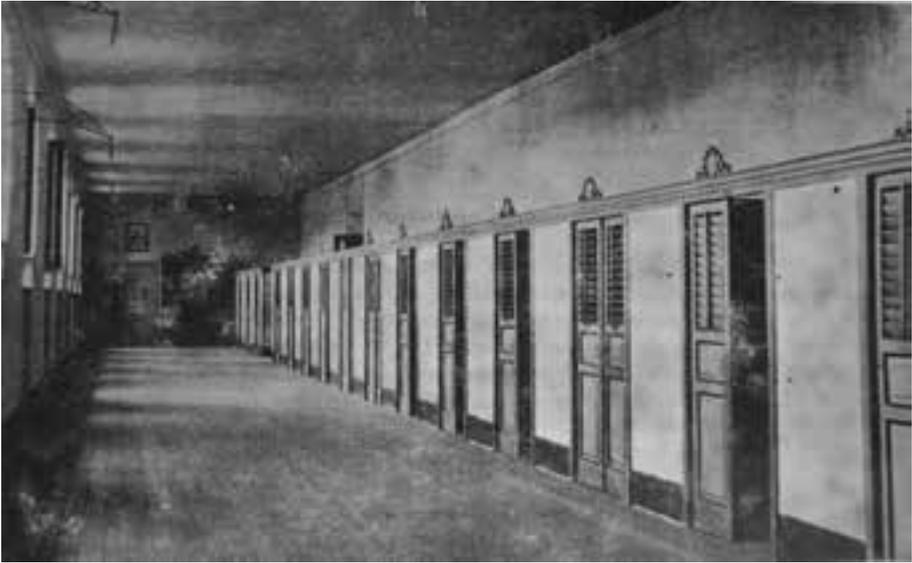


FIG. 12. Dormitorios del Colegio de los Escolapios. *Reglamento del colegio calasancio de Toro. Dirigido por los PP. Escolapios*, Imprenta y Librería de M. Pelayo, Toro, 1937.



Fig. 13. Plano de la fachada meridional del Colegio de los Escolapios (1864). Arquitecto Pablo Cuesta.

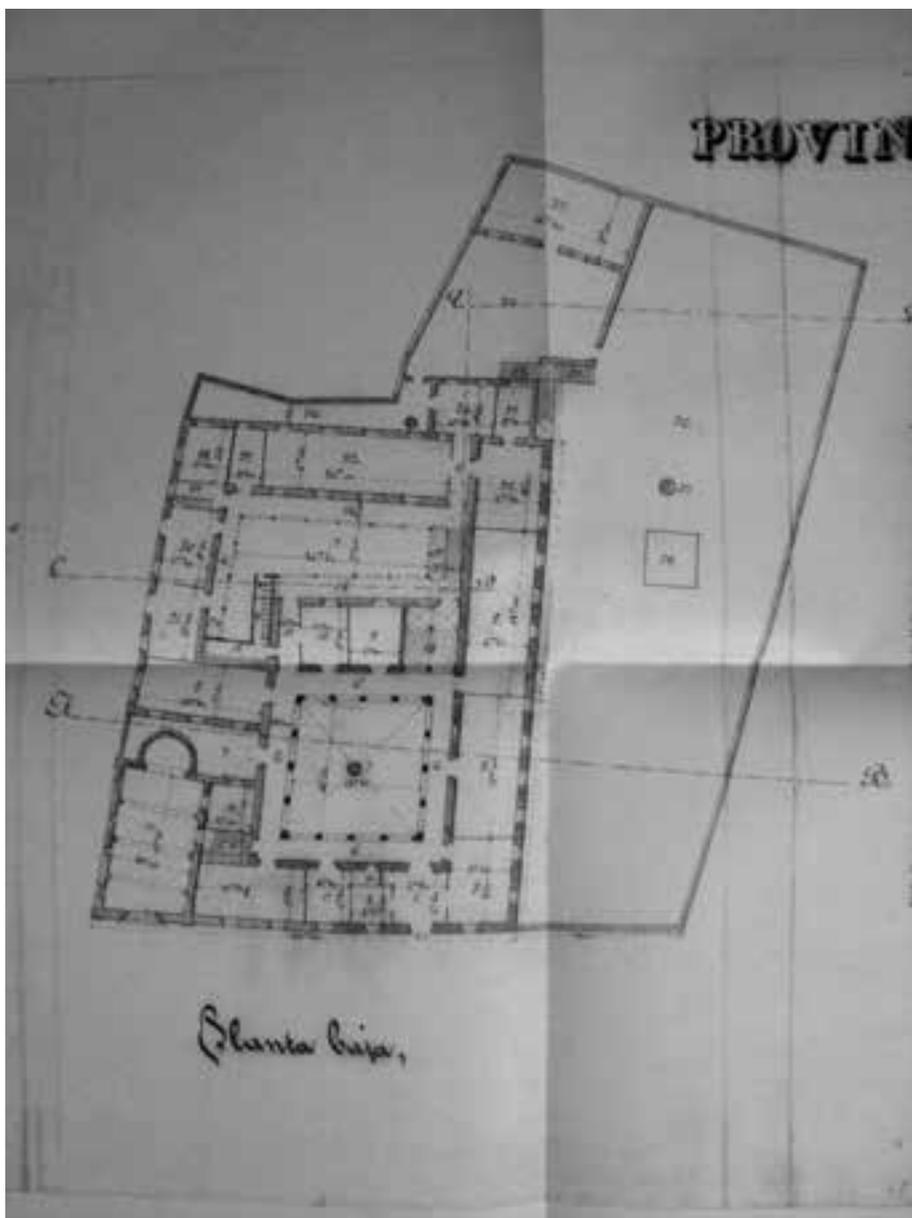


Fig. 14. Plano de la planta baja del Colegio de los Escolapios (1864). Arquitecto Pablo Cuesta.



Fig. 15. Plano de alineación de las calles cercanas al Colegio de los Escolapios (1864). Arquitecto Pablo Cuesta.



FIG. 16. Fachada del Colegio de los Escolapios. Estado actual.



Fig. 17. Interior de la capilla del Colegio de los Escolapios.

# Imágenes para una emblematización del Evangelio en la oratoria sagrada aragonesa

José Javier Azanza López

*Departamento de Historia, H.<sup>a</sup> del Arte y Geografía. Universidad de Navarra*

## Resumen

El presente artículo pretende mostrar cómo la oratoria sagrada aragonesa de la Edad Moderna se sirvió de imágenes emblemáticas en su explicación del Evangelio. La consulta de un total de 848 sermones predicados o publicados en Aragón en un período cronológico comprendido entre 1605 y 1795 nos permite extraer conclusiones válidas en este ámbito, como el desigual uso de la literatura emblemática según los predicadores, la diferente intencionalidad con que estos recurren a símbolos y emblemas en el contexto del sermón, o la variada naturaleza de los repertorios emblemáticos consultados por los oradores aragoneses. La labor de análisis, clasificación y selección del material emblemático nos acercará a distintos pasajes evangélicos, profundizando de esta manera en la mentalidad de la sociedad aragonesa de la época, así como en sus pautas de comportamiento a la hora de transmitir ideas y valores religiosos.

## Palabras clave

Oratoria sagrada, emblemática, Aragón, Edad Moderna.

## Abstract

*This article shows how the Aragonese sermons of the Modern Era used emblematic images in their explanation of the Gospel. Examination of 848 sermons that were preached or published in Aragon between 1605 and 1795 allows us to reach certain conclusions, such as the unequal usage of emblematic literature depending on the preacher, the different purposes for which they used symbols and emblems in the context of the sermons, or the variety in the nature of the emblematic repertoire that was consulted by Aragonese orators. The work of analysis, classification and selection of emblematic material will take us to different Gospel passages, thus enabling us to go more deeply into the mentality of the Aragonese society of the epoch, as well as to understand their behaviour when transmitting ideas and religious values.*

## Keywords

*Sacred Oratory, emblematic images, Aragon, Modern Era.*

*Después con nueva reflexión, he visto el Sermón escrito, y al mirar tan ponderosos juegos de sentencias, tan hermoso enlace de humanas letras y Divinas Escrituras, me parece que tiene este Sermón todas las calidades, y prendas, que deseaban los sacerdotes de Egipto. Figuraban estos las circunstancias de un Sermón bueno con el jeroglífico de una lengua, y un ojo; porque si en la lengua expresaban la dulzura de la elocuencia, y en el ojo simbolizaban la doctrina y perspicacia, uno y otro enlaza nuestro Autor con armonía, y acierto singular.*

En estos términos se expresaba fray Antonio Clavería, doctor en Sagrada Teología y catedrático de Artes de la Universidad de Zaragoza, en su aprobación del sermón predicado en la solemnidad de la Inmaculada de 1742 por fray Marco Varón en el convento zaragozano de San Francisco<sup>1</sup>. A la hora de sintetizar las virtudes que debía poseer todo buen orador, no dudaba en recurrir a una imagen emblemática tomada de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, según la cual los egipcios, para escribir «hablar», pintaban una lengua y un ojo, asignando la primacía del habla a la lengua y el segundo lugar a los ojos, entendidos estos como espejo del alma y expresión sincera de lo que la palabra refiere; así lo había expresado el gramático alejandrino Horapolo en una composición que mostraba los órganos del cuerpo suspendidos en un paisaje, fuente directa del humanista italiano<sup>2</sup>. La metáfora se convertía por tanto en referencia directa a la perfecta manera de hablar y expresaba suficientemente la idea de elocuencia en el sermón, significaba el censor.

La anterior cita a Valeriano nos permite recordar que, a la hora de componer su homilía, los oradores de la Edad Moderna acudían a fuentes de muy variada naturaleza, evidenciando así su vasta cultura literaria. Ocupaban un lugar preferente las Sagradas Escrituras, así como los Padres de la Iglesia y los escolásticos medievales de mayor relieve; también los poetas, filósofos e historiadores grecolatinos formaban parte del repertorio de obras citadas; y no faltaban tampoco referencias pro-

---

<sup>1</sup> *Solemne Fiesta, que consagró la misma Escuela a su Patrona Inmaculada en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza año 1742. Dixo el P. Fr. Marco Antonio Varón, Lector de Artes de la Regular Observancia del Patriarca Serafin... Con Licencia, en Zaragoza: Por Joseph Fort.*

<sup>2</sup> VALERIANO, P., *Hieroglyphica, seu de Sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*, Venetiis, Apud Io. Antonium & Iacobum de Franciscis, 1604, Libro XXXIII, p. 333. HORAPOLO, *Hieroglyphica* (ed. Jesús María González de Zárate), Madrid, Ediciones Akal, 1991, pp. 181-183.

cedentes de los libros de emblemas; no en vano, la enseñanza didáctico-moral que podía extraerse de las composiciones emblemáticas hacía de estas un elemento sumamente apropiado para insertarlas en el discurso religioso, al que proporcionaban además un sello de distinción intelectual por su naturaleza culta y erudita. El uso del jeroglífico fue práctica común entre los oradores, e incluso algunas instrucciones de predicadores lo aconsejaban por su carácter didáctico y por la enseñanza moral que generalmente incorporaba, siempre y cuando se hiciese con moderación y los ejemplos se extrajesen de autoridades en la materia como Alciato y Pierio Valeriano<sup>3</sup>.

Numerosas son las contribuciones que en los últimos años han puesto de manifiesto la relevancia de emblemas y jeroglíficos como adorno de la oratoria sagrada, destacando las de Aurora Egido<sup>4</sup> y, principalmente, Giusseppina Ledda<sup>5</sup>, a partir de las cuales otros especialistas han abordado el tema<sup>6</sup>; como bien significa Sagrario López Poza, «los muchos sermones de los siglos XVI-XVIII que han hecho que el eco del púlpito nos llegue hasta nuestros días, nos permiten comprobar hasta qué punto las alusiones a emblemas y jeroglíficos eran transmitidas por los

---

<sup>3</sup> Así lo significaba en 1617 el predicador real Francisco Terrones en su *Instrucción de Predicadores*: «Lo de los jeroglíficos ha cundido de manera que hay predicadores que los componen de su cabeza, fingidos al propósito de lo que quieren decir, y fingen la ninfa, y el sátiro, con una letra que decía, etc. Un jeroglífico o dos, cuando más, en un sermón, si son de Alciato o Pierio Valeriano u otros autores simbólicos, puede pasar. Pero en todo el sermón: *Pintaban los Antiguos*. Sí, que no eran todos pintores, que otros oficios también harían los antiguos». TERRONES DEL CAÑO, F., *Obras Completas*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Universidad de León, 2001, pp. 210-211.

<sup>4</sup> EGIDO, A., «Emblemática y literatura», *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Primer Suplemento*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992, pp. 81-86. Sostiene Aurora Egido que «dejando a un lado los certámenes y academias, la sermonística ocupa un lugar relevante, junto con la literatura religiosa en general, siendo estas las ramas que destacan como más florecientes en el uso y abuso del emblema y hasta en lo que podríamos llamar emblemización de la cultura».

<sup>5</sup> Véanse, por ejemplo, sus aportaciones a este tema en artículos como «Predicar a los ojos», *Edad de Oro*, 1989, vol. 8, pp. 129-142; «Los jeroglíficos en los Sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra», *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 111-118; y «Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII», *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 1998, vol. 1, pp. 45-74. Más recientemente, aborda el tema en su libro *La parola e l'immagine. Strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, Edizioni ETS, 2003.

<sup>6</sup> Es el caso —entre otros— de CERDÁN, F., «La emergencia del estilo culto en la oratoria sagrada del siglo XVII», *Crítica*, n.º 58, 1993, pp. 61-72; PÉREZ MARTÍNEZ, H., «El emblematismo argumentativo en un sermón novohispano. El panegírico de Palavicino sobre *La fineza mayor*», *Del Libro de Emblemas a la Ciudad Simbólica* (ed. Víctor Mínguez), vol. II, Castellón, Universitat Jaume I, 2000, pp. 603-620; TANGANELLI, P., «Descripción jeroglífica y retórica de la empresa: Pedro de Valderrama y Sambuco», *Los días del Alcón. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro* (eds. Antonio Bernat y John T. Cull), Barcelona, J.J. de Olañeta, 2002, pp. 533-545; y CULL, J.T., «The Baroque at Play: Homiletic and Pedagogical Emblems in Francisco Garau and Other Spanish Golden Age Preachers», *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age* (ed. F.A. de Armas), Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, pp. 237-256.

predicadores, que actuaban como intermediarios culturales»<sup>7</sup>. Partiendo de esta realidad, es nuestro propósito comprobar cómo la oratoria sagrada aragonesa se sirve de imágenes emblemáticas en su explicación del Evangelio. Para ello, recurriremos a un conjunto de sermones que, bien fueron predicados, bien se imprimieron –o ambas cosas– en Aragón, preferentemente en Zaragoza, de los que extraeremos las referencias emblemáticas que emplearon sus predicadores para ejemplificar el correspondiente pasaje evangélico. Los mecanismos de la retórica nos permitirán profundizar en el pensamiento y mentalidad de la sociedad aragonesa de la época, así como en sus pautas de comportamiento a la hora de transmitir ideas y valores religiosos; y, a su vez, trataremos de contribuir al panorama general de la presencia emblemática en Aragón en la Edad Moderna, continuando la senda trazada por Santiago Sebastián, Juan Francisco Esteban Lorente, M.<sup>a</sup> del Mar Agudo, y otros autores, en el ámbito del arte y de la fiesta<sup>8</sup>.

## La emblemática al servicio de la oratoria sagrada aragonesa: datos para su estudio

Para llevar a cabo nuestro trabajo hemos consultado un total de 848 sermones –ya sea sueltos o en sermonarios–, todos ellos conservados en la sección «Fondo Antiguo» de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Navarra<sup>9</sup>. El marco cronológico de este nutrido *corpus* se inscribe entre 1605, fecha de impresión de la colección de sermones predicados por el franciscano Diego Murillo, y 1795, cuando en la imprenta zaragozana de Ibáñez vio la luz la homilía que en la festividad de la Virgen del Carmen dirigió a los fieles fray Manuel Domingo de Santa Isabel desde el púlpito del convento de carmelitas de Zaragoza. Tanto por el número de sermones consultados como por la secuencia cronológica que abarcan –prácticamente la totalidad de los siglos XVII y XVIII–, consideramos que se trata de una muestra lo suficientemente

---

<sup>7</sup> LÓPEZ POZA, S., «Los libros de emblemas como *tesoros* de erudición auxiliares de la *inventio*», *Emblemata Aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro* (eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza), Madrid, Akal, 2000, p. 277. Afirma López Poza que algunos libros de emblemas, entre ellos los más importantes españoles, dejan ver con facilidad que sus autores tuvieron en mente cuando los crearon que el público principal que iba a consultarlos eran los predicadores, y que eran los sacerdotes en gran medida los destinatarios de la erudición que almacenaban.

<sup>8</sup> ESTEBAN LORENTE, J.F., «Empresas, emblemas, jeroglíficos y enigmas en el arte aragonés», *Anuario de Ciencias Historiográficas de Aragón*, vol. 2, 1989, pp. 17-32; *idem*, «El influjo de la emblemática en el arte aragonés», *Emblemata Aurea. La Emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro* (eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza), Madrid, Akal, 2000, pp. 143-162.

<sup>9</sup> Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a María Calonge y Belén Galván, bibliotecarias del Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Navarra, por la amabilidad con la que han atendido en todo momento mis consultas.

representativa como para poder extraer de ella conclusiones válidas en relación con el uso de los repertorios emblemáticos en la oratoria sagrada aragonesa durante la Edad Moderna.

En los más de ochocientos sermones que han pasado por nuestras manos, las referencias a libros de emblemas en los *marginalia* o notas al pie de sus páginas se cuentan por centenares. No obstante, resulta necesario realizar algunas precisiones al respecto. En primer lugar, se constata con meridiana nitidez un uso desigual de la literatura emblemática según los predicadores. Algunos recurren a ella de forma permanente, al punto de convertirse en una fuente de datos indispensable en la composición del sermón, en el que van encadenándose sin apenas solución de continuidad múltiples referencias emblemáticas. El ejemplo más significativo en este sentido es la *Didascalía Evangélica* del franciscano Juan Esquirol y Murillo<sup>10</sup>, publicada en 1727 en la imprenta zaragozana de Pedro Jiménez, texto en el que acaba perdiéndose la cuenta de las citas emblemáticas que recoge; ya su dedicatoria previa a fray Juan de Soto se convierte en toda una declaración de intenciones, pues se suceden en ella las citas al «Symbolico» Picinelli para componer el elogio. Desde este punto de vista, el nombre de Esquirol puede ponerse en relación con otros predicadores de los siglos XVII y XVIII, como el agustino fray Pedro de Valderrama, a quien Gracián llegó a definir como maestro de agudeza compuesta<sup>11</sup>. También acuden con relativa frecuencia a los libros de emblemas en su labor de adoctrinamiento didáctico y moral el trinitario descalzo Damián de la Virgen, y los franciscanos Diego Murillo<sup>12</sup>, Jerónimo Miguel Ferrer y Basilio Iturri de Roncal.

<sup>10</sup> *Didascalía Evangélica y Cuadregesimal, para todas las ferias, mayores, y menores, de la Cuaresma. Su autor el R.P.Fr. Juan Esquirol y Murillo*. En Zaragoza: En la Imprenta de Pedro Jiménez. Año 1727. La obra aparece citada en BOHIO, G., *La imprenta en Zaragoza, con noticias preliminares sobre la imprenta en general*, Zaragoza, Imprenta de Vicente Andrés, 1860, p. 65.

<sup>11</sup> En efecto, los sermones de Valderrama son «auténticas selvas de símbolos donde se entrelazan sin solución de continuidad rebuscadas efigies, vivaces retratos, topografías, cronografías, prosopopeyas, *tableaux* y, desde luego, continuas referencias a libros de empresas y de emblemas». TANGANELLI, P., *op. cit.*, p. 533. El paralelismo entre Valderrama y Esquirol obedece al hecho de que ambos tienden a encadenar en su prédica múltiples referencias emblemáticas; sin embargo, no apreciamos en el aragonés un recurso frecuente en Valderrama, como es la transformación del sermón en un único macroemblema, a menudo inventado por el propio predicador.

<sup>12</sup> Sobre la figura de Diego Murillo, considerado como uno de los predicadores más representativos del reinado de Felipe III en su equilibrado ideal de sabiduría y elocuencia, véase GÓMEZ VICHARES, V., «Fray Diego de Murillo, poeta y predicador del Siglo de Oro», *Primeras Jornadas de bibliografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977, pp. 295-352. También recoge referencias a su obra EGIDO, A., «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)», *Cinco Estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su Centenario IV*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-78; y HENARES DÍAZ, F., «*Scriptura, ancilla theologiae* en la predicación inmaculista del Siglo de Oro: Fray Diego Murillo, OFM», *Carthaginensia: Revista de Estudios e Investigación*, vol. 20, n.º 37-38, 2004, pp. 205-230. Diversas alusiones a Murillo aparecen igualmente en HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996; y en RAMOS DOMINGO, J., *Retórica, sermón e imagen*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1997.

En el otro extremo, hay predicadores que apenas se ven influidos por la emblemática y cuando recurren a ella lo hacen de forma puntual, de manera que sus referencias pasan casi desapercibidas entre una multitud de citas bíblicas, patrísticas o de autores clásicos; los nombres del cisterciense Juan Crisóstomo de Olóriz, del carmelita observante fray José Ángel de Berrio, de los franciscanos fray Diego de Lucía y fray Juan Francisco de Collantes, o del obispo de Barbastro, el dominico fray Jerónimo Bautista Lanuza –cuya obra es objeto de elogio en los estudios decimonónicos<sup>13</sup>–, se convierten en buen ejemplo de este uso mucho más comedido de los recursos emblemáticos. Explícito se muestra en este sentido el franciscano Collantes, quien, en el prólogo al lector de su *Divina predicación del soberano rey*, significa que

aunque en otras materias graves tengamos autoridad para soltar la rienda a la gallardía del ingenio humano, en esta no se permite sino dentro de los límites de la Sagrada Escritura, y de los Santos Doctores. Y a la verdad sin salir de aquestos límites es la anchura tan inmensa que tienen infinito que andar<sup>14</sup>.

Y en la misma línea se expresa el obispo Lanuza, quien en la materia del sermón rechaza los libros profanos –provecho de los predicadores nuevos– y se acoge a la Sagrada Escritura y a los Doctores sagrados, que son «estrellas fijas y seguras, puestas por Dios en el cielo para navegar sin peligro»<sup>15</sup>.

Junto a la anterior reflexión, debemos significar que la intencionalidad con que se recurre a la emblemática en el contexto del sermón puede variar según los casos. En ocasiones, no pasa de ser una mera exhibición erudita, que apenas si afecta al discurso general del orador y que le sirve en todo caso para captar la atención de un público más instruido. En otras, este emblematiza un pasaje del Evangelio, de forma que se establece una conexión directa entre texto evangélico y motivo emblemático. Finalmente, es posible que se aplique a la enseñanza y catequesis que el predicador pretende extraer de la escena que acaba

---

<sup>13</sup> En efecto, Antonio Ferrer del Río tan solo salva de la decadencia general de la oratoria sagrada en el siglo XVII a Jerónimo Bautista Lanuza, a Antonio Vieira y a José Barcia y Zambrana. Por su parte, Antonio Bravo alaba sus homilias y afirma que «algunos críticos no dudan en calificarla de obra maestra de erudición y saber». Ya a comienzos del siglo XX, Mariano Baselga lo define como «honra de la sagrada cátedra española». HERRERO SALGADO, F., *op. cit.*, pp. 35 y 38-40.

<sup>14</sup> *Divina predicación del soberano rey constituido sobre el monte santo de Sion, por Fray Ivan Francisco de Collantes, de S. Francisco de Observancia*. Tomo primero. En Çaragoça: por Pedro Cabarte, en la Cuchillería. Año 1617.

<sup>15</sup> LANUZA, J.B., *Homilias de los Evangelios de la Cuaresma*, Barcelona, 1626, pp. 3-4. HERRERO SALGADO, F., *op. cit.*, pp. 229-230 y 282-283.

de proclamar, vinculándose no tanto a las palabras o hechos de Cristo como a su propia lección moral.

En cuanto a los repertorios emblemáticos consultados por los oradores aragoneses, sorprende su variada naturaleza, pues tienen cabida desde los libros de meditación dirigidos a las almas contemplativas, pasando por la corriente emblemático-amatoria, hasta aquellos de naturaleza política cuyos destinatarios son el príncipe y sus ministros. Como cabía esperar, las obras más utilizadas son los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano –seudónimo de Giovanni Pietro Bolzani dalle Fosse–, publicada en 1556<sup>16</sup>, y el más tardío *Mondo simbolico* del agustino Filippo Picinelli, cuya primera edición en lengua toscana apareció en Milán en 1653, y con posterioridad fue traducida al latín por Agustín Erath<sup>17</sup>; se trata en ambos casos de repertorios emblemáticos especialmente creados como «tesoros» auxiliares de la *inventio* oratoria, por cuanto quienes deseaban enriquecer su homilía hallaban en ellos abundantes fuentes de erudición dispuestas y engarzadas con elegancia y sabiduría<sup>18</sup>. Su importancia obedece no solo al hecho de que constituyen por sí mismos un auténtico arsenal de información al servicio de la elocuencia para atraer por medio de la palabra –ya sea oral o escrita–, sino a que recogen ejemplos de otros libros de emblemas de los que se servían los oradores sin necesidad de acudir a los textos originales, circunstancia que facilitaba enormemente su labor. El compendio enciclopédico de Picinelli fue uno de los más aprovechados en el ámbito aragonés, como se desprende de los tres libros que el carmelita Luis Pueyo y Abadía, obispo de Albarracín y uno de los comentaristas barrocos más destacados de Santo Tomás, dedicó en la última década del siglo XVII a la articulación y simbiosis entre los conceptos tomistas y las imágenes del *Mundus Symbolicus*<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani Bolzani Bellunensis*, Basileae, 1556. Pierio Valeriano publicó por primera vez su obra escrita en latín en 1556, en Florencia, de forma incompleta y, en el mismo año, completa en la imprenta de Insegrinus en Basilea; después se tradujo al francés y al italiano. En nuestro estudio seguimos la edición veneciana de 1604 conservada en la Biblioteca de la Universidad de Navarra.

<sup>17</sup> *Mondo simbolico o sia Università d'imprese svelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, et profane*. In Milano. Per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653. De su amplia difusión e influencia da buena prueba el gran número de ediciones tanto en el idioma original toscano como en su traducción latina llevada a cabo en 1680-1681 por el agustino alemán Agustín Erath, que amplió decisivamente el repertorio añadiendo muchas fuentes, sobre todo de autores alemanes. Para nuestro trabajo nos servimos de la edición latina de 1687, dado que los ejemplares que manejaron los oradores aragoneses nos remiten siempre a ediciones en este idioma y no en el original.

<sup>18</sup> Véase a este respecto LÓPEZ POZA, S., *op. cit.*, pp. 263-279.

<sup>19</sup> R. DE LA FLOR, F., «La máquina simbólica: Picinelli y el ocaso de la teología escolástica hispánica», *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica* (Eds. Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nagal), Zamora (México), El Colegio de Michoacán, 2002, pp. 143-159.

A los anteriores siguen otras dos obras también concebidas como repertorios específicos de jeroglíficos y símbolos destinados al estímulo de la imagen visual: los *Commentaria Symbolica* de Antonio Ricciardo, más conocido como Brixiano, publicados en 1591, y el *Electorum symbolorum et paraboliarum historicarum syntagmata*, del jesuita y confesor del rey Luis XIII de Francia Nicolao Caussino, que salió de las prensas parisinas de Romanus de Beauvais en 1618 y cuyos dos primeros libros –de un total de doce– fueron traducidos a la lengua castellana por Francisco de la Torre en 1677. Numerosas son igualmente las citas al *Emblematum libellus* de Andrea Alciato, texto bien conocido en Zaragoza desde mediados del siglo XVI, como queda de manifiesto en el excepcional programa iconográfico de exaltación de la virtud del patio de la Casa Zaporta, integrado por un conjunto de relieves escultóricos que en algunos casos se inspiraban directamente en la obra del escritor y jurista italiano<sup>20</sup>. El repertorio alciatino fue una de las fuentes más consultadas en la oratoria sagrada española, por ser autoridad reconocida en la materia e incluso admitida en las instrucciones de predicadores<sup>21</sup>.

En un nivel intermedio se encuentran las *Imagines Deorum* del mitógrafo italiano Vincenzo Cartari, las cuatro centurias del *Symbolorum et emblematum* del médico y botánico alemán Joachim Camerarius, y la *Amorum emblemata* del pintor y escritor holandés Otto Vaenius. También la fábula, considerada en su proximidad al género emblemático en cuanto a «exemplum in natura» o enciclopedia natural con implicaciones morales<sup>22</sup>, tiene cabida en la oratoria sagrada aragonesa, destacando

---

A la figura del carmelita aragonés en su relación con Picinelli alude también ESTEBAN LORENTE, J.F., *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 333. Digno de mención es el hecho de que en el túmulo erigido en 1704 con motivo de sus exequias, colgó un conjunto de trece jeroglíficos «que continúan el llanto por la muerte de don Luis de Abadía, en elogio de sus muchas virtudes y letras». *El hombre es la mejor y peor criatura que ay fuera de la omnipotencia luz de desengaño clara: obra en dos partes que dio principio Fr. Luys Pueyo y Abadía, y por su fallecimiento continuo Fr. Thomas Pueyo y Abadía, su hermano...* En Çaragoça, por Gaspar Thomas Martínez y Diego de Larumbe, 1706.

<sup>20</sup> SEBASTIÁN, S., «La Casa Zaporta (Patio de la Infanta): sus claves mitológicas», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 1, 1980, pp. 5-19. ESTEBAN LORENTE, J.F., *El palacio de Zaporta y Patio de la Infanta*, Zaragoza, Ibercaja, 1995.

<sup>21</sup> AZANZA LÓPEZ, J.J., «Alciato moralizado. Los emblemas alciatinos como *exempla* en la oratoria sagrada», *Emblemática y Religión en la Península Ibérica (Siglo de Oro)* (eds. Ignacio Arellano y Ana Martínez Pereira), Pamplona, Madrid y Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 71-100.

<sup>22</sup> La estrecha vinculación entre emblemática y fabulística ha sido puesta de manifiesto por MORALES FOLGUERA, J.M., «La fábula clásica como fuente de inspiración para la emblemática», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1994, pp. 279-303; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Las fábulas de Samaniego. Sus fuentes literarias y emblemáticas*, Vitoria, Ephialte, 1995, pp. 22-24; y BERNAT VISTARINI, A., y SAJÓ, T., «*Imago Veritatis*. La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema», *Studia Aurea*, n.º 1, 2007, pp. 1-32.

en este sentido el franciscano Jerónimo Miguel Ferrer, en cuyos *Sermones duplicados para todos los domingos y fiestas de adviento* se suceden numerosas alegorías, pinturas y fábulas.

Ya de forma puntual aparecen mencionados otros libros de emblemas, como *Delle Imprese Sacre* de Paolo Aresio, el *Teatro d'Imprese* de Giovanni Ferro, la *Pia Desideria* de Herman Hugo, el *Symbolicarum quaestionum libri quinque* de Achille Bocchi, las *Imprese Illustri* de Camillo Camilli, *Dell'imprese* de Scipione Bargagli, *Il rota overo delle imprese* de Scipione Ammirato, el *Emblematum ethico-politicorum Centuria* de Julius Zincgreff, *Les Emblemes, ou devises chretiennes* de la calvinista francesa Georgette de Montenay, la *Emblemata* del humanista húngaro Joannes Sambucus, o la serie emblemática *Cor Iesu amanti sacrum*, cuyos grabados, obra del flamenco Anton II Wierix, servirán como punto de partida para un gran número de libros de emblemas. Llama la atención en todo caso el reducido uso que se hace de la emblemática española, donde los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, y la *Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en cien empresas* del escritor y diplomático murciano Diego Saavedra Fajardo, son las únicas obras citadas en los sermones por nosotros consultados.

Una vez recopilado el anterior material, ha correspondido el turno a la labor de análisis, clasificación y selección de las referencias emblemáticas que, por su naturaleza y contenido, nos permitan realizar un recorrido por los textos evangélicos, comprobando de esta manera la incidencia que tuvo la literatura emblemática en la oratoria sagrada aragonesa.

## La venida de Cristo al mundo: esperanza y paz, gozo y alegría

En el tiempo de Adviento, la inminente venida de Cristo al mundo es interpretada por los oradores aragoneses en términos de esperanza y paz. Así lo entiende el franciscano Basilio Iturri de Roncal, quien, a partir del texto de Lucas 1, 1-24, asegura que el nacimiento de Jesús supuso llenar de esperanza a la humanidad, razón por la cual compara el milagro de la Concepción Inmaculada de María con «una cándida azucena, nacida entre abrojos y espinas»<sup>23</sup>. Se sirve para ello de la noticia recogida

---

<sup>23</sup> *Explicación de la Doctrina Cristiana, ilustrada con Sermones y varias pláticas, de las que también se forma una Quaresma continua, y un Adviento. Su autor, el Padre Fr. Basilio Iturri de Roncal, Religioso Franciscano, Predicador General, indigno hijo de la Santa Provincia de Aragón. Año 1722. En Zaragoza, por los herederos de Diego de Larumbe, Impresor, en la Calle de San Pedro, pp. 213-214.*

por Pierio Valeriano en sus *Hieroglyphica* de que los antiguos romanos, en sus monumentos y en las monedas de sus emperadores, acostumbraban a grabar la imagen de una azucena como símbolo de esperanza, con esta letra: «Spes populi Romani»<sup>24</sup>. Era la azucena por tanto esperanza y consuelo del pueblo romano; y también de los católicos, por cuanto la cándida azucena de María Inmaculada halló gracia ante Dios y lo movió a mirar con amor y misericordia a toda la naturaleza humana, con la que se había enemistado tras el pecado de Adán. Al mismo ejemplo de Valeriano se remite el franciscano Diego Murillo en su comparación de la azucena con la esperanza que supuso la venida de Cristo al mundo; y a este sentimiento de esperanza se suma el de paz, estableciendo el símil de María como ramo de olivo, pues así como este es símbolo de la paz, de igual forma la encarnación del Hijo de Dios en la Virgen supuso el anuncio de la concordia establecida entre Dios y la humanidad<sup>25</sup>. También en este último caso los *Hieroglyphica* de Valeriano se convierten en la fuente emblemática utilizada por Murillo<sup>26</sup>.

La Anunciación del ángel a Nuestra Señora y la Encarnación del Verbo Divino (Lucas 1, 35) le sirve al propio fray Diego Murillo para comparar a María con la abeja. El predicador recurre nuevamente a Pierio Valeriano para significar que, ya desde la antigüedad, este insecto fue símbolo de la virginidad, tanto por su carácter recogido en la celdilla del panal que tan solo abandona cuando es necesario, como por la creencia de que se reproducían sin la necesidad de unión de macho y hembra; en consecuencia, en la abeja se significa la pureza y la castidad<sup>27</sup>. No hay mejor imagen para mostrar la actitud de María en su retiro en la estancia de Nazaret, y para expresar que en la concepción virginal de Jesús todo se realizó por el poder del Espíritu Santo, de tal forma que lo imposible se hizo posible, concluye Murillo<sup>28</sup>.

En consecuencia, el trascendental acontecimiento del nacimiento de Cristo debe traducirse en gozosa alegría, a juicio del franciscano Jeró-

---

<sup>24</sup> VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, Libro LV, p. 585.

<sup>25</sup> *Vida y excelencias de la Madre de Dios. Compuestas por el Padre Fray Diego Murillo, Predicador General de toda la Orden de San Francisco, y Lector de Theologia de la Provincia de Aragón.* Tomo Primero. Año 1610. En Çaragoça Por Lucas Sánchez, pp. 332 y 743.

<sup>26</sup> VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, Libro LIII, pp. 559-560.

<sup>27</sup> VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, Libro XXVI, p. 265.

<sup>28</sup> *Vida y excelencias de la Madre de Dios...*, p. 518.

nimo Miguel Ferrer, quien acude a dos imágenes emblemáticas o «pinturas» –así las denomina en su discurso– para expresar esta idea. La primera es la de Jesús enamorado del corazón del hombre, y muestra «un niño Jesús, a la puerta de un corazón cerrado con llaves, que está llamando»; a la vez pronuncia unos versos del capítulo 5 del *Cantar de los Cantares*: «Corazón, levántate, quita el cerrojo, y mira qué es necesario que hagas para la venida de tu esposo». La segunda muestra a Jesús «en figura de un niño pequeñito dentro de un corazón con una escoba, barriéndolo y sacando de él sapos, culebras, víboras y otros animales y sabandijas ponzoñosas, y juntamente mucho estiércol y basura», también con sus correspondientes versos. A partir de las anteriores referencias, el orador se aplica en su enseñanza para indicar que hace bien el corazón humano en permanecer cerrado a todos los placeres, vanidades y tentaciones de los grandes enemigos del alma como son el demonio, el mundo y la carne. Mas en el momento de su nacimiento, Jesús llama al corazón del alma fiel para entrar a él; y si un alma es dichosa, no dudará en abrirle sus puertas, celebrando con gozo y alegría su nacimiento y pidiéndole con humildad que limpie su corazón de los pecados que lo ensucian y lo llene de su gracia<sup>29</sup>.

Las imágenes propuestas por el orador en su discurso tienen como denominador común la presencia del corazón, razón que obedece al hecho de que ambas están tomadas de una serie emblemática titulada *Cor Iesu amanti sacrum*, publicada en Amberes en torno a 1600 por el grabador flamenco Anton II Wierix con el objetivo de promover el culto y la devoción al Sagrado Corazón de Jesús<sup>30</sup>. Las ilustraciones de Wierix representaban el progreso de la vida mística dentro de un itinerario de ascenso espiritual del alma para unirse con Dios, siguiendo muy de cerca el programa ignaciano de meditación a través de las imágenes –no en vano la devoción corazonista fue asumida y fomentada por la Compañía–, y constituyeron la base de una larga tradición de libros ascético-devocionales al Sagrado Corazón de Jesús por todo el continente, tal es

---

<sup>29</sup> *Sermones duplicados para todos los domingos y fiestas de adviento, hasta la Purificación de Nuestra Señora. Compuestos por el Padre Fr. Geronymo Miguel Ferrer, hijo de la Santa Provincia de Aragón, y Predicador principal del insigne Convento de San Francisco de la Ciudad de Çaragoça. Dedicados a nuestra Señora del Pilar, de la misma Ciudad. Año 1625. En Çaragoça, por Juan de Larumbe, en la Cuchillería*, pp. 339 y 350-351.

<sup>30</sup> La serie aparece recogida en MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix: conservées au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>*, vol. I, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup>, 1978, pp. 68-79; y en *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, vol. LXI. The Wierix Family (Part III), Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2003, pp. 44-54.

así que el corazón se convirtió en uno de los emblemas favoritos del siglo XVII<sup>31</sup>. La serie «cardiomórfica» está compuesta por un título y 17 grabados con el corazón como protagonista, escenario de las hazañas del Niño Jesús, entre los cuales se encuentran los dos que sirvieron como fuente de inspiración a Ferrer. Uno de ellos muestra a Jesús llamando a la puerta cerrada de un corazón, a la vez que con un gesto de su mano izquierda impone silencio para escuchar mejor (fig. 1). En el otro, Jesús empuña una escoba y barre el corazón de un alma fiel, a fin de limpiarlo de sus impurezas simbolizadas por serpientes, lagartos y otras alimañas, incluso una especie de figura diabólica (fig. 2). En ambos casos, los grabados aparecen firmados por Anton Wierix en el centro del margen inferior, junto a los dos tercetos en latín que también recogía el orador franciscano en su catequesis.

## La vida pública del Maestro: doctrina, enseñanza y catequesis

### *Jesús, el verdadero Maestro*

En el tiempo que duró su vida pública, Cristo predicó no solo con su palabra, sino también con su ejemplo, de ahí el valor de su doctrina. Así lo advierte fray Juan Esquirol a propósito de las palabras de Jesús a los discípulos: «En la cátedra de Moisés se han sentado los maestros de la ley y los fariseos. Obedecedles y haced lo que os digan, pero no imitéis su ejemplo, porque no hacen lo que dicen» (Mateo 23, 2-3). Afirma el predicador franciscano que el ejemplo es más eficaz que la palabra, de tal manera que el verdadero maestro debe ser el primero en ejecutar lo que ordena para servir de guía a los demás y conseguir que estos le obedezcan; no fue este el caso de los fariseos, cuya hipocresía denuncia el Señor, quien en todo momento acomodó sus acciones a sus palabras para convertirse en verdadero capitán y guía de sus discípulos y de toda la cristiandad<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> En efecto, los grabados de Wierix se emplearon en obras devocionales al Sagrado Corazón en latín (*Cor deo devotum*, Carolus Musart, 1627), francés (*Le Coeur Devot*, Étienne Luzvic, 1627; y *Les divines operations de Jesus, dans le coeur d'une âme fidelle*, Gabriel de Mello, 1673 y 1681), italiano (*Fortezza reale del Cuore Humano*, Giulian Cassiani, 1628), inglés (*The Devout Heart*, Henry Hawkins, 1634) y neerlandés (*Het heylich herte*, Adriaen Poirters, 1659). A esta devoción al Sagrado Corazón se sumarán igualmente otros libros emblemáticos de Benedictus Van Haeften (*Schola Cordis*, 1623) o Daniel Cramer (*Emblemata Sacra*, 1624). PRAZ, M., *Imágenes del Barroco: estudios de emblemática*, Madrid, Siruela, 1989, pp. 165-168. Sobre el simbolismo e iconografía del Corazón de Jesús, véase CHARBONNEAU-LASSAY, L., *Estudios sobre simbología cristiana. Iconografía y simbolismo del corazón de Jesús*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1983.

<sup>32</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 149-150.

Por eso compara la actitud de Cristo con el delfín, del que afirma que es «grande guía que abre camino a los pequeñuelos peces». Se sirve para ello de un emblema del poeta y escritor alemán Julius Zinggreff, que con el mote «Casus artesque docet» («Enseña los peligros y las habilidades», sentencia recogida en el *Panegyricus de Cuarto Consulato Honorii Augusti* VIII, 423, del poeta romano Claudio Claudiano) muestra al delfín seguido por sus pequeños delfines, a quienes guía en el mar, como imagen de los padres como modelo de conducta para sus hijos<sup>33</sup> (fig. 3). Picinelli recogía el emblema de Zinggreff en su *Mundus Symbolicus* –de donde lo toma el orador aragonés– para dar a entender a los reyes y a los doctores que son ellos los primeros que deben dar ejemplo<sup>34</sup>. Así actuó Cristo, quien con su ejemplo se convierte en guía de las almas para llevarlas al puerto seguro de la salvación.

### *El mandato del amor a nuestros enemigos*

En el magisterio de Cristo, el mandamiento nuevo del amor al enemigo (Mateo 5, 44) no es un precepto más, sino el centro y vértice de todos los demás, que introduce un cambio cualitativo en la práctica de la justicia tal como la entendían los fariseos. El amor del discípulo de Cristo debe extenderse a todos los hombres sin distinción, por cuanto si nos comportamos con aversión y odio, no haremos otra cosa que consolidar los muros de la enemistad. Conscientes de la exigencia y dificultad que adquiere tal precepto, los oradores tratan de catequizar una y otra vez sobre este pasaje evangélico.

El franciscano Juan Esquirol considera muy oportuna su lectura al inicio de la Cuaresma, justo después del Miércoles de Ceniza, pues el hombre vengativo debe poner fin al odio y saber perdonar las ofensas, para lo cual es necesario recordar que es polvo y en polvo se va a convertir; y para ilustrar su enseñanza, recurre a un conjunto de referencias emblemáticas. Comienza afirmando que el que no es capaz de perdonar a sus enemigos tiene el corazón tan duro como el diamante, la piedra más fuerte de cuantas conoce la naturaleza, ya que ni siquiera cede al golpe del martillo en el yunque. La dureza como característica principal del diamante es recogida en las historias naturales y en los lapidarios, de donde pasará a los repertorios emblemáticos. En este caso, el orador acude para establecer su comparación a los *Hieroglyphica* de

---

<sup>33</sup> ZINGGREFF, J.W., *Emblematum ethico-politicorum centuria*, Fráncfort, 1619.

<sup>34</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro VI, cap. XIX, n.º 127.

Pierio Valeriano, quien afirma que el diamante es expresión de odio y obstinación, por lo que tiene de inflexible y por no existir medio para vencerle<sup>35</sup> (fig. 4). Quien no perdona y se mantiene en el odio a sus enemigos tiene el corazón de diamante, donde no entra la semilla del Evangelio, y su destino final será la condenación del infierno; no es de extrañar por tanto –continúa el franciscano– que a Plutón, dios de los infiernos, los antiguos lo representasen con pechos de diamante, según recogía Vincenzo Cartari en sus *Imagines Deorum*<sup>36</sup>.

Ahora bien, ¿cómo puede transformarse el odio en amor hacia nuestros enemigos? Esquirol propone a este respecto la enseñanza del ejército de abejas que, cuanto más embravecidas están, no hay remedio más eficaz para que se pacifiquen como echarles un poco de polvo, con que al punto se sosiegan y aquietan. El ejemplo está tomado del *Mundus Symbolicus* de Picinelli, quien se sirve de la imagen para recordar a los soberbios e iracundos la memoria de nuestra mortalidad<sup>37</sup>. Pero a su vez la fuente original de Picinelli se encuentra en la empresa 73 de las *Empresas Políticas* de Diego Saavedra Fajardo, que bajo el mote «Compressa quiescunt» («Una vez reprimidas se apaciguan»), tomado de Virgilio (*Geórgicas* 4, 87), muestra en su *pictura* una mano que arroja polvo a un enjambre de abejas, obligándolas a dispersarse (fig. 5). En el caso del diplomático murciano, la empresa asume un significado en clave política como imagen de la prevención de rebeliones y la estrategia de la división que acabará por apaciguar a los sediciosos<sup>38</sup>. Aplicando la enseñanza al Evangelio, la memoria del polvo y ceniza recibidos al inicio de la Cuaresma debe servir para reprimir en nosotros el deseo de agravio a nuestros enemigos, como abejas que en el aire se calman al recibir un puñado de tierra, y recordarnos nuestra condición mortal.

Mas no solo se trata de perdonar las ofensas de nuestros enemigos, sino que debemos ser capaces de devolverles bien por mal, asevera el trinitario fray Damián de la Virgen en su sermón sobre este mismo pasaje evangélico<sup>39</sup>. Y recurre a un ejemplo tomado de Picinelli, según el cual

---

<sup>35</sup> VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, Libro XI, p. 439.

<sup>36</sup> CARTARI, V., *Imagines Deorum, qui ab antiquis colebantur*, Lyon, 1581. V. «Pluto».

<sup>37</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro VIII, cap. 1, n.º 38. PICINELLI, F., *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos* (eds. Eloy Gómez Bravo, Rosa Lucas González, Bárbara Skinfill Nagal), Zamora (México), El Colegio de Michoacán, 1999, p. 207.

<sup>38</sup> SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas* (ed. Sagrario López Poza), Madrid, Cátedra, 1999, pp. 819-830.

<sup>39</sup> *Cuaresmas de las Tres Fiestas Mayores predicadas por el P. Fr. Damián de la Virgen, religioso descalzo de la Santísima Trinidad, divididas en dos tomos*. Tomo Primero. Año 1722. En Zaragoza, por Pedro Carreras, Impresor, p. 31.

la tierra actúa como enemiga del sol, pues genera vapores y nubes que oscurecen sus luces; sin embargo, el astro rey no toma venganza contra ella, antes bien la beneficia, pues el vapor elevado por acción del calor solar desciende convertido en generosa lluvia que fecunda los campos<sup>40</sup>. Así debemos actuar nosotros con nuestros enemigos, dejando de lado nuestra soberbia y devolviéndoles bien por mal.

También el nuevo mandato es objeto de atención por parte de fray Diego Murillo, quien considera que hay que hacer oídos sordos a la voz de cuantos nos inducen a aborrecer al adversario, y abrazar la doctrina de Cristo que proclama el amor a nuestros enemigos<sup>41</sup>. Por tanto, hay que procurar vencer al odio con su contrario, que es el amor. Ahora bien, ¿con qué armas combatirá el amor en tal difícil batalla? Señala el orador que, al tratarse del amor virtuoso, no serán el arco y las flechas, ya que estas son propias de Cupido o del amor carnal. Por tanto, el amor hacia el prójimo no tendrá sino armas quebradas y hechas pedazos, tal y como recoge el emblema «Vis amoris» («La fuerza del amor») de Alciato, en el que para mostrar su poder aparece rompiendo el arco y las flechas<sup>42</sup> (fig. 6).

Descartados el arco y las flechas, fray Diego Murillo recuerda que los antiguos pintaban al amor virtuoso desprovisto de tales armas y con tres coronas en sus manos, además de una cuarta que ciñe sus sienes. Acude para ello al emblema alciatino «Amor virtutis» («El amor a la virtud»), que plantea la dualidad establecida por Platón y recuperada por los neoplatónicos, entre el amor vulgar y el amor divino o celestial; este último no se mueve por la voluptuosidad o los placeres sensuales, sino que inflama los corazones de los hombres con el fuego de las virtudes, que quedan simbolizadas en las tres coronas que sostiene en su brazo<sup>43</sup> (fig. 7). Las coronas de la virtud serán por tanto las armas con las que el amor vencerá al odio en su particular batalla y nos conducirá a la victoria de amar al prójimo. Y para enlazar su argumento con el contenido del emblema, se sirve el orador del número ternario, que coincide con el de las coronas que lleva el muchacho, pues afirma que de tres mane-

---

<sup>40</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro II, cap. VIII, n.º 142.

<sup>41</sup> *Discursos predicables sobre todos los Evangelios que canta la Iglesia, assi en las ferias como en los domingos, desde la Septuagesima hasta la Resurrección del Señor*. Tomo Primero. Compuesto por Diego Murillo, de la Orden de San Francisco... En Çaragoça, por Angelo Tavano, 1605, p. 127.

<sup>42</sup> ALCIATO, A., *Emblemas* (ed. Santiago Sebastián), Madrid, Ediciones Akal, 1993, pp. 142-143.

<sup>43</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 144-146.

ras pueden ofendernos nuestros enemigos: con la voluntad, aborreciéndonos; con la lengua, calumniándonos; y con las obras, dañando nuestra persona y hacienda. Cristo, sin embargo, nos pide que actuemos de manera contraria, empleando nuestra voluntad para amarlos, nuestra lengua para decir bien y orar por ellos, y nuestras obras para hacerles el bien. Querer bien al enemigo, decir bien de él, y beneficiarlo: a estas tres cosas corresponden las tres coronas del amor virtuoso, y a ellas debemos aplicarnos. Sin duda tiene esto su dificultad, pero merece la pena trabajar por tan gloriosas coronas, pues el premio será la vida eterna, concluye fray Diego Murillo.

### *Un nuevo modelo de conducta*

La consecuencia inmediata del mandato del amor es la aplicación de un nuevo modelo de conducta que Jesús va haciendo calar a sus discípulos a través de su magisterio y enseñanza.

El rechazo de Jesús en su propia patria, narrado en el Evangelio de Lucas (4, 14-30), se convierte en inmejorable ejemplo para fray Juan Esquirol en su admonición sobre la ingratitud<sup>44</sup>. No pasa desapercibido al orador el hecho de que fueron sus propios paisanos quienes se indignaron contra el Señor y trataron de despeñarlo, así como la grandeza de espíritu con que contestó el Maestro, afirmando que nadie es profeta en su tierra. El ser desposeído de la honra por quien te dio la cuna es desgracia sumamente injusta pero muy común, y para explicarla se remite al emblema de Alciato «In eum qui truculentia suorum perierit» («Sobre el que perecería por crueldad de los suyos»), que muestra el ejemplo de un delfín –ballena en el sermón del franciscano– al que el oleaje arrojó a playa seca, donde murió<sup>45</sup> (fig. 8). Al igual que el mar se muestra enemigo de sus propios naturales y los arrastra a tierra, así también actuaron con Cristo quienes lo sacaron fuera de la ciudad y lo llevaron al precipicio con ánimo de tirarlo.

Villano proceder, a juicio de Esquirol, de aquellos hombres que no habían recibido del Maestro otra cosa que beneficios y dones. ¿Cabe mayor ejemplo de ingratitud –se pregunta–, que devolver mal por bien, y satisfacer con odio el amor, aborreciendo al bienhechor? Un nuevo emblema alciatino le sirve para ilustrar su conducta, en este caso el que

---

<sup>44</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 209-216.

<sup>45</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 208-209.

lleva por mote «In eum qui sibi ipsi damnum apparat» («Sobre el que se acarrea su propio daño»), cuya *pictura* muestra a la cabra criando un lobezno que más tarde la matará para comer (fig. 9). El emblema se convierte por tanto en claro símbolo de los desagradecidos, que por su mala inclinación procuran destruir a aquellos que les hicieron bien<sup>46</sup>. Esto mismo –concluye el orador– ocurre en el Evangelio, pues los más favorecidos se convierten en los mayores contrarios; y por ello no debe tolerarse que los hijos de Dios, a quienes alimenta con el pan de la Eucaristía, se muestren ingratos y desprecien al Señor.

En el capítulo 6 del Evangelio de Mateo, Jesús habla de los tres ejercicios especialmente apreciados de la práctica religiosa: la limosna, la oración y el ayuno. En ellos puede expresarse la verdadera adoración de Dios, si se hacen con el espíritu adecuado; pero también puede suceder lo contrario, si se convierten en formas puramente externas al servicio del egoísmo, la soberbia y la hipocresía del hombre. A propósito del ayuno (Mateo 6, 16-18), Jesús descubre la conducta hipócrita de quienes buscan tan solo la alabanza de los demás, y señala con claras palabras el camino certero: las señales de la mortificación deben pasar desapercibidas y no aparecer a la vista de todos, porque Dios contempla lo que está escondido. Fray Damián de la Virgen compara a los hipócritas del Evangelio con el pez uranoscopio, que aunque tiene un solo ojo siempre mira al cielo, por estar colocado en la parte superior de su cabeza; pero por el mismo motivo es muy torpe en sus movimientos en el agua. Así también el hipócrita da a entender lo elevado de sus acciones, pregonando que no mira sino al cielo; pero en realidad trata con ello de encubrir sus torpes acciones presididas por los vicios<sup>47</sup>. El punto de partida de semejante comparación se encuentra en Picinelli, para quien el uranoscopio es imagen del hombre contemplativo y a la vez vicioso<sup>48</sup>.

Al igual que la hipocresía, también la murmuración y la lisonja son objeto de denuncia. La coincidencia en este caso entre los oradores aragoneses es absoluta, no solo en el pasaje evangélico elegido (Mateo 12, 38: «Entonces algunos maestros de la ley y fariseos le dijeron: Maestro, queremos ver un signo hecho por ti»), sino en la comparación de quienes

---

<sup>46</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 99-100.

<sup>47</sup> *Cuaresmas de las Tres Ferias Mayores...*, Tomo Primero, p. 12.

<sup>48</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro VI, cap. X, n.º 34.

así se comportaron con el escorpión. Diego Murillo considera la contradicción entre el halago en llamarle Maestro y la intención dañina con que le exigen un signo, y reconoce que es conducta propia del escorpión, que mientras acaricia, pica: «Dum blanditur, pungit»<sup>49</sup>. Toma la imagen del *Mundus Symbolicus* de Picinelli, para quien el escorpión es símbolo del adulador que bajo sus dulces palabras esconde un funesto aguijón con el que no pierde ocasión de hacer daño a otros<sup>50</sup>. En la misma línea se manifiesta fray Juan Esquirol, quien advierte que el escorpión envenena engañando, según el propio Picinelli: «Cum dolo venenat» («Envenena con engaño»)<sup>51</sup>. Este es el carácter típico de lisonjeros y traidores, que hieren y matan a otros sin que sospechen lo más mínimo<sup>52</sup>.

Con los dos anteriores coincide fray Damián de la Virgen, quien en este caso da un paso más al comparar a lisonjeros y aduladores no solo con el escorpión de la tierra —«del que se dice, que mata abrazando»—, sino también «con el del cielo que, por más alto, tiene influjos más nocivos»<sup>53</sup>. Acude para ello a Picinelli y a la empresa 52 de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo, que con el mote «Más que en la tierra nocivo» muestra un cielo estrellado en el que se ve un escorpión que representa la constelación zodiacal de Escorpio (fig. 10). El escorpión expresa diferentes conceptos siempre negativos, no solo por su picadura venenosa, sino porque también la constelación suele desencadenar efectos nocivos. De ahí que el diplomático murciano lo aplique en el terreno político para expresar que los príncipes deben poner gran cuidado en la elección de hombres destinados a cargos importantes, pues cuanto más alta sea su dignidad o mayor poder tengan, mayor daño pueden causar; como el escorpión, que incluso en forma de constelación en el cielo, no pierde su condición nociva y extiende su influencia venenosa sobre todo lo creado<sup>54</sup>. Al igual que la constelación de Escorpión es nociva para

---

<sup>49</sup> *Discursos predicables sobre todos los Evangelios...*, Tomo Primero, pp. 249-263. También establece la comparación entre la conducta de escribas y fariseos y la fábula del asno vestido con piel de león de Esopo; pues así como el asno fue reconocido en cuanto rebuznó, de igual forma los fariseos fueron despojados de su vestidura de humildad nada más abrir la boca para dirigirse al Señor.

<sup>50</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro VII, cap. VII, n.º 49. PICINELLI, F., *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos...*, pp. 122-123.

<sup>51</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro VII, cap. VII, n.º 46. PICINELLI, F., *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos...*, pp. 120-121.

<sup>52</sup> *Didascalía Evangélica y Cuadregesimal...*, p. 400.

<sup>53</sup> *Cuaresmas de las Tres Ferias Mayores...*, Tomo Primero, p. 145.

<sup>54</sup> SAAVEDRA FAJARDO, D., *op. cit.*, pp. 620-628.

los hombres, así también lo son los aduladores que extienden el veneno de sus palabras sobre los demás, concluye el trinitario.

Al inicio del pasaje evangélico sobre las tradiciones antiguas (Mateo 15, 1-20), un grupo de fariseos y escribas de Jerusalén viene a hablar con Jesús, a quien formulan una observación acerca de la conducta de sus discípulos, que no siguen la tradición de los antepasados; personas –dice fray Diego Murillo– enviadas por el demonio con la boca llena de maldición y amargura, cuya verdadera intención era sembrar la discordia entre Cristo y sus seguidores<sup>55</sup>. Para condenar tan reprobable comportamiento, el religioso franciscano pone el ejemplo de la fábula recogida por Ovidio en sus *Metamorfosis* referente a Cadmo, hijo del rey Agenor de Tebas, quien tras matar a un dragón y arrancarle los dientes procedió a sembrarlos en el campo, y de la tierra brotaron hombres armados que pelearon entre sí hasta quedar solamente cinco<sup>56</sup>. Murillo toma el motivo del emblema de Alciato «Littera occidit, spiritus vivificat» («Que la letra mata y el espíritu da la vida»), que muestra el momento en el que, tras haber dado muerte al dragón que yace en un extremo de la imagen, Cadmo esparce los dientes en el campo como si de semillas se tratara<sup>57</sup> (fig. 11). Una vez referido el ejemplo emblemático, el orador se aplica a la explicación del mismo. Por los dientes de serpiente se entiende a los detractores y maledicentes que no hacen sino criticar el comportamiento de los demás, por cuanto la lengua del que dice mal de su prójimo en secreto, es como el diente de serpiente que muerde en silencio. De los dientes nacieron hombres armados, de la misma manera que de la murmuración nacen las guerras; y los guerreros se mataron unos a otros, dando a entender que donde hay guerra y discordia, hay odio, destrucción y muerte. Así se comportaban los fariseos del Evangelio que, hablando con los discípulos, murmuraban de Cristo; y hablando con Cristo, murmuraban de ellos, concluye el religioso. También nosotros encontraremos sembradores de discordia que tratarán de indisponernos con nuestros familiares y amigos, e incluso con el propio Señor, para que nos revolvamos contra Él. La enseñanza es clara: huyamos de estas personas y, cuando resulte forzoso oírlas, no demos crédito a sus palabras, pues de lo contrario no hallaremos tranquilidad ni descanso.

---

<sup>55</sup> *Discursos predicables sobre todos los Evangelios...*, Tomo Primero, pp. 616-629.

<sup>56</sup> OVIDIO, *Metamorfosis III*, pp. 1-154.

<sup>57</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 228-229.

Finalmente, el pasaje evangélico de la madre de los Zebedeos, que solicita a Cristo puestos importantes para sus hijos (Mateo 20, 20-28), le sirve a fray Juan Esquirol para adoctrinar contra la ambición y la soberbia humanas<sup>58</sup>. Considera el predicador que la soberbia es vicio de necios que desoyen los dictados de la razón y tan solo atienden a su propio beneficio; por eso los contempla como hombres descabezados que yerran en todas sus acciones. Para ilustrar el desvarío de quienes actúan movidos por la soberbia recurre al emblema 66 del *Symbolicarum quaestionum* de Achille Bocchi, que se acompaña de una sentencia muy apropiada al caso, «Quam stulta sit superbia» («Qué estúpida sea la soberbia»). Muestra su *pictura* un paisaje marino, con la alada Fortuna sobre una concha, henchida y desplegada al viento su vela. A sus pies se arrodilla un soldado que le entrega su propia cabeza decapitada, mientras la Fortuna se apresta a colocar sobre sus hombros una cabeza compuesta por figuras monstruosas<sup>59</sup> (fig. 12). El protagonista de la escena es Alejandro Magno, personaje tradicionalmente asociado al pecado de soberbia no solo en la tradición bíblica o cristiana, sino también en los escritos de la antigüedad pagana, especialmente latina, donde los textos de Tito Livio, Valerio Máximo, Séneca y Lucano transmiten una semblanza del héroe que acabará perdiéndose por su ambición y su soberbia. En efecto, la antigüedad clásica y tardía no tuvo de la figura de Alejandro una imagen unitaria, sino que lo imaginó como un personaje polimórfico, de variados semblantes y facetas. Excepcional soldado, rey guerrero e invicto conquistador, manifiesta virtudes como la valentía, la inteligencia y la generosidad; sin embargo, no supo asimilar el peso de su inmensa fortuna que lo condujo a una desmesurada soberbia, no solo en el plano material sino también en el intelectual, por lo que acabará siendo castigado por Dios<sup>60</sup>. En su envanecimiento, el rey macedonio renegó de su condición humana y trató de emular la divina, pero acabó por embrutecerse y degenerar hacia una condición animal, cuya consecuencia inmediata fue la proliferación de los «vitia» en sustitución de la «virtus» anterior.

---

<sup>58</sup> *Didascalía Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 157-158.

<sup>59</sup> Bocchi, A., *Symbolicarum quaestionum*, Bononiae, Apud Societatem Typographiae Bononiensis, 1574, fols. 143-144. Sobre la obra de Bocchi, con diversas alusiones al emblema aquí citado, véase Watson, E., *Achille Bocchi and the Emblem Book as a symbolic form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

<sup>60</sup> El tratamiento literario que recibe la compleja personalidad de Alejandro Magno, con especial insistencia en su inagotable soberbia, es objeto de estudio por Uría, I., «La soberbia de Alejandro en el poema castellano y sus implicaciones ideológicas», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XIX, 1996, pp. 513-528; y González Rolán, T., y Saquero Suárez-Somonte, P., «La imagen polimórfica de Alejandro Magno desde la Antigüedad latina al Medioevo hispánico: edición y estudio de las fuentes de un desatendido Libro de Alexandre prosificado», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, vol. 23, n.º 1, 2003, pp. 107-152.

Este embrutecimiento es el que representa la imagen de Bocchi, cuyo epigrama concluye que la insensata soberbia expolia a los hombres sus reinos. Y aquí enlaza el orador con su enseñanza, pues también la madre de los Zebedeos quiso que sus hijos ocuparan un lugar preeminente en el trono de la gloria divina; pero no es la soberbia sino la humildad la que conduce a Dios, pues los soberbios serán castigados y acabarán perdiéndose por la ceguedad de su malicia, como le ocurrió a Alejandro Magno.

### *La venida de Cristo en el Juicio Final*

Como culminación de toda la doctrina del Señor, Mateo recoge el gran discurso sobre el fin del mundo y la venida de Cristo en el Juicio Final, para llevar a su pleno cumplimiento el designio salvífico del Padre (Mateo 25, 31-46). El Hijo del Hombre vendrá como Rey y Juez Supremo con gran poder, gloria y majestad. La mayoría de los oradores coincide en presentarlo en el momento del juicio no como padre benigno, sino como airado juez; y en su catequesis sobre este pasaje evangélico acuden al símil del león, tal y como habían hecho Salomón, Jeremías, Oseas y otros profetas que, para describirlo como juez, lo pintaban como rugiente fiera. Ahora bien, ¿por qué esta comparación entre el rey de la selva y la venida de Cristo en el Juicio Final? Refiere fray Basilio Iturri de Roncal que los antiguos –según Pierio Valeriano–, para pintar a un hombre vengativo y sumamente colérico, dibujaban un león herido, pues no hay fiera que más espante, arrojando llamas por los ojos y estremeciendo la selva con sus rugidos<sup>61</sup>. Como bravo León de Judá y no como cordero manso de Belén contemplarán los réprobos en aquel día tremendo a Cristo, que mostrará las heridas causadas por los pecados de los hombres y con su presencia infundirá a cuantos lo contemplen espanto y terror. En este punto, el orador hace un breve repaso a distintos héroes y reyes míticos que se sirvieron de la imagen del león para aterrorizar a sus enemigos, como Trajano, Constantino, Alejandro Magno, Eliogábalo o Agamenón. Este último personificaba al hombre que se deja arrastrar por el furor y la rabia, según las descripciones de Homero y Pausanias<sup>62</sup>; de ahí que protagonizara el emblema «Furor et

---

<sup>61</sup> VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, Libro I, p. 3.

<sup>62</sup> LAMARCA RUIZ DE EGÚÍLAZ, R., «Los *exempla* de los reyes míticos. Moralidad para una ausencia en la emblemática política hispana», *Estudios sobre Literatura Emblemática Española* (ed. Sagrario López Poza), La Coruña, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2000, pp. 178-179 (175-192).

rabies» («Furor y rabia») de Alciato<sup>63</sup>, que muestra al temible rey griego preparado para la lucha con su espada y su escudo en el que aparece efigiado un león, «porque con su sola presencia causaba tanto espanto como el león», concluye Iturri a partir del ejemplo alciatino (fig. 13). Así también en el Juicio Final Cristo provocará tal espanto que todo será rabiarse de confusión y dolor<sup>64</sup>.

En medio de esta imagen terrible de Cristo en el Juicio Final, el cisterciense Juan Crisóstomo de Olóriz introduce una disertación en torno a la justicia y misericordia divinas, aseverando que aunque el Señor se vista de león lleno de ira para ostentar su justicia, en realidad bajo la piel de la fiera no hay sino clemencia y piedad, fruto del amor que Dios tiene a los hombres<sup>65</sup>. En esta visión más optimista se sirve de dos imágenes emblemáticas, una de las cuales corresponde al emblema 111 de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, que con el mote «Est simulare meum» («Propio de mí es disimular»), muestra a Cupido que oculta su rostro tras una máscara, dando a entender que el engaño es algo frecuente en el amor<sup>66</sup>; pues así también Dios trata de engañarnos ocultándose tras la máscara de su cólera, para que por medio del engaño seamos capaces de descubrir su benevolencia y nos acerquemos a Él. La anterior imagen se completa en el discurso del orador con el emblema correspondiente al Sentimiento IV de la Vía Iluminativa de *Pia Desideria*, libro de emblemas cristianos dirigido a las almas contemplativas del jesuita bruselense Herman Hugo. En él aparece el amor divino con el rostro cubierto por una máscara con forma de león y fulminando con sus rayos al alma, la cual, al mismo tiempo que huye de una liebre que le persigue, dice las palabras del Salmo 118, 120: «Consige timore tuo carnes meas, a iudiciis enim tuis timui» («Clavad, Señor, mi carne con vuestro santo temor, pues mi alma teme vuestros juicios») (fig. 14). La imagen quiere expresar la lucha del alma para evitar no solo los pecados mortales, sino también los veniales, representados respectivamente por el león

---

<sup>63</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 93-94.

<sup>64</sup> *Explicación de la Doctrina Cristiana...*, p. 323.

<sup>65</sup> *Sermones sobre el Miserere... predicados por el Padre don Juan Crisóstomo de Olóriz, Monge Cisterciense*. En Zaragoza: En la Imprenta de Francisco Moreno. Año 1744, pp. 37-38. Aunque el sermón no se refiere exactamente a este pasaje evangélico, por su mensaje y contenido hemos creído oportuno aplicarlo a él.

<sup>66</sup> SEBASTIÁN, S., «Lectura crítica de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXI, 1985, p. 46. El mismo autor aborda también el estudio de la obra de Vaenius en *La mejor emblemática amorosa del Barroco*. Heinsius, Vaenius y Hoof, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2001, pp. 47-159.

y la liebre<sup>67</sup>. También a Cristo se le presenta con la apariencia de una rugiente fiera que el día del Juicio Final vendrá a fulminar a los hombres con su poderoso rayo; pero bajo esa apariencia intimidadora se oculta en realidad el amor de Dios, que a través de su clemencia y misericordia llama a los hombres a la penitencia y la conversión.

## Los grandes encuentros del Señor

### *Jesús y la samaritana*

El encuentro con la samaritana (Juan 4, 1-42) recoge el diálogo mantenido entre Jesús, sediento y fatigado junto al pozo, y la mujer que viene a sacar agua. No pasa desapercibido a fray Damián de la Virgen el hecho de que el Señor manifieste su cansancio por la caminata, en lo que quiere ver una enseñanza práctica: Cristo se cansa porque como Maestro preocupado por sus discípulos no tiene un solo momento de sosiego; y así también los superiores deberán velar en todo momento por quienes están a su cargo, sin descansar<sup>68</sup>. En su discurso se sirve del *Mundus Symbolicus* de Picinelli<sup>69</sup> en una doble comparación que establece entre los superiores y los avestruces, pues así como el ave tiene la facultad de poder tragar hierros y digerirlos<sup>70</sup>, de igual forma el superior ha de ser capaz de asimilar y vencer toda la dureza de las calamidades; y al igual que la hembra del avestruz empolla sus huevos a distancia con la mirada fija en ellos, y con la vista saca a los polluelos del cascarón, así también la vigilancia y presencia de los superiores defiende a los súbditos de muchos males<sup>71</sup>. Aplicando el ejemplo al pasaje

---

<sup>67</sup> HERMAN, H., *Pia Desideria*, Amberes, 1624, fols. 155-162.

<sup>68</sup> *Cuaresmas de las Tres Fiestas Mayores...*, Tomo Primero, p. 505.

<sup>69</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro IV, cap. LXI, n.º 613 y 617.

<sup>70</sup> Ya las historias de animales antiguas y los bestiarios medievales atribuían al avestruz la propiedad de digerir hierros y piedras, cualidad que se vio reflejada gráficamente mediante la imagen del ave sustentando un clavo o una herradura en el pico. El tema generará diversos emblemas o empresas generalmente asociados a la idea de la fortaleza ante las adversidades, como puede comprobarse en Juan de Borja y Joachim Camerarius, en tanto que para Giulio Cesare Capaccio se convierte en símbolo del rico ignorante, y para Saavedra Fajardo —en una composición más compleja— del príncipe clemente y equitativo. GARCÍA ARRANZ, J.J., *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 229-234.

<sup>71</sup> La fantástica creencia del poder incubador de la mirada del avestruz, recogida en los textos clásicos y muy arraigada en los repertorios animalísticos medievales, pervivirá con diversos significados en la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII, tal y como se advierte en Paolo Giovio, Camillo Camilli, Joachim Camerarius o Giovanni Ferro. Para Filippo Picinelli, la empresa simboliza los efectos positivos que en nosotros provoca la presencia de nuestros mayores o, con más intensidad, la de Dios. GARCÍA ARRANZ, J.J., *op. cit.*, pp. 235-239.

evangélico, Cristo como Maestro supo vencer la dificultad del camino para llegar al pozo donde contempló a la samaritana, a la que con su mirada y su palabra salvó del pecado.

Pero resulta más frecuente que los oradores sagrados se centren en la figura y circunstancias de la samaritana. Es el caso de fray Juan Esquirol, que nos presenta a la samaritana como Venus no por diosa, sino por mujer que se había abandonado al amor lascivo y deshonesto<sup>72</sup>. Nos dice el predicador franciscano que, según recoge Cartari en sus *Imagines Deorum*, Venus iba sentada en una carroza: «Sedebat in curru»<sup>73</sup> (fig. 15); y las cuatro ruedas de la carroza en la que se pasea por el mundo la diosa del amor se corresponden con las acciones de las mujeres lujuriosas que primero atraen, luego engañan, después consumen y finalmente pervierten. Así actuó la samaritana, que extendió su amor a cinco varones, más el sexto con el que vivía en aquellos momentos.

Llegados a este extremo, afirma Esquirol que Venus acostumbra a atraer con sus halagos a muchos corazones, que acaban perdiéndose por la senda del vicio; porque la diosa no busca tanto las victorias como las ligaduras, y emplea en ello todas sus fuerzas. Sin duda la samaritana atrajo hacia sí a muchos hombres con sus artimañas<sup>74</sup>. Dos ejemplos tomados del mundo animal le sirven para ilustrar semejante comportamiento. El primero es el de la pesca del salmón, para cuya industria los pescadores atrapan una hembra viva y, asiéndola con una cuerda, la arrojan al agua, adonde al punto acuden los salmones y quedan apasionados. Se inspira Esquirol en el *Mundus Symbolicus* de Picinelli<sup>75</sup> y en el emblema XXIII del *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta*, de Joachim Camerarius, que con el mote «Officiosa aliis, exitiosa suis» («Servicial para otros, es catatrófico para los suyos»), muestra la escena del pescador montado en una barca y sujetando con una cuerda un enorme salmón, a cuyo reclamo acuden otros salmones que acabarán por caer en la red<sup>76</sup> (fig. 16). El

---

<sup>72</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 258-265.

<sup>73</sup> CARTARI, V., *op. cit.*, V. «Venus».

<sup>74</sup> La imagen de la mujer como causa de perdición resulta frecuente en la oratoria sagrada de la Edad Moderna, como pone de manifiesto para el caso sevillano NÚÑEZ BELTRÁN, M.Á., *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, 2000, pp. 362-364. También hace referencia al tema SÁNCHEZ LORA, J.L., *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, p. 41.

<sup>75</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro VI, cap. XLI, n.º 220.

<sup>76</sup> CAMERARIUS, J., *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta*, Nuremberg, 1604, p. 24.

segundo es el emblema «Dolos in suos» («El engaño contra los suyos») de Alciato, que recoge en su *pictura* a unos cazadores con un ave amaestrada que atrae a las redes a una bandada de las suyas; ello se aplica a los que engañan sagazmente a sus allegados, hasta ponerlos en «grandes aprietos y peligros, donde muchas veces pierden la vida, honra y hacienda», según declara Diego López<sup>77</sup> (fig. 17). Aplicando estas imágenes al Evangelio, también la samaritana atrajo con sus halagos a muchos hombres, que quedaron presos en las redes de su amor lascivo.

Definido el carácter vicioso de la samaritana, fray Juan Esquirol repara en el hecho de que esta pide a Cristo el agua que el Maestro le ofrece para calmar su sed. De aquí extrae una nueva comparación emblemática, en este caso con el pez llamado estrella que se cría en el mar, el cual encierra en su interior un calor tan adictivo como el mismo fuego, tal es así que abrasa todo aquello que toca; de ahí que Picinelli le pusiera la letra «Tangentem adurit» («Tocando quema») y lo convirtiera en símbolo de la mujer deshonesta, cuyo simple contacto enciende y devora. De igual forma, es tan fuerte su ardor que ni siquiera la inmensidad del océano que lo rodea permite apagarlo: «Nec pontus extinguit ardorem» («Ni siquiera el mar apaga su calor»), señala Picinelli, para convertirlo en jeroglífico del amor profano, que ninguna potencia adversaria puede extinguir<sup>78</sup>. A partir de las anteriores referencias, el predicador aragonés concluye que en el pez estrella se encuentra representada la samaritana, que encerraba en su interior el fuego infernal del amor lascivo con el que incendiaba a todos cuantos se acercaban a ella, y resultaba imposible de apagar; hasta que llegó Cristo y extinguió su llama pecadora, ofreciéndole el agua viva del perdón y la gracia.

### *La mujer adúltera*

Un nuevo encuentro recogido en el Evangelio tendrá lugar con la mujer sorprendida en adulterio, a la que los maestros de la ley y los fariseos llevaron ante la presencia de Jesús (Juan 8, 1-11). El episodio le sirve a fray Juan Esquirol para moralizar acerca de la necesidad de vivir la castidad matrimonial, y recurre para ello a varios emblemas<sup>79</sup>. Considera en primer lugar que si la mujer que presentaron a Cristo los fariseos había

---

<sup>77</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 84-86.

<sup>78</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro VI, cap. XLIX, n.ºs 245 y 247.

<sup>79</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadragesimal...*, pp. 272-275.

cometido el pecado de adulterio, lo hizo sin duda inducida por el demonio. Y pone el ejemplo del pez murena que, atraído por el silbido de la serpiente, abandona a su consorte en el mar y se entrega a aquélla. Ya los autores antiguos como Aristóteles o Plinio aluden a la afición de la murena por salir del mar a tierra para tener ayuntamiento con la serpiente; y así lo recogen igualmente Picinelli («Alienum adamat», «Ama al extraño»)<sup>80</sup> y Camerarius, referencias de las que se sirve el orador. Este último, en el emblema XCIII de su *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta*, que lleva por mote «Sacri concussio lecti», nos presenta una composición para explicar que la víbora se alegra de su unión con la murena, y que este amor tan desigual es imagen de la relación adúltera<sup>81</sup> (fig. 18). La enseñanza por tanto es clara: hay que guardar la fidelidad en el seno del matrimonio, pues, al igual que Eva se dejó engañar por una serpiente, también en ocasiones se interpone el demonio entre marido y mujer para romper la armonía conyugal.

Contrariamente a la murena, fray Juan Esquirol encuentra en el instinto de los animales otros ejemplos que abominan del adulterio e inducen a la fidelidad matrimonial. Como el elefante, adornado de numerosas cualidades, entre ellas la pureza y castidad en el matrimonio<sup>82</sup>. Así lo recogen los naturalistas griegos y latinos, tradición que perdura en los bestiarios medievales y alcanza los repertorios emblemáticos de la Edad Moderna, entre ellos Camerarius y Picinelli, de los que se sirve el orador aragonés; en concreto, el abate italiano simboliza la castidad matrimonial mediante dos elefantes macho y hembra, acompañados del mote «Nulla noscunt adulteria» («No conocen adulterio alguno»). En este caso es digno de mención uno de los jeroglíficos de las exequias de Bárbara de Braganza organizadas en la Catedral de Pamplona por el Regimiento de la ciudad en 1758, que mostraba idéntico mote e imagen, en clara alusión a la fidelidad que presidió el matrimonio entre la reina y Fernando VI<sup>83</sup> (fig. 19). Junto al elefante, la paloma asume igualmente el significado del verdadero amor conyugal, como recoge Came-

---

<sup>80</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro VI, cap. XXX, n.º 161.

<sup>81</sup> CAMERARIUS, J., *Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta*, p. 94.

<sup>82</sup> Acerca de la rica variedad que ofrece el elefante en su lectura iconográfica-emblemática, véase GARCÍA MAHIQUES, R., «El Elefante o la Humanidad Obediente», *Lecturas de Historia del Arte*, n.º 1, 1989, pp. 281-294.

<sup>83</sup> AZANZA, LÓPEZ, J.J., y MOLINS MUGUETA, J.L., *Exequias reales del Regimiento pamplonés en la Edad Moderna. Ceremonial funerario, arte efímero y emblemática*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2005, pp. 196-199.

rarius en su *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta*, citando textos de Propertio y Tertuliano para ejemplificar la tradición de la paloma como modelo de amor fiel y de castidad matrimonial. Esquirol acude a dos de sus emblemas: el LX, que con el mote «Sit sine labe fides» («Sea la confianza sin mancha»), recoge en su *pictura* a dos palomas arrastrando el carro de Venus, ocupado por una antorcha encendida como símbolo del amor de los cónyuges que observan las leyes nupciales del matrimonio; y el LXIII, que lleva por mote «Fida conjunctio» («La fidelidad nos une»), y en el que vuelve a insistir en que la paloma es muy fiel en su unión con el macho, al que demuestra su constante amor, y por esta razón es considerada como jeroglífico de los perfectos casados<sup>84</sup> (fig. 20). Sigamos por tanto el ejemplo de elefantes y palomas, sentencia fray Juan Esquirol al final de su argumentación, y honremos el sacramento del matrimonio sin agraviarlo ni ofenderlo.

### *El encuentro con la mujer pecadora en casa de Simón el Fariseo*

Pero sin duda uno de los encuentros más bellos de Jesús, relatado por Lucas (7, 36-50), tiene lugar en casa de Simón el Fariseo, cuando una pecadora que los exégetas han identificado con María Magdalena<sup>85</sup> lavó con sus lágrimas los pies de Cristo, ungiéndolos con perfume y enjugándolos con su cabellera, gesto en el que el Maestro supo apreciar su arrepentimiento y le otorgó el perdón divino.

Existe una clara diferencia con respecto a los anteriores encuentros, pues si en el caso de la samaritana es Jesús el que sale a su encuentro, y en el de la mujer adúltera fueron los fariseos quienes la llevaron ante el Señor, en esta ocasión es la mujer la que acude y se presenta por voluntad propia, arrepentida y consciente de su mala vida que la tiene aprisionada. Esta es la primera reflexión que realiza fray Juan Esquirol, quien –valiéndose de Picinelli<sup>86</sup>, que a su vez se hace eco de una tra-

<sup>84</sup> CAMERARIUS, J., *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia collecta*, Nuremberg, 1596, pp. 60 y 63. GARCÍA ARRANZ, J.J., *op. cit.*, pp. 549-550.

<sup>85</sup> En el Evangelio de Lucas, la mujer que unge los pies de Jesús es anónima; sin embargo, una tradición muy antigua la identifica con María Magdalena, si bien la crítica moderna considera esta opinión totalmente infundada. En realidad, la primera vez que aparece citada la Magdalena es en Lucas 8, 2, cuando el evangelista señala que Jesús había expulsado de ella siete demonios, y junto a otras mujeres se puso al servicio del Maestro y sus discípulos; posteriormente solo se le nombra en los relatos de la Pasión. GERARD, A.-M., *Diccionario de la Biblia*, Madrid, Anaya, 1989, pp. 939-941.

<sup>86</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro V, cap. XV, n.º 211.

dición ya recogida en *El Fisiólogo*— compara la actitud de María Magdalena con la del ciervo. Este animal, conforme va perdiendo la vista, acostumbra a sacar las serpientes de las cuevas, y en sintiéndose herido del veneno por haber comido alguna sabandija, acude pronto a una fuente donde bebe de sus aguas y queda sanado<sup>87</sup>. Actitud esta que puede ponerse en relación con el alma que ha cometido un pecado, que al sentir el dolor y la culpa acude a la fuente de la penitencia, donde bebiendo en ella encuentra alivio. Así también se comportó la Magdalena, pues antes de su conversión había recorrido veloz y ciega los placeres y deleites que le ofrecía el mundo; mas al advertir que el veneno del pecado se había introducido en su alma, ansiaba encontrar remedio a sus males, y corrió presurosa a los pies de Cristo, pues conoció que eran mortales sus heridas y que solo el Señor podría sanarla<sup>88</sup>.

Postrada a sus pies, María Magdalena muestra sincero arrepentimiento y firme voluntad de cambiar de vida; se produce por tanto la renovación de una vida vieja llena de pecado, a una nueva forma de vida, por lo que obtuvo el perdón divino. Esquirol se sirve de dos nuevas referencias emblemáticas para ejemplificar la renovación que se obró en la Magdalena<sup>89</sup>. Una de ellas alude a la serpiente que, ansiosa por despojarse de la piel antigua, se deja herir por los rayos del sol para arrastrarse a continuación entre las estrechas hendiduras de una piedra, donde muda de piel y renace nueva. Se trata de una imagen que goza de tradición emblemática, entendida como renovación de la vida y costumbres, o ejemplo de mortificación y penitencia. En el caso del orador franciscano, sus fuentes de inspiración son el *Mundus Symbolicus* de Picinelli («Novus, exuta pelle, resurgo», «Cuando mudo la piel nazco nueva»)<sup>90</sup>, y *Les Emblemes ou devises chrestiennes*, de Georgette de Montenay; esta última, en el emblema 41 que lleva por mote «Derelinque» («Abandona»), alusivo a la Carta de San Pablo a los Colosenses 3, 9-10 («Despojaos del hombre viejo y de sus acciones, y revestíos del hombre nuevo»), muestra una serpiente en primer plano que acaba de atravesar

---

<sup>87</sup> Véase a este respecto ROJAS MARTÍNEZ, A., «A la caza del ciervo. El símbolo del ciervo y sus fuentes en los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, Horapolo y el *Physiologus*», *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural* (eds. Rafael García Mahiques y Vicent Francesc Zuriaga Senent), vol. II, Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, pp. 1393-1411.

<sup>88</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadragésima...*, pp. 447-449.

<sup>89</sup> *Ibidem*, pp. 444-446.

<sup>90</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro VII, cap. VIII, n.º 50. PICINELLI, F., *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos...*, pp. 124-125, 138 y 157-158.

la hendidura entre dos piedras y ha dejado atrás su piel antigua, mientras que al fondo se aprecia un templo cubierto por cúpula<sup>91</sup> (fig. 21). Al igual que la serpiente, María Magdalena sintió el calor de los divinos rayos de Cristo y, acercándose a tan soberana y angular piedra, logró quedar enteramente renovada, concluye el orador franciscano.

Junto a la serpiente, el segundo símbolo de la renovación de María Magdalena es el águila, ave que en su senectud «se renueva en los ojos, en el pico y en las alas, pues con el tiempo en estas tres partes experimenta graves detrimentos», afirma Esquirol. En efecto, ya los bestiarios medievales recogen toda una tradición en relación con el proceso de rejuvenecimiento del águila que constituye igualmente una alegorización de la renovación del cristiano, basada en tres aspectos: volar al sol y quemar sus plumas, bañarse en el agua, y golpear el pico contra una piedra. Todas estas posibilidades aparecen plasmadas en el *Mundus Symbolicus* de Picinelli («Renovatur abluta», «Rejuvenecida tras lavarse»; «Vetustate relicta», «Abandonada la vejez»; «Ex undis ardentior», «Desde el agua más resplandeciente»; «Ad petram allidet», «Se hace pedazos contra la piedra»)<sup>92</sup>, y se funden en uno de los emblemas ornitológicos de Camerarius, concretamente en el XVI, que con el mote «Vetustate relicta» («Abandonada la vejez») representa al ave lanzándose en picado sobre una roca, en la que golpea con el pico, mientras se desprende de sus viejas plumas abrasada por los rayos del sol que brilla sobre la escena; al fondo se encuentra la laguna en la que culminará el proceso (fig. 22). En ambos casos los emblemistas transmiten la idea de renovación espiritual por medio de la penitencia, tal como recoge el epigrama de Camerarius: «Arranca ahora, finalmente, los viejos pecados de tu culpa, si quieres que vuelva a ti la alegre juventud»<sup>93</sup>. En su aplicación al pasaje evangélico, asegura el predicador aragonés que todo ello concurre admirablemente en María Magdalena, quien voló a Cristo donde encontró sol para mejorar su vista, fuente para purificar su espíritu, y roca para cumplir la penitencia por las acciones pasadas.

Las consecuencias de tal renovación en la Magdalena no se hicieron esperar, por cuanto del estado de pecadora pasó a guardar fidelidad a Cristo incluso después de su muerte. Tal comportamiento es objeto de

<sup>91</sup> MONTENAY, G. de, *Emblematum Christianorum centuria / Cent emblemes chrestiennes*, Zúrich, Christoph Froschover, 1584, fol. 41.

<sup>92</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro IV, cap. VIII, n.º 114 y 115.

<sup>93</sup> CAMERARIUS, J., *Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumptorum centuria tertia collecta*, p. 16. GARCÍA ARRANZ, J.J., *op. cit.*, pp. 194-204.

reflexión por parte de fray Diego Murillo, quien propone el ejemplo de la hiedra<sup>94</sup>. Esta planta trepadora ha inspirado desde la antigüedad significados sumamente contradictorios en relación con el amor y la amistad<sup>95</sup>, entre los que se encuentra el paralelismo entre su abrazo destructor que seca árboles y arruina edificios, y la mujer lujuriosa que no suelta al hombre hasta que le ha consumido hacienda, salud y vida. Así era el comportamiento deshonesto de María Magdalena, a la que el predicador aragonés denomina «hiedra lasciva», sirviéndose del emblema 37 de la primera centuria de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, en el que con el mote «Meretricis amplexus» («El abrazo de la prostituta») se muestra una tupida hiedra que trepa por un muro al que derriba, dando a entender que la hiedra es como la ramera, pues de la misma forma que el muro no puede defenderse de ella, tampoco el hombre puede desasirse de la meretriz que acaba engañándole con sus encantos<sup>96</sup> (fig. 23).

Mas he aquí que la hiedra, por la misma propiedad de crecer «abrazándose» a los muros o a los troncos de los árboles, se convierte también en símbolo de fidelidad y amistad perpetua. Estas son las consecuencias del cambio operado por la Magdalena, que se aferró a los pies de Cristo en casa del fariseo, estuvo pegada a la cruz en el monte Calvario, y siguió abrazada a Él en el «Noli me tangere». Murillo tiene en cuenta esta consideración a partir del *Mundus Symbolicus* de Picinelli, quien convierte la hiedra agarrada a un árbol muerto en metáfora del amor constante<sup>97</sup>, y del emblema LIV del *Symbolorum et emblematum emblematum ex re herbaria* de Camerarius, en el que con el lema «Si vivet vivam» se aprecian unas ruinas arquitectónicas cubiertas de hiedra como imagen de la verdadera y mutua amistad<sup>98</sup> (fig. 24). «¿Hay hiedra tan her-

---

<sup>94</sup> *Discursos predicables sobre todos los Evangelios de la Quaresma, desde el Domingo de Pasión hasta la Feria tercera de Pascua de Resurrección*. Segundo Tomo. Compuesto por Diego Murillo, de la Orden de San Francisco... En Çaragoça, por Carlos de Lavayen, y Juan de Larumbe, año 1605, pp. 258-260.

<sup>95</sup> Para profundizar en los diversos significados conferidos a la hiedra desde la antigüedad y su inclusión en los libros de emblemas, pueden consultarse los siguientes trabajos de GARCÍA MAHIQUES, R., *Empresas Sacras de Nüñez de Cepeda*, Madrid, Ediciones Tuero, 1988, pp. 81-84; *Flora emblemática: aproximación descriptiva del código icónico*, Valencia, Universitat de València, 1991, p. 304; y *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1998, pp. 188-189.

<sup>96</sup> COVARRUBIAS, S. de, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, fol. 37. ESCALERA PÉREZ, R., «Monjas, madres, doncellas y prostitutas: la mujer en la emblemática», *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposium Internacional de Emblemática Hispánica*, vol. 2, Castellón, Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2000, pp. 769-792.

<sup>97</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro IX, cap. XV, n.º 186.

<sup>98</sup> CAMERARIUS, J., *Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una collecta*, Nuremberg, 1590, p. 56.

mosa que pueda compararse con esta, que supo buscar tan maravilloso arrimo?», concluye el orador, a la vez que exhorta a imitar su conducta y acudir al apoyo de Cristo para crecer en nuestra vida espiritual.

## Parábolas

En ocasiones Cristo transmite su doctrina a través de parábolas, relatos breves que buscan iniciar a los oyentes en los misterios del reino de Dios; por medio de imágenes que llaman la atención e invitan a reflexionar, Jesús explica una realidad espiritual, para que actúe inmediatamente sobre la persona que la escucha y sea capaz de abrir su espíritu a la comprensión.

### *La parábola del hijo pródigo*

Una de las parábolas más conocidas es la del hijo pródigo (Lucas 15, 11-32), cuyo contenido se presta a multitud de referencias emblemáticas por parte de los oradores, que van desgranando cada una de las escenas que estructuran la narración. Fray Juan Esquirol repara en el hecho de que el hijo pródigo, tras recibir el patrimonio de su padre, se marchó a un país lejano, donde despilfarró toda su fortuna viviendo como un libertino y entregándose con presteza a los placeres deshonestos; pero pronto quedó esclavo de ellos, sin poder liberarse de sus ataduras. Para ejemplificar su conducta, se remite al emblema 83 de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, que con el mote «Amor celerem habet ingressum, regressum tardum» («El amor entra rápidamente y sale despacio») muestra en su *pictura* a Cupido abandonando la casa de una mujer que, sentada, cose junto a la puerta; el amor se retira con dificultad, apoyada la pierna derecha sobre una pata de palo y ayudándose de un bastón, y sus alas permanecen atadas a la espalda<sup>99</sup> (fig. 25). La imagen da a entender que el amor se rige por la rapidez o la lentitud, pues con un vuelo ligero entra en nuestros corazones, pero su salida es muy tardía. Lo mismo ocurrió con el hijo pródigo, señala el orador, pues con rapidez dejó la casa paterna y se abandonó a las delicias del mundo, incapaz de huir de ellas ni de apartarse de la ocasión; y fue así que los placeres y vicios tuvieron entrada muy pronta, pero, arraigados en su interior, se hizo sirviente de ellos, dado que tenían muy difícil la salida en corazón tan predispuesto al mal<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> SEBASTIÁN, S., «Lectura crítica de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius», p. 39. DALY, P.M.; DUER, L.T., y RASPA, A., *The English Emblem Tradition*, vol. 4, Toronto, University of Toronto, 1998, p. 207.

<sup>100</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadragésima...*, pp. 193-194.

Por su parte, fray Diego Murillo asevera que la consecuencia de este comportamiento insensato del hijo pródigo fue su ruina total, pues perdió hacienda y salud; y se sirve para demostrarlo del ejemplo de la hiedra abrazada al olmo. Señala que la hiedra es una planta por sí misma inútil para elevarse hacia lo alto, de manera que necesita arrimarse a un árbol o a la pared de un edificio para trepar y mostrarse en su esplendor; mas al mismo tiempo que se corona de belleza, chupa la sustancia del árbol al que se ha arrimado, hasta dejarlo seco y sin sustancia. La imagen está tomada en esta ocasión del emblema 18 del Libro III de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, que con el mote «Enecat amplexu» («Mata con su abrazo») muestra a una hiedra que trepa por un tronco de árbol muerto en cuyas ramas ya no queda ni una sola hoja; pues bien, al igual que la hiedra seca y marchita al árbol que permite su compañía, así también el hombre que abandona su virtud entregándose al amor de una ramera arderá en las llamas de infierno<sup>101</sup> (fig. 26). Si esto sucede así, dice Murillo, no resulta extraño que ya desde la antigüedad la hiedra se convirtiese en símbolo de las mujeres deshonestas que, para mantenerse firmes en sus devaneos, necesitan chupar a sus amantes toda la sustancia de la hacienda y persona, dejándolos en la misma situación en la que quedó el hijo pródigo.

Cuídese por tanto el hombre de llevar una vida deshonesta, aconseja fray Diego Murillo, si no quiere que le ocurra lo mismo que al hijo pródigo, que pese a salir de su casa rico y fuerte como el olmo, comenzó a padecer necesidad tras haber dilapidado su hacienda en amoríos. Señala el orador que a esta situación se presta la imagen propuesta por Alciato en su emblema «In statuam amoris» («Sobre la imagen del amor»), que muestra al amor desnudo y con alas<sup>102</sup>. Con ello el emblemista quiere dar a entender, según Murillo, «que el que se precia mucho de amante, de puro liberal viene a quedar tan desnudo y ligero, que casi podrá volar de liviano». Así quedó el mozo del Evangelio, desnudo y sin sustancia; pero no se olvidará de él la misericordia divina, por cuanto las alas, que fueron alas de libertad para conducirlo hacia el amor deshonesto, acabarán convirtiéndose en alas de arrepentimiento que le llevarán de nuevo a ser acogido en los brazos de su padre<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> HOROZCO Y COVARRUBIAS, J., *Emblemas Morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589, fol. 246 r. BERNAT VISTARINI, A., y CULL, J.T., *Enciclopedia de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, p. 416.

<sup>102</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 149-151.

<sup>103</sup> *Discursos predicables sobre todos los Evangelios...*, Tomo Primero, p. 516.

## Milagros

Junto a las parábolas, los relatos evangélicos recogen también milagros, a través de los cuales queda patente que el mensaje del Mesías no se reduce a un simple discurso, sino que el amor al prójimo se traduce en hechos. Jesús, con la misma autoridad que ha manifestado al hablar, sana a los enfermos, resucita a los muertos y expulsa a los demonios. El Mesías de la palabra se transforma así en el Mesías de la acción salvadora.

### *Jesús, Señor de tierra y mar*

Los Evangelios de Marcos y Juan encadenan dos milagros de Jesús, la primera multiplicación de panes y peces, y su caminar sobre las aguas ante los discípulos, los cuales lo proclaman como Señor de tierra y mar (Marcos 6, 30-52, y Juan 6, 1-21). Viendo la gran multitud que lo seguía, Cristo da de comer a los necesitados, sirviéndose de cinco panes. Afirma fray Damián de la Virgen que los panes se han de mirar más como alimento espiritual del alma que como sustento material del cuerpo, pues en ellos se reconocen cinco virtudes; y se aplica a la interpretación de cada una de ellas<sup>104</sup>. El primer pan es el de la palabra divina, con la que se alimenta nuestra alma; y refiere a este respecto el ejemplo del pez carpa o cipriano, al que considera pez noble porque, según la tradición recogida por Picinelli, se alimenta de oro. Señala el orador que también los hombres somos peces, pues el Señor hizo a sus discípulos pescadores de almas; y como peces nobles y racionales, nos alimentamos con el oro precioso de la doctrina del Evangelio<sup>105</sup>.

El segundo pan de la milagrosa multiplicación es el de la verdad, a la que el orador aragonés compara con «una manzana pérsica, que en nuestro idioma llamamos melocotón». Se sirve para ello de los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, quien señala que los antiguos pintaban una manzana pérsica como imagen de la verdad, pues el fruto de este árbol tiene forma de corazón, y la hoja de lengua<sup>106</sup>. En efecto, es en el corazón donde se fraguan las verdades, que deberán salir al exterior a través de la lengua, que no se ha de apartar de la verdad, por lo que la imagen resulta muy apropiada para el caso, considera fray Damián de la Virgen.

---

<sup>104</sup> *Tomo Segundo de las Cuaresmas predicadas por el P. Fr. Damián de la Virgen, religioso descalzo de la Santísima Trinidad. Son obras póstumas. Año 1725. En Zaragoza, por Pedro Carreras Impresor, pp. 30-35.*

<sup>105</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro VI, cap. XVIII, n.º 108.

<sup>106</sup> VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, Libro LIV, pp. 577-578.

Mas no solo es símbolo de la verdad la manzana pérsica por la forma de su fruto y hojas, sino por un extraordinario suceso que le acontece y que relatan Picinelli en su *Mundus Symbolicus*<sup>107</sup> y Alciato en su emblema «Albutii ad Alciatum» («De Albucio a Alciato»), cuyo contenido alude al hecho de que los doctos son más estimados fuera de su patria, pues nadie es profeta en su tierra. La *pictura* presenta a un campesino cargado con un cesto de frutas del durazno o manzana pérsica, árbol de curiosa historia, ya que siendo su frutos ponzoñosos en Persia, fue traído a Europa, donde al transplantarlo cambió de naturaleza y la fruta resultó muy sabrosa; de todo ello se llega a la conclusión de que la ciencia no tiene fronteras, y los hombres que la poseen pueden alcanzar el honor y la inmortalidad fuera de su patria<sup>108</sup> (fig. 27). La manzana pérsica era venenosa en su patria, y al trasladarla a Italia y España se convirtió en gustosa y saludable. Encuentra nuestro predicador que la manzana es imagen de la verdad, que tiene la tierra por patria; pero también el mundo la tiene por ponzoñosa, dado que a la mayoría mata el que le digan una verdad desnuda, son poco gustosas y nadie desea oír las. Por eso será mejor trasladarlas a otra región, fuera de su patria nativa; y así vive la verdad desterrada de este mundo, y la mentira en cambio crece y cada vez arraiga con mayor fuerza. Es necesario por tanto pedir al Señor que nos alimente con el pan de la verdad, concluye fray Damián de la Virgen, para quien los tres restantes panes del Evangelio se corresponden con el sufrimiento, la penitencia y la gloria, empleando también en su explicación diversos ejemplos del *Mundus Symbolicus* de Picinelli.

Tras el suceso milagroso, los discípulos suben a la barca y emprenden la travesía hacia Cafarnaún; pero se desata un fuerte viento que les impide avanzar, hasta que Jesús se acerca caminando sobre el lago y obra el milagro de amainar el viento y calmar las aguas. A partir del pasaje anterior, fray Juan Esquirol exhorta a no perder de vista el mar en la travesía de nuestra vida, pues así como aquel parece tranquilo y de repente se agita, de la misma manera en la felicidad terrena se ocultan terribles tempestades en forma de vicios que provocarán el naufragio de nuestra alma. Es la calma tempestad y la prosperidad perjudica, continúa el orador, quien en su paralelismo entre los ocultos peligros del mar y la vida se sirve de Picinelli, cuando escribe a propósito del mar

---

<sup>107</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro IX, cap. XXVII, n.º 368.

<sup>108</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 183-184.

en su Libro II («Sub tranquilo tempestas», «Tormenta bajo la calma»; «Sub pace pericula claudit», «Bajo la paz se encierra el peligro»)<sup>109</sup>.

En medio de este inquieto mar se encuentra la barca de los discípulos, agitada y combatida por vientos contrarios. El mar es el mundo, la barca simboliza a las almas que navegan hasta llegar a puerto, y el viento expresa los peligros que acechan el alma, continúa Esquirol. El motivo de la nave zarandeada por el viento ha sido empleado en la literatura emblemática con frecuencia, y entre los diversos ejemplos el orador se sirve de la empresa 36 de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo, que lleva por mote «In contraria ducet» («Gobierna aun en condiciones desfavorables»). La imagen representa una nave, símbolo del Estado en Saavedra, con vientos contrarios de proa, metáfora de la ambición y los escollos de los enemigos y del pueblo; así como el piloto experto sabe hacer buen uso del viento y dispone las velas de su navío para llegar a puerto, así también el príncipe gobernará la nave del Estado valiéndose con prudencia y valor de las dificultades que se le oponen<sup>110</sup> (fig. 28). El comportamiento político es trasladado por Esquirol al plano moral, de manera que también nosotros debemos dirigir las contrariedades que nos acontecen en la vida hacia el puerto de la salvación. Mas no perdamos de vista que, por mucho que los discípulos se esforzaron en remar, no hubieran podido alcanzar tierra firme de no ser por la intervención del Señor; tampoco nosotros alcanzaremos nuestra dicha si no pedimos la ayuda de Jesús por medio de su gracia, concluye el orador franciscano<sup>111</sup>.

### *Las curaciones milagrosas*

A propósito de la curación de la suegra de San Pedro y otras curaciones milagrosas que hizo Jesús (Lucas 4, 38-44), fray Juan Esquirol afirma que, de no haber estado enfermos o endemoniados, todas estas personas no habrían recibido el favor divino; por tal motivo, considera que las aflicciones y enfermedades son necesarias y provechosas para todos los hombres. Se sirve para ello de tres ejemplos tomados del capítulo XX del Libro II del *Mundus Symbolicus* de Picinelli, dedicado al viento<sup>112</sup>. Este,

<sup>109</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro II, cap. XXIII, n.º 405. PICINELLI, F., *El mundo simbólico, libro II. Los cuatro elementos* (eds. Eloy Gómez Bravo, Rosa Lucas González, Bárbara Skinfill Nogal), Zamora (México), El Colegio de Michoacán, 1999, pp. 272-273.

<sup>110</sup> SAAVEDRA FAJARDO, D., *op. cit.*, pp. 471-484.

<sup>111</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 48-49.

<sup>112</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro II, cap. XX, n.º 301, 315 y 320. PICINELLI, F., *El mundo simbólico, libro II. Los cuatro elementos*, pp. 209-210, 211 y 219-220.

cuando sopla con fuerza, turba las aguas del océano, pero al mismo tiempo las eleva hacia el cielo: «Turbant sed extollunt» («Turban pero elevan»). Así también, las adversidades de la tierra y los daños de la adversa fortuna afligen nuestra alma, pero al mismo tiempo la elevan al cielo, de igual modo que los vientos de las tormentas. No es menos cierto que los vientos, a la vez que hieren y azotan a la nave en alta mar, la conducen con mayor rapidez a puerto seguro: «Dum feriunt ferunt» («Mientras golpean, llevan»). Las tribulaciones y calamidades vientos ásperos son, pero favorables, pues así como el soplo del viento facilita el viaje de los barcos, de la misma forma la adversa fortuna dispone al corazón para la felicidad; por eso Dios castiga a buenos y malos, a los primeros para que se perfeccionen y a los segundos para que se enmienden. La tercera imagen muestra al viento tratando de inclinar una encina –roble en el discurso del orador– que aguanta firme sus embates, con la letra: «Parcerem si flecteretur» («Le perdonaría si se doblegara»). A través de ella señala cuál debe ser nuestra actitud ante las tribulaciones: nunca debemos rebelarnos, sino aceptar con humildad los males que nos acontecen y que se deben a nuestros pecados, para que arrepintiéndonos de ellos obtengamos el perdón divino<sup>113</sup>.

Uno de los milagros de Jesús tuvo como protagonista a un endemoniado mudo (Lucas 11, 14), cuya curación provocó la suspicacia y animosidad de los fariseos, quienes ponen en duda el origen divino de su poder. Fray Juan Esquirol se percató de que en el pasaje evangélico existen dos problemas relacionados con la lengua, pues el mudo calla, y los fariseos, al ver el prodigio del Señor, hablan mal y blasfeman. Señala a este respecto que es Mercurio el dios del habla y de la elocuencia, y que por tal motivo los antiguos consagraban en el fuego de su altar las lenguas en los sacrificios, según recogen Pierio Valeriano<sup>114</sup> y Vincenzo Cartari<sup>115</sup> en sus *Imagines Deorum* (fig. 29). Además, a la conjunción de Mercurio con Saturno atribuían los astrólogos los buenos o malos influjos en la lengua, de forma que si ambos planetas se jun-

---

<sup>113</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 244-245.

<sup>114</sup> VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, Libro XXXIII, pp. 339-340.

<sup>115</sup> CARTARI, V., *op. cit.*, p. 220. «Lingua Mercurio consecrata». Como dios de la elocuencia presenta también a Mercurio el mitógrafo español Juan Pérez de Moya en su *Philosophia Secreta*; e igualmente Juan de Horozco se ocupa de este tema en los *Emblemata moralia* (Agrigento, 1601), versión latina de sus *Emblemas morales*, siguiendo muy de cerca a Cartari. AGUDO ROMEO, M.M., «La influencia de Vincenzo Cartari en los *Emblemas morales* de Juan de Horozco», *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América* (eds. César Chaparro, José Julio García, José Roso y Jesús Ureña), Tomo II, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2008, p. 795.

tan, los efectos resultan perniciosos para el habla. Sin duda, de estos malos influjos estuvieron tocados el mudo y los fariseos, a quienes el orador propone en su conclusión final como ejemplo de una mala confesión, bien por callar sus pecados, bien por no decirlos todos o hacerlo equivocadamente<sup>116</sup>.

También realizó el Señor un signo milagroso con un ciego de nacimiento (Juan 9, 1-12). Señala a este respecto fray Juan Esquirol que, al igual que Cristo curó al ciego de nacimiento, también los hombres padecemos distintos tipos de ceguera y necesitamos de la intervención divina para sanar de ellas<sup>117</sup>. Una de ella es la ceguera que nos impide ver la el pernicioso efecto de pasiones y vicios, por lo que no somos capaces de apartarnos de ellas. Pone en este caso una comparación inspirada en un emblema de la *Emblemata* del humanista húngaro Joannes Sambucus, que lleva el elocuente mote «Dolus inevitabilis» («La trampa es inevitable»). El grabado muestra el momento en que Mercurio está adormeciendo a Argos gracias a los sonidos de su flauta, episodio que finalizará con la trágica muerte del pastor y el robo de la vaca Ío, tal y como narra Ovidio en las *Metamorfosis*<sup>118</sup> (fig. 30). Según el poeta romano, Argos tenía la cabeza guarnecida de cien ojos que descansaban por parejas, mientras los demás vigilaban y permanecían de guardia. El encuentro entre Mercurio y Argos es una de las imágenes que fue utilizada desde la emblemática para hacer referencia a los males que puede acarrear dejarse llevar por las dulces palabras de la adulación<sup>119</sup>. Sambuco pretende enfatizar con él no solo la dificultad en reconocer a los lisonjeros, sino también la imposibilidad de escapar de ellos por prevenido que se esté o, como en el caso de Argos, por más ojos que se tenga. Lo mismo ocurre con nosotros que, dejándonos llevar por el dulce canto y la suave música con que nos tienta el diablo, cerramos los ojos y caemos en las tinieblas de tan mortal engaño; se

---

<sup>116</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, p. 199.

<sup>117</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 325-334.

<sup>118</sup> OVIDIO, *Metamorfosis* (ed. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias), Madrid, Cátedra, 2001, pp. 222-229.

<sup>119</sup> LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, M.P., «El encuentro entre Mercurio y Argos o los males provocados por la lisonja», *Norba-Arte*, vol. XXVI (2006), pp. 67-68 (63-77). La autora analiza la importancia y difusión del tema en relación con el engaño y la lisonja mediante el análisis de tres emblemas pertenecientes a Barthélemy Aneau, Joannes Sambucus y Juan de Horozco y Covarrubias. Sobre el tema del secreto y la simulación, con referencias igualmente al emblema de Sambuco en relación con la oratorio sagrada (en concreto con el predicador fray Pedro de Valderrama), véase R. DE LA FLOR, F., *Pasiones frías: secreto y simulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons, 2005, pp. 142-143.

trata además de una ceguera que nos acompaña desde el nacimiento debido al pecado original, de ahí la importancia primero del bautismo y más tarde de la penitencia para sanar de la misma, concluye el orador aragonés.

Junto a esta ceguera universal, Esquirol se detiene en la ceguera que en ocasiones afecta a padres e hijos. En el primero de los casos se sirve de un ejemplo de Picinelli que refiere cómo la agudeza de nuestra vista se nubla ante los rayos del sol del mediodía, pues si los ojos lo miran por largo rato pierden momentáneamente la visión; de ahí el mote «Toglie il lume col lume», es decir «Extinguit lumine lumen» («Con la luz se extingue la luz») (fig. 31). También los hijos deben fijar sus ojos en el sol de sus padres, para que los iluminen y conduzcan por la senda de la virtud; mas, al igual que el sol puede llegar a cegar la vista, de la misma forma el desmesurado amor de unos padres permisivos puede perjudicar a los hijos que, consentidos y malcriados, acabarán en el camino de la perdición.

Por su parte, la ceguera de los hijos se concreta en su egoísmo por negar la obediencia y respeto que deben a sus padres, sobre todo en la ancianidad. Por eso –continúa el orador– debe servirnos como ejemplo el comportamiento de la cigüeña, ave que practica la piedad hacia sus progenitores sosteniéndolos en su vejez; y hace referencia a este propósito a la enseñanza recogida por Picinelli sobre la gratitud de los hijos hacia sus padres («Par pari ferunt», «Los iguales llevan a sus iguales»; «Dulci pro munere vitae», «Amados por el trabajo de su vida») <sup>120</sup>, quien a su vez recoge el emblema de Alciato «Gratiam referendam» («Que hay que devolver los favores»), que muestra en su grabado a la cigüeña que, viendo a sus padres cansados y viejos, los lleva sobre sus hombros y les da la comida en la boca <sup>121</sup>. Este ejemplo no puede ser más certero para mostrar la gratitud que los hijos deben tener hacia los padres, a los que, siendo ancianos, hay que cuidar y alimentar hasta su muerte; lo contrario sería impiedad que se reconoce en aquellos que cierran los ojos al amor filial <sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro I, cap. XVIII, n.º 252-253.

<sup>121</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 63-64. Sobre las variantes en la ilustración del emblema alciano según las ediciones, ver ZAFRA, R., *Las verdaderas imágenes del Alciato de Daza: el caso de la cigüeña*, Pamplona, GRISO, 2002.

<sup>122</sup> A propósito de la amplia tradición de la cigüeña como ejemplo y símbolo de piedad, entendida como cuidado y atención a los progenitores, véase ANTÓN, B., «Emblemática y didáctica del latín. *Insignis pietate Ciconia*», *Revista de Estudios Latinos*, n.º 2, 2002, pp. 199-233.

## Pasión, muerte y resurrección de Cristo

### *El mandato del amor y el lavatorio en la cena de Jueves Santo*

El inicio del relato de la Pasión se inicia en San Juan con una declaración del amor divino hacia la humanidad: «Y él, que había amado a los suyos, que estaban en el mundo, llevó su amor hasta el fin» (Juan 13, 1). Se admira fray Juan Esquirol de la grandeza con que Cristo amó a los hombres pese a sus pecados y traiciones, hasta el punto de aceptar la muerte en la cruz para redimir a la humanidad<sup>123</sup>. Para ilustrar el poder de este amor, pone como ejemplo el emblema 19 de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, que con el mote «Atlante maior» («Más fuerte que Atlas») muestra a Cupido como semejante a Atlas y Hércules en su poder, sosteniendo la pesada carga del mundo sobre sus hombros (fig. 32). Para comprender la escena del grabado es preciso recordar uno de los doce trabajos de Hércules ordenados por Euristeo, en el que se valió de la ayuda del gigante Atlas para recoger las manzanas de oro del jardín de las Hespérides; mientras este acudía a por ellas, el héroe sostuvo el orbe terrestre. Al transferir esta hazaña a Cupido, queda equiparado con Atlas y Hércules, e incluso los supera, pues como dice el epigrama, el amor sostiene por sí solo el cielo y la tierra, de forma que su poder sobrepasa a toda fuerza<sup>124</sup>. Así como la fuerza de Cupido es tal que no necesita ayuda para sostener el mundo, de la misma forma amó Cristo a los hombres a lo largo de toda su vida y en el momento de su muerte, por lo que no hay amor más poderoso que lleve a triunfar y vencer, concluye el orador.

Mas el amor de Dios no solo es poderoso, sino eterno, dado que ni siquiera la muerte puede acabar con él; porque el tiempo consume lo temporal, mas carece de jurisdicción sobre lo eterno, y así no podrá destruir el amor verdadero. A juicio de fray Juan Esquirol, el carácter eterno del amor divino radica en el testamento que dejó Cristo al mundo, que no fue otro que el mandato nuevo del amor: «Como yo os he amado, así también amaos los unos a los otros» (Juan 13, 34). Esta herencia recibida del Señor es para toda la eternidad, por cuanto deberá transmitirse de generación en generación. De nuevo acude el orador aragonés a la *Amorum emblemata* de Vaenius para ejemplificar este con-

---

<sup>123</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 522-523.

<sup>124</sup> SEBASTIÁN, S., «Lectura crítica de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius», pp. 21-22.

cepto, en esta ocasión al emblema 1, que lleva por lema «Amor aeternus» («El amor eterno»). En su consideración filosófica del amor, el emblemista muestra a Cupido en lo alto de los cielos enmarcado por el ouroboros o serpiente que se muerde la cola como símbolo de la eternidad, para decirnos que el verdadero amor vivirá siempre y que contra él nada puede el tiempo destructor de todas las cosas<sup>125</sup> (fig. 33). Todo lo vence el amor, incluso el tiempo, porque arde en el mandato de Cristo en la Última Cena de amarnos los unos a los otros, sentencia el orador aragonés<sup>126</sup>.

Cristo no solo transmitió a sus discípulos el mandamiento del amor mediante la palabra, sino que el gesto de lavar los pies a sus discípulos se convirtió en una manifestación de amor a través de la cual nos enseña que nuestra dicha se encuentra en el humilde servicio a los demás (Juan 13, 3-20). En el lavatorio, el Señor se humilla ante los discípulos para que brille con mayor fuerza su mandato del amor. Fray Juan Esquirol no duda en comparar su actitud con el emblema 2 del Libro II de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, que lleva por mote «Vires inclinata resumo» («Cobro fuerzas inclinada»), inspirado en un poema del poeta latino Rutilio Namaciano<sup>127</sup>. Muestra en su *pictura* un brazo saliendo de una nube que inclina levemente un hacha encendida hacia el suelo; así como el hacha cobra mayor fuerza y luce más cuando se inclina, así la virtud resplandece y se manifiesta con mayor gloria cuando se humilla<sup>128</sup> (fig. 34). Hacha encendida fue el amor de Jesús en la tarde del Jueves Santo, que quiso inclinarse para resplandecer aún más en su amor a los hombres. Sigamos su ejemplo para que se consuma nuestra soberbia y aumente nuestra humildad, concluye el predicador<sup>129</sup>.

### *La Crucifixión de Cristo: la lanzada en el costado y el buen ladrón*

En el momento culminante de la Crucifixión y muerte de Jesús, fray Juan Esquirol viene a relacionar los pasajes del buen ladrón y la lanzada en el

---

<sup>125</sup> SEBASTIÁN, S., «Lectura crítica de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius», pp. 15-16. Punto de inspiración para Vaenius pudo ser el emblema de Alciato «Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri» («Adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras»), que presenta una composición semejante aplicada al concepto de inmortalidad en el hombre de letras.

<sup>126</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 523-524.

<sup>127</sup> GARCÍA ROMÁN, C., «Análisis y clasificación tipológica de los motes de los *Emblemas morales* de Orozco y de las *Empresas Sacras* de Núñez de Cepeda», *Estudios sobre Literatura Emblemática Española* (ed. Sagrario López Poza), La Coruña, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2000, pp. 148-151 (81-153).

<sup>128</sup> HOROZCO Y COVARRUBIAS, J., *op. cit.*, fol. 112 r; BERNAT VISTARINI, A., y CULL, J.T., *op. cit.*, p. 385.

<sup>129</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, p. 534.

costado, del que brotó sangre y agua, recogidos en Lucas 23, 39-43, y Juan 19, 31-37, respectivamente<sup>130</sup>. Afirma el orador que, a la vista de la sangre y agua que brotaron del costado de Cristo, el ladrón arrepentido confesó su propia culpa, reconoció la inocencia de Jesús y se confió a Él. Mas, ¿cómo pudo obrarse semejante prodigio? Dos ejemplos emblemáticos tomados de Picinelli le sirven para ilustrarlo. El primero de ellos alude al hecho de que el mar, cuando se encuentran agitadas sus aguas, expulsa fuera toda su suciedad («Agitatione purgat», «Se libera de la turbación»; «Sordida pellit», «Echa fuera sus vilezas»; «Procul hinc foeces», «Lejos de aquí las heces»). Para el abate italiano, se trata de la imagen del arrepentido que, conmovido por el dolor interno de su alma, acude a la confesión para liberarse de los pecados que embarazan su conciencia<sup>131</sup>. Lo mismo ocurrió con el buen ladrón que, purificado en el agua de Cristo, confesó sus pecados en la cruz y obtuvo el perdón divino. El segundo hace referencia al comportamiento de los elefantes que, a la vista de la sangre de sus heridas, no desmayan, antes bien cobran fuerzas para mayores combates: «Sanguis rogor adauget» («No desmayan ante las heridas»)<sup>132</sup>. Tampoco el buen ladrón desistió al verse a sí mismo herido de muerte; al contrario, bañado en la sangre de Cristo, tuvo energías para entablar el combate de la vida eterna y salir victorioso de él merced a la divina misericordia.

Pero aún hay algo en la conducta del buen ladrón que admira todavía más a fray Juan Esquirol, como es su heroica fe; y es que no reconoce la majestad de Cristo cuando obra un milagro o resucita a los muertos, sino entre afrentas e injurias en el madero de la cruz. Sin duda lo hizo porque expresó el sincero sentimiento que ardía en su interior. En este sentido, compara al buen ladrón con la empresa de Picinelli que muestra un tronco ardiendo y lanzando llamas, con la letra «Prodit extra, quod intus» («Arroja fuera lo que lleva dentro»)<sup>133</sup>. Así las palabras que nuestra boca acostumbra a proferir son un reflejo casi infalible de los afectos de nuestro corazón; y de igual forma, el alma del buen ladrón, aunque encendida tardíamente por el impulso de la caridad divina, ardió en el fuego del amor gracias a los fervores de su fe para confesar a Cristo Rey y Señor de toda la Creación.

---

<sup>130</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 559-565.

<sup>131</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro II, cap. XXIII, n.º 390. PICINELLI, F., *El mundo simbólico, libro II. Los cuatro elementos*, pp. 264-265.

<sup>132</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro V, cap. XIX, n.º 263.

<sup>133</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro II, cap. IV, n.º 104. PICINELLI, F., *El mundo simbólico, libro II. Los cuatro elementos*, p. 85.

## *La Soledad de Nuestra Señora*

El episodio recogido por Juan (19, 25-27) de la presencia de María a los pies de la cruz es uno de los más profundos de todo el Evangelio y, a su vez, de los más emblemáticos por la oratoria sagrada de la Edad Moderna. Para transmitir a los fieles la Soledad de María, fray Juan Esquirol recurre a un auténtico arsenal de imágenes emblemáticas, la mayoría tomadas del *Mundus Symbolicus* de Picinelli y con la peculiaridad de que las aplica con el mismo significado con que lo hace el abate italiano, para quien se convierten en símbolo de María a los pies de la cruz<sup>134</sup>.

La primera de ellas es el ejemplo de una mujer viuda que, tras la muerte de su esposo, hizo dibujar una vid desprendida de un olmo al que había estado arrimada, con el mote «Non sufficit alter» («No se apoya en otro»). Es la vid ejemplo de María al pie de la cruz de Cristo en el monte calvario donde, viéndose apartada de su hijo amado, quedó en triste soledad y en inconsolable aflicción<sup>135</sup>. Las dos comparaciones siguientes están tomadas del mundo de los cuerpos celestes, y aluden a la estrella Diana y al eclipse de luna respectivamente<sup>136</sup>. Al planeta Venus se le conoce también como la estrella Diana, porque con su brillo en la madrugada precede y anuncia al sol naciente, de ahí el lema «Sola cum sole» («Sola con el sol»); pero también es compañera del sol por la tarde, cuando el astro rey se oculta en el ocaso, por lo que puede decirse de ella «Sequetur deserta cadentem» («Sola lo seguirá en el ocaso»). Gran fidelidad demuestra pues al sol, al que sigue desde que sale hasta que se pone. Así también María fue constante en su compañía al Señor, de forma que, habiendo huido los discípulos, ella permaneció firme junto al sol divino en la cruz, y no abandonó a su hijo ni en el horror de la muerte. En cuanto al eclipse de luna, afirma Esquirol que este se produce cuando la tierra se interpone y le impide recibir la luz del sol; y se remite a Picinelli cuando recoge la imagen de una mujer que, en la muerte de su hermano, significó su dolor mediante el emblema de una luna eclipsada, con el mote «Sic raptio fratris lumine defecimus» («Así por

---

<sup>134</sup> *Didascalia Evangélica y Cuadregesimal...*, pp. 541-552.

<sup>135</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro IX, cap. XLIV, n.º 506.

<sup>136</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro I, cap. XI, n.ºs 357 y 360. PICINELLI, F., *El mundo simbólico, libro I. Los cuerpos celestes* (eds. Eloy Gómez Bravo, Rosa Lucas González, Bárbara Skinfill Nogal), Zamora (México), El Colegio de Michoacán, 1997, pp. 280-283 y 302-304.

la luz robada de nuestro hermano desfallecemos»). Con mayor propiedad puede aplicarse el símil a la pena que afligió a María por la muerte sobre la roca del Calvario de su hijo, que casi la mata de dolor; y así como el sol fue oscurecido y eclipsado, así también lo fue su madre, eclipsada luna que, interpuesta la tierra del sepulcro, quedó del todo sola sin la vista de su amado.

En esta última reflexión, fray Juan Esquirol avanza una idea que desarrollará a continuación, y es que María experimentó su Soledad no solo a los pies de la cruz, sino también tras el entierro de Cristo en el sepulcro; es bien seguro que, lo que padeció en este tiempo solo se explica con gemidos, suspiros y sollozos. Desaparecido el sol divino, María queda sumida en la oscuridad del dolor y la tristeza. La comparación se establece ahora con el tulipán, «flor tan amante del astro, que si le baña con sus luces, se dilata risueña, pero si le ve sepultado en sombras, al instante se retira desmayada», significa el orador. Como tal lo propone Picinelli, que dibuja al tulipán ausente de los rayos del sol oculto tras una densa nube, acompañado de las letras «Procul a sole pereo» («Muero alejado del sol») y «Languescit in umbra» («Desfallece con la sombra»)<sup>137</sup>; pues estos son los efectos propios de la vehemencia de un fino amor que, al verse sin lo que ama, se sepulta entre lánguidas tristezas. Así quedó María en su soledad, una vez quedó su hijo depositado en las sombras del sepulcro. Pero en este caso, el orador aragonés refuerza la imagen de la flor que languidece con el emblema 62 de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, que lleva por mote «In tenebris sine te» («En las tinieblas sin ti»). Bajo un cielo cubierto por las nubes en el que no brilla el sol, Cupido, alcanzado en su pecho por una flecha, dirige el gesto hacia unos lirios o azucenas que aparecen oscurecidos (fig. 35). Se trata de mostrar el dolor ante la ausencia del amor, ejemplo del desconsuelo de María tras verse privada de su hijo<sup>138</sup>.

Sin embargo, en medio de tanto dolor que acompañó a María en su Soledad, fray Juan Esquirol quiere transmitir un mensaje de esperanza para concluir. Y es que pese a toda la amargura de verse sin su hijo amado, María no desfalleció, sino que, al contrario, permaneció firme,

---

<sup>137</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro XI, cap. XIX, n.º 238-239.

<sup>138</sup> SEBASTIÁN, S., «Lectura crítica de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius», p. 33. Una imagen similar es recogida por Daniel de la Feuille en sus *Devises et emblemes* (1691), con el mote «In tenebris sine me», que muestra a un amor herido en el pecho, en medio de un jardín lleno de flores en el que no hay sol y todo es oscuridad. DE LA FEUILLE, D., *Devises et emblemes*, Ámsterdam, 1691, fol. 27.

sin que la pudiera inclinar a tierra la pesada cruz de su angustiada Soledad. La imagen que mejor recoge esta actitud es la de la palma, que no solo en altura, sino también en rectitud y firmeza, supera a todos los árboles, ya que jamás se rinde al peso que cuelga de sus ramas<sup>139</sup>. Así lo expresa Picinelli, para quien la palma es símbolo de la perseverancia del siervo de Dios que con ánimo generoso recibe los castigos y tribulaciones que el Señor le envía, siempre dispuesto a superar los males («Inclinata resurgo», «Inclinada me vuelvo a levantar»; «Adversus pondera surgo», «Me enderezo con la carga contraria»; «Onerata resurgit», «Aun cargada de peso, se vuelve a levantar»)<sup>140</sup>. Y también Alciato recurre a la imagen de la palmera en su emblema «Obdurandum adversus urgentia» («Que se ha de resistir el apremio»), para expresar que del sufrimiento de trabajos y dificultades se obtendrá gran provecho, pues no se pueden alcanzar grandes honras sin haber padecido antes grandes trabajos<sup>141</sup> (fig. 36). La palmera cuyas ramas resisten el peso se convierte, en consecuencia, en símbolo de la fortaleza frente a la adversidad, significa el orador aragonés; y así ocurrió con María, que durante la pasión y muerte de Cristo se hizo en todo semejante a la palma, conservando su espíritu firme y sin rendirse bajo el peso de tanto desconsuelo.

### *Resurrección y aparición a los discípulos: el mensaje de paz*

Tras su resurrección, Cristo se presenta en medio de los discípulos y les saluda con unas palabras conciliadoras: «La paz esté con vosotros», recoge el Evangelio de Lucas (24, 36). El testimonio de paz de Cristo resucitado a los Apóstoles es objeto de reflexión por parte del franciscano Diego Murillo, quien certifica que el mensaje de paz se encuentra presente en los momentos trascendentales de la vida de Jesús: en su nacimiento con el canto de los ángeles, en su discurso de despedida en la Última Cena, o en su primera aparición a los discípulos tras resucitar. ¿Y por qué es tan importante la paz?, se pregunta. Porque el cristiano

<sup>139</sup> Diversos son los significados atribuidos a este árbol, consecuencia de sus peculiaridades naturales, desde la idea de constancia o firmeza, hasta su caracterización del triunfo y la victoria. Sobre el simbolismo de la palmera, véase DÍAZ DE BUSTAMANTE, J.M., «*Onerata resurgit*. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera», *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, T. XXXI, n.º 94, 1980, pp. 27-88; GALERA ANDREU, P.A., «La palmera, *arbor victoriae*. Reflexiones sobre un tema emblemático», *Goya*, n.º 187-188, 1985, pp. 63-67; y VALTIERRA LACALLE, A., «*Que se ha de resistir el apremio*: sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego», *Emblemata. Revista Aragonesa de Emblemática*, n.º 11, 2005, pp. 29-58.

<sup>140</sup> PICINELLI, F., *Mundus Symbolicus*, Libro IX, cap. XXVI, n.º 341.

<sup>141</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 70-71.

debe procurar vivir en paz a lo largo de toda su vida, ya que de lo contrario carecerá de los demás bienes espirituales; la paz se convierte así en la divisa de los discípulos de Cristo. Desarrolla a partir de aquí su argumentación enlazando un triple concepto en el que se suceden guerra, paz y abundancia; pues a la guerra sigue la paz, y a esta la abundancia. Y como ejemplo de todo ello se sirve de dos emblemas de Alciato.

Significa Diego Murillo en primer lugar que cualquier guerra va encaminada a la paz, pues, como dijo Cicerón, nunca se pelea sino por librarnos de los contrarios que perturban nuestra paz. Así lo entiende Alciato en su emblema «Ex bello pax» («Tras la guerra viene la paz»), que muestra la celada de un soldado, a la que acude una multitud de abejas a labrar su panal de miel, de tal manera que el yelmo que se utilizó durante el combate sirve ahora de colmena, pues las abejas son símbolo de la dulzura de la paz frente a la violencia de la guerra<sup>142</sup> (fig. 37). Pero a este sigue otro emblema con el título «Ex pace ubertas» («De la paz nace la abundancia»), en el que Murillo observa «unas aves que se llaman Alciones, que están criando sus polluelos sobre muchos manojos de espigas de trigo. En aquellas aves significa el jurista italiano la paz y seguridad, porque en todo el tiempo que ellas crían, no se siente viento, ni hay inquietud en el mar; por lo cual, los marineros suelen guardar sus navegaciones para aquellos días, que llaman días Alcionios. Y en los manojos de las espigas, significa la abundancia; porque nunca se llama año abundante sino cuando hay mucho trigo». Alciato se sirve del alción, ave que tan solo calienta los huevos en el nido cuando hay bonanza en el mar, para mostrar al rey que asegura la paz en su reinado, el cual se verá obsequiado con los bienes de esta actuación, simbolizados en las espigas y en la vid<sup>143</sup> (fig. 38).

«De suerte, hermanos míos, que estas tres cosas, guerra, paz y abundancia, se ordenan la una a la otra, de tal manera que de la guerra nace la paz, y de la paz la abundancia», afirma Murillo antes de conectar las imágenes emblemáticas con el mensaje del Evangelio. Lo mismo se puede aplicar a Cristo, pues guerra fue la que padeció en los tormentos de su Pasión y muerte; de esta guerra nació la paz entre Dios y los hombres, paz que Cristo resucitado transmite a sus discípulos para que

---

<sup>142</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 219-220.

<sup>143</sup> ALCIATO, A., *op. cit.*, pp. 220-221.

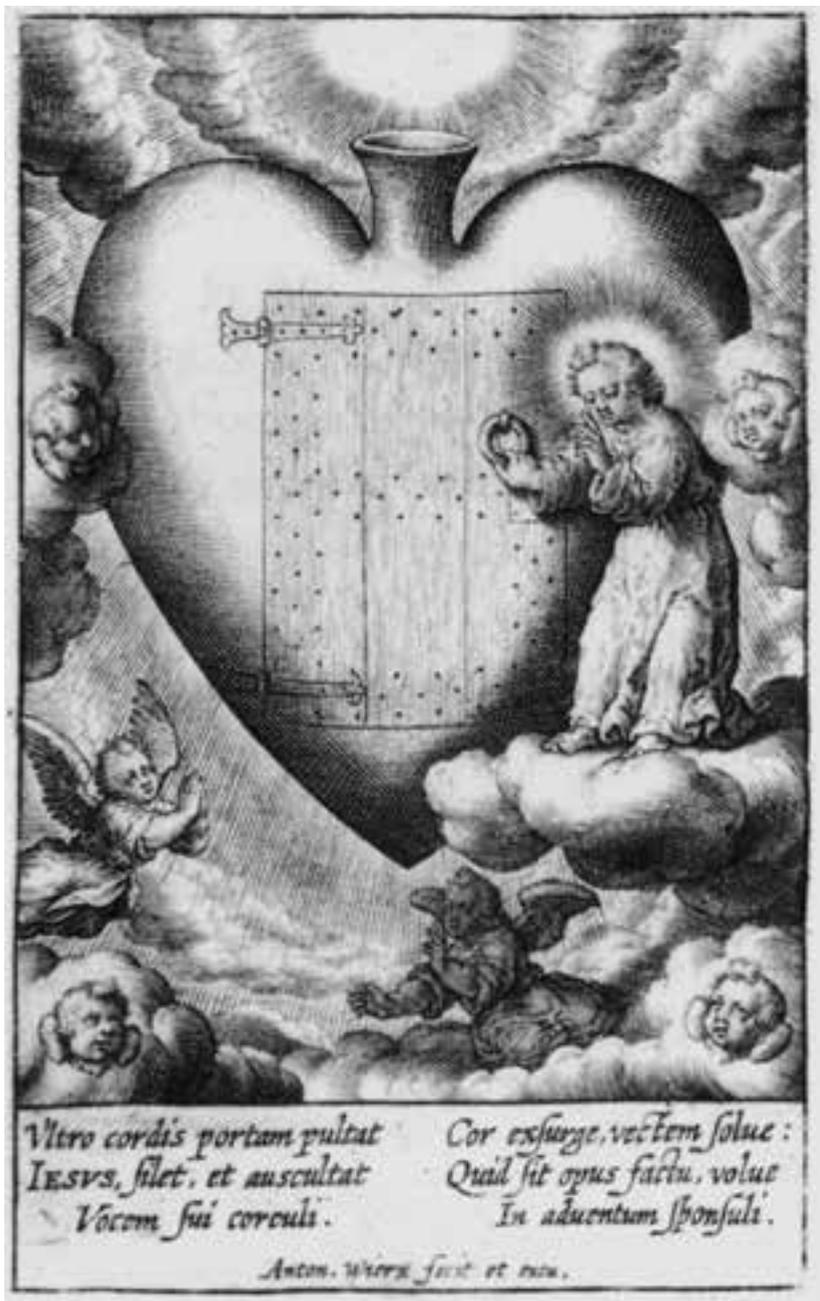
estos la hagan llegar a todos los rincones del mundo; y a la paz siguen la abundancia de la gracia y de los sacramentos, los tesoros con que nos favorece nuestra Santa Madre Iglesia. Por tanto, donde haya paz habrá abundancia, y por eso las primeras palabras de Cristo fueron de paz<sup>144</sup>.

Otros muchos episodios del Nuevo Testamento, principalmente de los *Hechos de los Apóstoles* (Pentecostés, predicación, prodigios y muerte de los Apóstoles), o relacionados con María (Dormición y Asunción de Nuestra Señora), son igualmente objeto de emblematización<sup>145</sup>. Pero es hora de finalizar nuestro recorrido, que ha tratado de poner de manifiesto la presencia de la literatura emblemática en la oratoria sagrada aragonesa, cuyos oradores acudieron a la consulta de los libros de emblemas como una de sus fuentes a la hora de componer sus homilías.

---

<sup>144</sup> *Discursos predicables sobre todos los Evangelios...*, Segundo Tomo, pp. 541-555.

<sup>145</sup> Así sucede por ejemplo en el sermón predicado por el carmelita observante fray José Ángelo de Berrio en la villa zaragozana de Mallén con motivo de la festividad de la Asunción de 1734, en el que emblematiza el Tránsito de la Virgen a partir del emblema «De morte et amore» («De muerte y amor») de Alciato. *Ramillete Virgíneo, que con diferentes Sermones predicados en diversas Invocaciones de María Santísima, ha compuesto fray Joseph Angelo de Berrio, Carmelita Observante, Maestro, y Doctor en Sagrada Theologia*. En Pamplona, en la Oficina de Joseph Joachin Martinez. Año de 1734, pp. 91-110.



Vltro cordis portam pultat  
IESVS, silet, et auscultat  
Vocem sui corculi.

Cor exsurge, vœctem solue:  
Quid sit opus factu, volue  
In aduentum sponsuli.

Anton. Wierix fecit et rita.

Fig. 1. Anton II Wierix. *Cor Iesu amanti sacrum.*



O beatam cordis ardem!  
Te cui caelum dedit sedem  
Puroat suis manibus.  
Animose puer verre,  
Monstra tuo vultu terre,  
Tere tuis pedibus.  
Anton. Wierix fecit et excudit.

Fig. 2. Anton II Wierix. *Cor Jesu amanti sacrum.*

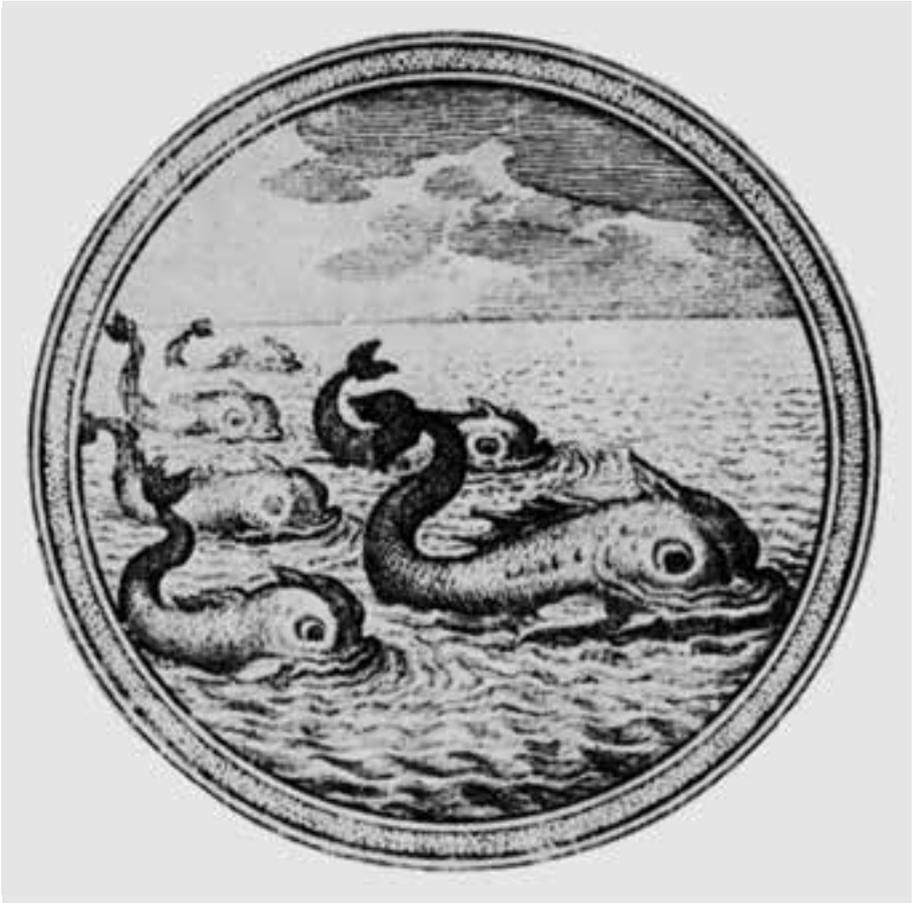


FIG. 3. Julius Zingreff. *Emblematum etico-politicorum*. «Causa artesque docet».

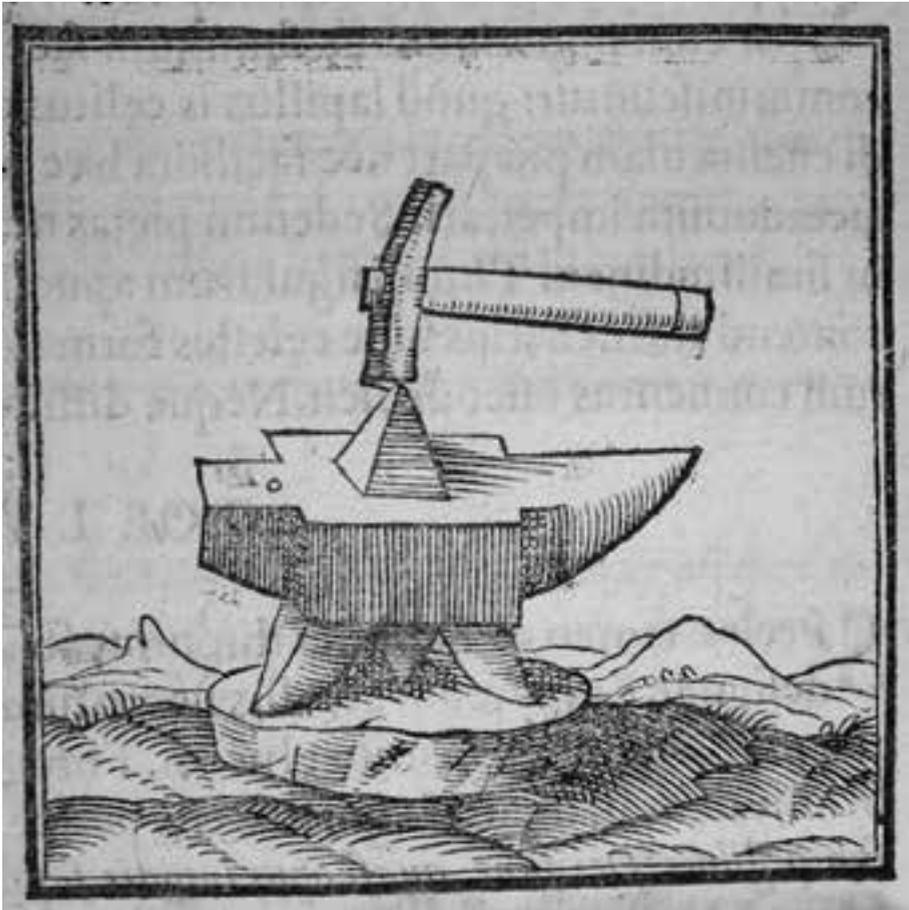


FIG. 4. Pierio Valeriano. *Hieroglyphica*. Libro XLI: «De adamante».



Fig. 5. Diego Saavedra Fajardo. *Idea de un Príncipe Político Cristiano*. Empresa 73: «Compressa quiescunt».



FIG. 6. Alciato. *Emblematum libellus*. «Vis amoris».



FIG. 7. Alciato. *Emblematum libellus*. «Amor virtutis».



FIG. 8. Alciato. *Emblematum libellus*. «In eum qui truculentia suorum perierit».



FIG. 9. Alciato. *Emblematum libellus*. «In eum qui sibi ipsi damnum apparat».

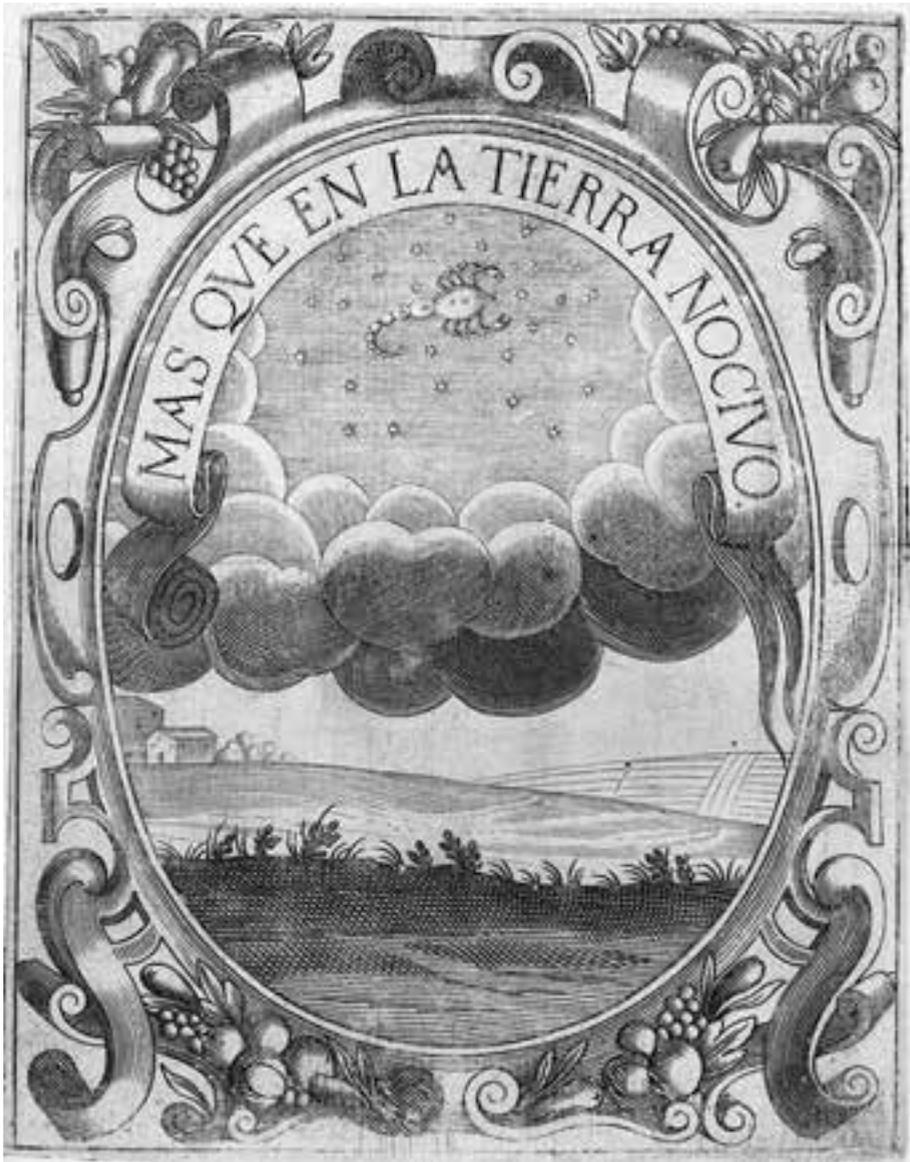


Fig. 10. Diego Saavedra Fajardo. *Idea de un Príncipe Político Cristiano*. Empresa 52: «Más que en la tierra nocivo».



FIG. 11. Alciato. *Emblematum libellus*. «Littera occidit, spiritus vivificat».

BELVA FIT CAECAE STATVIT QVI  
CREDERE SORTI.

Symb. LXVI.



Fig. 12. Achille Bocchi. *Symbolicarum quaestionum*. Emblema 66: «Quam stulta sit superbia».



FIG. 13. Alciato. *Emblematum libellus*. «Furor et rabies».



Fig. 14. Herman Hugo. *Pia Desideria*. Sentimiento IV de la Vía Iluminativa.



FIG. 15. Vincenzo Cartari. *Imagines Deorum*. «Venus».

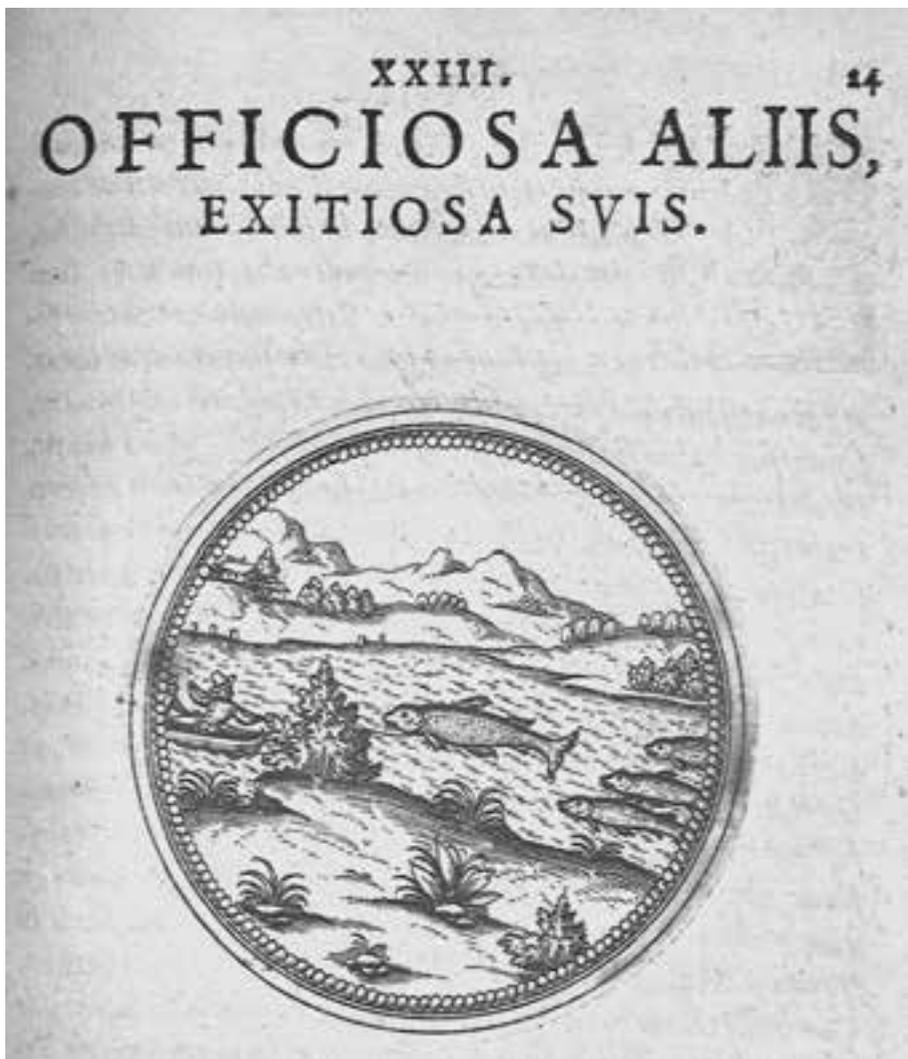


FIG. 16. Joachim Camerarius. *Symbolorum et emblematum centuria quarta*. Emblema XXIII: «Officiosa aliis, exitiosa suis».



FIG. 17. Alciato. *Emblematum libellus*. «Dolos in suos».



Fig. 18. Joachim Camerarius. *Symbolorum et emblematum centuria quarta*. Emblema XCIII: «Sacri concussio lecti».



Fig. 19. Pamplona. Jeroglífico de las exequias de Bárbara de Braganza (1758). «Nulla noscunt adulteria».

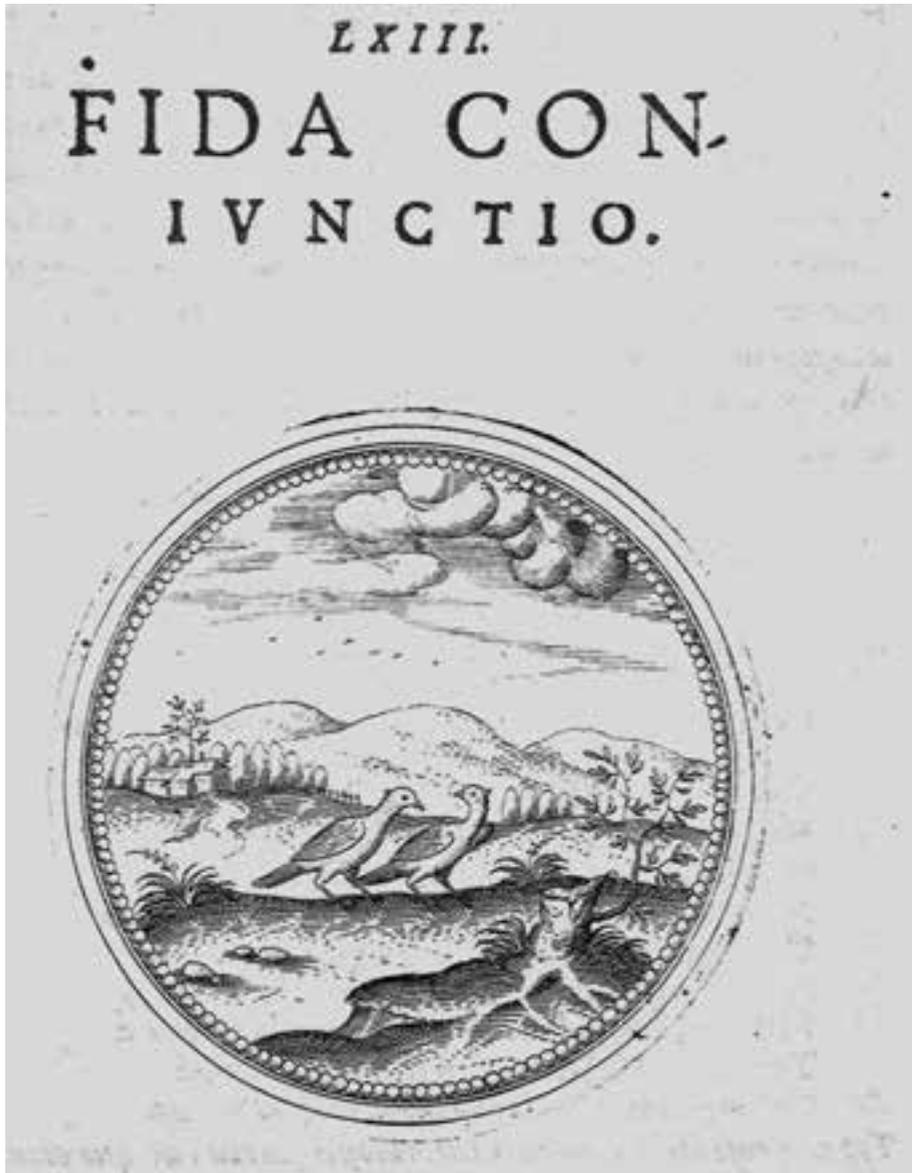


FIG. 20. Joachim Camerarius. *Symbolorum et emblematum centuria tertia collecta*. Emblema LXIII: «Fida conjunctio».



*Vn bel exemple auons en la coleuure,  
 Laquelle laisse au hallier sa peau dure,  
 A celle fin qu'une neuue recœuure.  
 Oſtons ainſi avec ſa pourriture  
 Du vieil Adam la peruerſe nature,  
 Pour au ſecond eſtre nais & refaiçts:  
 Car du premier nous n' auons rien qu' ordure,  
 Mais au ſecond ſommes rendus parfaiçts.*

Fig. 21. Georgette de Montenay. *Les Emblemes ou devises chrestiennes*. Emblema 41: «Derelinque».

XVI.  
VETVSTATE  
RELICTA.



FIG. 22. Joachim Camerarius. *Symbolorum et emblematum centuria tertia collecta*. Emblema XVI: 'Vetustate relicta'.



FIG. 23. Sebastián de Covarrubias. *Emblemas morales*. Primera centuria, emblema 37: «Meretricis amplexus».

LIII.  
SI VIVET VI-  
VAM,



FIG. 24. Joachim Camerarius. *Symbolorum et emblematum centuria una collecta*. Emblema LIV: -Si vivet vivam.



FIG. 25. Otto Vaenius. *Amorum emblemata*. Emblema 83: «Amor celerem habet ingressum, regressum tardum».



Fig. 26. Juan de Horozco y Covarrubias. *Emblemas Morales*. Libro III, emblema 18: «Enecat amplexu».



FIG. 27. Alciato. *Emblematum libellus*. «Albutii ad Alciatum».



Fig. 28. Diego Saavedra Fajardo. *Idea de un Príncipe Político Cristiano*. Empresa 36: «In contraria ducet».



FIG. 29. Vincenzo Cartari. *Imagines Deorum*. «Mercurius».

## Dolus inuitabilis.



QVAMVIS centū oculos habeas, totidēque ministros,  
 A specię veri fallimur, arsque capit,  
 Fraudibus obscuras potervis remouere latebras,  
 Nilque adeo firmum quā violare queas,  
 Quā vigil est Argus? sepelitur carmine blando,  
 Callidus ingreditur pectora Mercurius.  
 Quis sibi ab insidiis caueat si fraude tegantur?  
 Non ficta quantum pręstat amicus ope.  
 Sed tales (mirum) paucos hæc protulit ætas:  
 Quisque sibi viuūt, cuncta regitque dolus.  
 Dic simul occisum custodem, nam solet osor,

Sic

Fig. 30. Joannes Sambucus. *Emblemata*. «Dolus inuitabilis».



Fig. 31. Filippo Picinelli. *Mundus Symbolicus*. «Toglie il lume col lume».



FIG. 32. Otto Vaenius. *Amorum emblemata*. Emblema 19: «Atlante maior».



FIG. 33. Otto Vaenius. *Amorum emblemata*. Emblema 1: «Amor aeternus».



Fig. 34. Juan de Horozco y Covarrubias. *Emblemas morales*. Libro II, emblema 2: «Vires inclinata resumo».



FIG. 35. Otto Vaenius. *Amorum emblemata*. Emblema 62: «In tenebris sine te».



FIG. 36. Alciato. *Emblematum libellus*. -Obdurandum adversus urgentia-.



FIG. 37. Alciato. *Emblematum libellus*. «Ex bello pax».



FIG. 38. Alciato. *Emblematum libellus*. «Ex pace ubertas».

# Pedro Cosida, agente de su majestad Felipe III en la corte romana (1600-1622)

---

Mar Aznar Recuenco  
*Becaria predoctoral del Departamento de Historia del Arte,  
Universidad de Zaragoza.*

*La riqueza, el poder y el honor de un monarca  
descansan solamente sobre la riqueza,  
el poder y la reputación de sus súbditos.*

THOMAS HOBBS,  
*Leviatán* (1651), II, cap. 19

## Resumen

Estudio de la figura y trayectoria de Pedro Cosida, procurador y agente del monarca Felipe III en la corte romana desde 1600 hasta su fallecimiento en 1622. Establecemos cuatro puntos, el primero de ellos, dedicado a este como informador de los negocios político-eclesiásticos del cabildo de La Seo de Zaragoza en Roma en las fechas anteriormente citadas. En el segundo, exponemos su labor como procurador de la sede eclesiástica toledana y demás asuntos del Reino de Castilla, y su intervención como agente del rey en las negociaciones relacionadas con las diócesis del Nuevo Mundo. Posteriormente, analizamos las relaciones personales establecidas entre Pedro Cosida y diversas figuras, tanto del ámbito eclesiástico como del civil en la corte romana. Por último, presentamos un breve epígrafe dedicado a las posesiones de Cosida en Roma, derivadas de las ganancias reportadas por sus años al servicio del monarca en la embajada española en la corte papal, donde tratamos la problemática surgida entre la familia de Cosida y el procurador en relación a la herencia más importante de la familia en el entorno zaragozano: el palacio actual sede del Museo Ibercaja Camón Aznar.

## Abstract

*This is a study of the figure and career of Pedro Cosida, solicitor and agent of King Felipe III in the Roman Court from 1600 until his decease in 1622. We establish four sections, first of all, devoted to him as political-ecclesiastical business informer of La Seo's chapter of Zaragoza in Rome on these dates mentioned above. In the second one, we show his work as solicitor of Toledo ecclesiastical seat and other matters of the Kingdom of Castile, as well as his intervention as an agent of the*

*King in the negotiations related with the dioceses of the New World. Later, we analyse the personal relations established between Pedro Cosida and other different figures, both in the ecclesiastical and civil fields of the Roman Court. Finally, we present a brief epigraph dedicated to Cosida's possessions in Rome, derived from the reported earnings for all his years of service to the Monarch in the Spanish Embassy in the Papal Court, where we treat the problems that arose between Cosida family and the solicitor. These problems are in relation with the family's most important inheritance in Zaragoza's scope: the present palace, seat of the Ibercaja Camón Aznar Museum.*

Muchas aportaciones a capítulos de la historia de nuestra cultura comienzan con el leve resonar de un nombre, que como un susurro pasa entre las corrientes del enorme y caudaloso torrente de difusión de las investigaciones<sup>1</sup>. Este es el caso del zaragozano Pedro Cosida, agente eclesiástico y real en la curia romana, y al que ya dedicamos un primer artículo centrado en sus orígenes familiares y primeros años de profesión<sup>2</sup>. Una personalidad que en los últimos años ha gozado del interés de los estudiosos de la pintura tenebrista en Roma de las primeras décadas del siglo XVII, gracias al mecenazgo artístico que ejerció sobre pintores del círculo caravaggista de la talla de Jusepe Ribera, Dirck van Baburen o David de Haen<sup>3</sup>, y que también estuvo en con-

---

<sup>1</sup> Este trabajo se integra dentro en el Grupo de Investigación reconocido por el Gobierno de Aragón «Patrocinio y circulación artística y musical en Aragón durante la Edad Moderna» (N.º 248-111). Investigador principal: Carmen Morte García. Quiero transmitir mi especial agradecimiento a la Dr. Carmen Morte García, de la que aprendo cada día, a Jorge Andrés, Esther Casorrán y el canónigo archivero Isidoro Miguel, responsables del Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza. También quiero agradecer a María Taboga su hospitalidad y apoyo en Roma, sin el cual hubiese sido imposible realizar este estudio. Por último, también deseo agradecer a Paula Lucía Eito e Ignacio Falcón Eito por su apoyo en esta investigación.

<sup>2</sup> AZNAR RECUECO, Mar, «Orígenes familiares y desarrollo profesional en la corte romana de Pedro Cosida, agente del arzobispo Andrés Santos y de la procura de negocios del cabildo de La Seo zaragozana en la Santa Sede (1581-1600)», *Emblemata*, n.º XVII (2011), Institución «Fernando el Católico», Zaragoza (en prensa).

<sup>3</sup> GRILLI, Cecilia, «Il comitente della capella della Pietà in San Pietro in Montorio in Roma», *Bollettino D'Arte*, vol. 84-85 (1994), pp. 157-164; TERZAGHI, Maria Cristina, *Caravaggio, annibale Carracci, Guido Reni tra la ricevute del banco Herrera & Costa*, «L'Erma» di Bretschneider, 2007, p. 45; PAPI, Gianni, *Ribera a Roma*, Soncino, Edizioni dei Soncino, 2007, pp. 32-46, 140 y 250; VANNUGLI, Antonio, «Two news attributions of Jusepe de Ribera», *The Burlington Magazine*, CLIII (June, 2011), pp. 398-404; PAPI, Gianni, «Ribera en Roma. La revelación del genio», en José Milicua y Javier Portús (eds.), *El Joven Ribera* (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, pp. 31-59; PAPI, Gianni, «Apostolado Cosida», pp. 104-108; VANNUGLI, Antonio, «n.º 15. Martirio de San Lorenzo», p. 136; MILICUA, José, «Los Cinco Sentidos», pp. 142-152. En julio de 2011 se ha publicado el artículo de Ana M.º Muñoz Sancho, «El martirio de San Lorenzo de José de Ribera (ca. 1615) en la documentación del Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza», *Artigrama*, n.º 25 (2010), pp. 407-431. De nuevo, insistimos en desmentir la posibilidad de plantear una vinculación familiar entre Pedro Cosida y el pintor Jerónimo Vallejo alias «El Cosida», cuyo apellido adquirieron sus descendientes sin ser patrimonial. A ellos debemos sumar la primera parte de nuestra investigación, véase nota n.º 1.

tacto en Roma con el pintor aragonés Jusepe Martínez en el año 1622 como posteriormente expondremos<sup>4</sup>.

Pertenciente a un linaje de infanzones zaragozanos, se benefició de los bienes de su familia en la capital del Ebro, como en el caso del magnífico palacio, sede actual del Museo Ibercaja Camón Aznar, y que perteneció a su tío Jerónimo Cosida Sangüesa, del que ya tratamos largamente en un primer artículo dedicado a los orígenes familiares y profesionales del agente eclesiástico. A todo ello debemos sumar la riqueza que el zaragozano atesoró gracias a sus aproximadamente cuarenta años de servicio como procurador, solicitador y agente eclesiástico en la corte romana.

Este estudio de la figura de Pedro Cosida parte en primera instancia de la información entresacada de las cartas hasta el momento inéditas enviadas por Pedro Cosida desde Roma al cabildo de La Seo de Zaragoza. Abordaremos las misivas escritas por el procurador entre 1600 y 1618, año en que desaparece su asiduo contacto con la sede metropolitana zaragozana<sup>5</sup>. Debido a que Pedro Cosida vivió gran parte de su vida en Roma, también hemos entresacado noticias inéditas sobre el procurador y mecenas en los archivos romanos, como el Archivo Capitolino y el Archivo di Stato di Roma hasta su fallecimiento en 1622. Su servicio como procurador de la sede catedralicia toledana, y como agente del rey Felipe III, de las Indias y de la Cruzada, nos ha llevado a exhumar algunas noticias custodiadas tanto en el Archivo Histórico Nacional como en el Archivo de Indias, que se suma a las aportaciones sobre las personalidades de la embajada española en la Santa Sede la primera mitad del siglo XVII. A ello debemos añadir algunos datos entresacados del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza referentes a los vínculos entre Pedro Cosida y los familiares de su linaje que aún residían en Zaragoza.

Dada la variedad y magnitud de la información que hemos reunido, tanto referida a noticias inéditas fruto de nuestra investigación como fruto de una compilación bibliográfica sobre los datos vertidos en otras

---

<sup>4</sup> Archivo Capitolino di Roma (citaré ACR), Archivio Generale Urbano, Sezione I, n.º 609, Jerónimo Rabassa, 1600, 8 de septiembre, ff. 512r-517v.

<sup>5</sup> Hemos hallado 120 cartas autógrafas de Pedro Cosida entre 1600 y 1618, junto a otras misivas de otros informadores desde Roma que nos ofrecen datos sobre su entorno. En el primer artículo que dedicamos a la personalidad de Pedro Cosida, tratamos sobre las cartas inéditas que nos ofrecían información del procurador, desde sus comienzos en la labor de la procura en Roma el año 1581 trabajando para arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1529-1585), hasta 1600, en que es nombrado procurador y solicitador de su Majestad Felipe II, véase nota n.º 2.

publicaciones sobre Pedro Cosida, expondremos varios epígrafes que aluden a diferentes actividades profesionales y vínculos que configuraron el universo vital del agente. Comenzaremos comentando la labor ejercida por Pedro Cosida como agente del monarca en relación a los asuntos en que se vio involucrado el cabildo zaragozano de La Seo en la corte romana; haremos un breve apunte sobre su labor como solicitador del monarca en los negocios del Reino de Castilla, concretamente en relación al cabildo de la catedral de Toledo, de las Indias y de la Cruzada. Posteriormente estableceremos una aproximación a los vínculos personales de Cosida fraguados en el ámbito profesional, y sobre diversos datos de sus relaciones familiares. Finalmente, abordaremos brevemente la hacienda acumulada por Pedro Cosida gracias a su ascensión profesional, y los beneficios reportados por los capítulos matrimoniales de la hija de Pedro, Isabel, con Francisco Cosida López, heredero del palacio actual sede del Museo Ibercaja Camón Aznar de Zaragoza.

Pedro Cosida comenzó a ejercer como oficial de procura al servicio del rey Felipe III en un momento en que la Corona española comenzaba a sentir el aminoramiento de las tensiones con Francia, los beneficios adquiridos por los frutos económicos propiciados por las jurisdicciones eclesiásticas, y los ingresos reportados por el oro del Nuevo Mundo<sup>6</sup>. El procurador estuvo involucrado en todos los asuntos político-diplomáticos tratados entre Felipe III y la Santa Sede<sup>7</sup>. Los oficiales de la procura del monarca actuaban como recaudadores de las importantes rentas eclesiásticas procedentes de España, tanto de las archidiócesis y diócesis de la Corona de Castilla como de Aragón. El profesor de la Universidad de Berkeley, Thomas Dandeleit, señala que entre 1589 y 1660, las cantidades procedentes de las vacantes anuales ascendían a 40.000 y 65.000 escudos cada una de ellas, unos ingresos que afectaron en la transformación urbanística de la ciudad de Roma en lo que sería uno de los «escenarios más impresionantes de la Europa del siglo XVII»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> MARTÍNEZ MILLÁN, José María, y VISCEGLIA, M.<sup>a</sup> Antonietta, «La quiebra de la Monarquía hispano-castellana de Felipe II», en José María Martínez Millán y M.<sup>a</sup> Antonietta Visceglia (dirs.), *La Monarquía de Felipe III: la casa del Rey*, vol. I, Fundación Mapfre, Madrid, 2007, pp. 43-55. Martínez Millán y Visceglia exponen la opinión de una parte de los expertos, que ven en 1598 la pérdida de influencia en el papado de la facción española frente a la emergente influencia francesa. A pesar de ello, autores como Thomas Dandeleit mantienen que la influencia española siguió siendo predominante, incluso tras las transformaciones en la deslumbrante diplomacia desplegada por el duque de Sessa desde 1590 hasta 1603, vid: DANDELEIT, Thomas J., *La Roma Española (1500-1700)*, Lara Vilá Tomás (trad.), ed. Crítica, Barcelona, 2002, pp. 126-127.

<sup>7</sup> Tenían un salario base de 300 ducados anuales, vid: GIORDANO, Silvano, «La Embajada de España en Roma», en *La Monarquía de Felipe III: Los Reinos*, José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (dirs.), vol. IV, Fundación Mapfre, Madrid, 2008, p. 1029.

<sup>8</sup> DANDELEIT, Thomas J., *op. cit.*, 2002, pp. 82-85.

El titular como oficial de procura del monarca con anterioridad a la ascensión profesional de Pedro Cosida fue Lauro Dubliul<sup>9</sup>, que sirvió a la embajada española hasta su fallecimiento en la corte pontificia de Ferrara tras la entrega del ducado por César d'Este en 1599. Los candidatos a la nueva elección fueron el propio Cosida y Lorenzo Dubliul, hijo de Lauro. Se decidió nombrar a Pedro Cosida por su dilatada experiencia profesional ya casado y residente en Roma «desde hace muchos años»<sup>10</sup>, una elección que se hizo oficial el 1 de octubre de 1600<sup>11</sup>, y que Pedro Cosida comunicó al cabildo de La Seo de Zaragoza en abril del mismo año<sup>12</sup>. Un nombramiento que nos permite vislumbrar un mediador importantísimo entre los asuntos de Roma y la corte hispana dentro de los miembros de la embajada en Roma en la persona de Pedro Cosida<sup>13</sup>.

## 1. Pedro Cosida, solicitador y procurador de Felipe III en la corte romana, nexo de unión entre el monarca y el cabildo zaragozano

Tal y como hemos expuesto al principio de este estudio, Pedro Cosida continuó informando al cabildo de La Seo de Zaragoza sobre los asuntos político-eclesiásticos hasta 1618<sup>14</sup>. Claro que dicho mantenimiento de

---

<sup>9</sup> En sus últimos cinco años de carrera, Lauro tuvo como coadjutor a su hijo primogénito Lorenzo, *vid: GIORDANO, Silvano, op. cit., 2008, p. 1029, nota n.º 428.*

<sup>10</sup> Los datos sitos en el Archivo General de Simancas sobre los oficiales de la embajada española en Roma fueron entresacados por Giordano, *vid: GIORDANO, Silvano, Istruzioni di Filippo III ai suoi ambasciatori a Roma (1598-1621), Ministero per i beni e le attività culturali. Dipartimento per i beni archivistici e librari, Ospedaletto (Pisa), 2006.*

<sup>11</sup> El monarca Felipe III lo nombró mi «procurador y solicitador en la corte de Roma de los negocios destes mis reynos de Castilla, de las Indias y de la Cruzada», *vid: SERRANO, Luciano, y POU Y MARTÍ, José M., op. cit., p. 14; THIESSEN, Hillard Von, Außenpolitik im Zeichen personaler Herrschaft. Die römisch-spanischen Beziehungen in mikropolitischer Perspektive, en Römische Mikropolitik unter Papst Paul V. Borghese (1605-1621) zwischen Spanien, Neapel, Mailand und Genua, von J. Zunckel, H. Von Thiessen, G. Metzler, J.C. Kitzler (eds.), Tübingen, 2004, pp. 21-177; GIORDANO, Silvano, op. cit., 2006, p. 215, nota n.º 10; GIORDANO, Silvano, op. cit., 2008, p. 1029, nota n.º 430; Archivo General de Simancas (citare: AGS), Estado, leg. n.º 1002, Madrid, 1 de octubre de 1600; leg. 971; leg. 978; leg. 984; leg. 990; leg. 1000; leg. 1002; leg. 1859; leg. 1867 y leg. 1869.*

<sup>12</sup> Hay varias misivas autógrafas de Pedro Cosida del mismo año en que nos vuelve a dar noticia de su nominación como oficial de procura: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, 8 de abril, 10 de mayo, 18 de noviembre, 21 de diciembre de 1600. La segunda mención de los servicios de Cosida a Felipe III en las cartas del Archivo Capitular de La Seo se encuentra en una misiva escrita por el arcediano Blancas al cabildo zaragozano el 26 de agosto de 1603: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta del arcediano Blancas, 26-8-1603.

<sup>13</sup> Entre ellos se encontraban secretarios, embajadores y miembros del clero como los cardenales Pedro de Deza, el cardenal Borja, y el auditor de la Rota, Francisco Peña entre otros, *vid: GIORDANO, Silvano, op. cit., 2008, p. 1012-1029; DANDELET, Thomas, op. cit., pp. 142-190.*

<sup>14</sup> A partir de 1618, no hemos hallado ninguna carta del procurador llegada al cabildo metropolitano de la capital del Ebro.

su figura como informante gozaba del beneplácito de Felipe III en cuanto a los asuntos de índole jurisdiccional que afectaban a los ingresos de la Corona. Sin embargo, su cargo como oficial de la procura de negocios del cabildo zaragozano había sido cedido a Bartolomé Francés, con el que tendrá algunos desencuentros que posteriormente analizaremos en el epígrafe dedicado a las relaciones personales de Pedro Cosida.

El negocio que más afectaba a los vínculos entre monarquía y la sede eclesiástica metropolitana de la capital del Ebro, sin duda, era la tan buscada secularización de la catedral de San Salvador, un asunto que ya se había tratado intensamente en la corte romana desde los años noventa del siglo XVI. Vicencio Blasco de Lanuza, en su obra titulada *Historias Eclesiásticas y seculares en el Reino de Aragón*, narra cómo en 1599 ya se habían sentado las bases para la secularización de la iglesia con un cabildo reducido a cuatro capitulares, sin que les fuese permitido hacer nueva elección de prebendados hasta que el cambio de jurisdicción fuese total<sup>15</sup>. Esto conllevaba la remodelación de los estatutos y miembros del patronato de la catedral, así como la vinculación de las dignidades de los arciprestazgos y arcedianatos al capítulo metropolitano de la archidiócesis zaragozana. Felipe III ordenó a Cosida esperar hasta la primavera de 1602 para volver a intervenir ante el Tribunal de la Rota solicitando la aplicación del modelo jurisdiccional que había sido facilitado por los agentes de Felipe III más de tres años atrás<sup>16</sup>.

El patronato de la catedral de San Salvador de Zaragoza quedó dividido en tres partes tras la secularización, a saber: en manos del rey Felipe III, el papado, así como el cabildo y arzobispo de la ciudad. El turno de actuación lo comenzaba el monarca, el cual solicitó una nueva elección de canónigos en la catedral tras largos años de tramitación<sup>17</sup>. Ya se

---

<sup>15</sup> La secularización se intentó desde los tiempos del arzobispado de don Hernando de Aragón, pasando por Andrés Santos y Andrés Cabrera de Bobadilla. Finalmente se llevó a cabo durante el mandato de Alonso Gregorio como arzobispo. Blasco de Lanuza especifica el envío del arcipreste de Daroca (Zaragoza), don Francisco Cuevas, para que acelerara los trámites ante su Santidad, dato corroborado por las cartas custodiadas en el Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza, vid: BLASCO DE LANUZA, Vicencio, *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón en que se continúan los Annales de Curia, desde 1556 hasta el año 1618*, vol. II, Zaragoza, Imprenta de Don Juan de Lanaja y Quartanet, Impresor del Reyno de Aragón y de la Universidad, 1622, p. 407.

<sup>16</sup> Véase nota n.º 2.

<sup>17</sup> Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza (citaré: ACSZ), Cartas, Correspondencia recibida, 1591-1599, cartas de Pedro Cosida, 15 de enero, 11 de marzo y 29 de mayo 1600; FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi, *Felipe II y el clero secular. La aplicación del Concilio de Trento*, ed. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Colección Historia, Madrid, 2000, pp. 173-195. Ángel Canellas da como fecha de finalización de la secularización el año 1605, vid: CANELLAS LÓPEZ, Ángel, «Efemérides concejiles zaragozanas en los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de Zaragoza*, n.º 38, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1979, p. 48.

había resuelto aplicar la nueva jurisdicción, pero aún se necesitaba precisar la ordenación del cabildo y su adaptación tras las alteraciones de índole patronímica<sup>18</sup>. Todo ello llevó a un plan de modificación estructural de la institución catedralicia zaragozana que vinculaba indefectiblemente el proceso de secularización y la posterior nominación de nuevos canónigos.

Felipe III solicitó ayuda económica a su Santidad a través de Pedro Cosida para llevar a cabo las nuevas medidas estatutarias al papado para encauzar las transformaciones<sup>19</sup>. El interés de Clemente VIII distaba bastante de los deseos del monarca, pues incluir en el patronato real gran parte de los frutos de la iglesia zaragozana era una gran pérdida económica para la Santa Sede. A su vez, estas modificaciones permitían al monarca establecer estricto control sobre los ingresos obtenidos en el arzobispado. Por ello, la ayuda económica no solo no llegó a la corte madrileña, sino que Felipe III tuvo que ingresar en las arcas papales 25.000 ducados de oro para agilizar el papeleo y aceptar la recepción por parte de la Santa Sede de una serie de pensiones<sup>20</sup>.

Pedro Cosida transmitió al rey el desacuerdo del arzobispo de Zaragoza, Alonso Gregorio, en algunos de los puntos de la jurisdicción de la catedral<sup>21</sup>. Puesto que Clemente VIII no estaba dispuesto a depositar parte de sus frutos en manos del prelado zaragozano, a costa de perder su

---

<sup>18</sup> BLASCO DE LANUZA, Vicencio, *op. cit.*, pp. 407-409.

<sup>19</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 26 de febrero de 1601.

<sup>20</sup> MARTÍNEZ MILLÁN, José, «La formación de la monarquía católica de Felipe III», en *Felipe III. Los Reinos*, José Martínez Millán y María Antonietta Visceglia (dirs.), vol. I, Fundación Mapfre, Madrid, 2007, p. 126 nota n.º 211 y p. 217. Felipe III. Para finalizar con el interminable proceso de secularización de La Seo, la cancillería apostólica solicitó otros 25.000 escudos de cámara sin el consentimiento del rey Felipe III para realizar tal petición: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 16 de diciembre de 1603 y 13 de enero de 1604. El monarca no estaba dispuesto a pagar dicha cantidad, y el asunto quedó interrumpido «por la mucha composición que se pide en datario»: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 10 de febrero y 29 de junio de 1604. La situación llevó al soberano a verse obligado a abonar el importe solicitado por los ministros del pontífice en junio de 1604. Faltaba para la expedición, las cláusulas de estilo de las bulas y la resolución del conflicto entre cabildo y arzobispo por el control de la jurisdicción: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 29 de junio, 27 de julio y 29 de julio de 1604.

<sup>21</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 30 de enero de 1601. Alonso Gregorio era natural de la Aldea (Burgos), y llegó en su juventud a Zaragoza acompañando al entonces inquisidor Andrés Santos en los años setenta del siglo XVI; *vid: AZNAR RECUENCO, Mar*, «El valor del prestigio: introducción a la biografía y empresas artísticas financiadas por el inquisidor y arzobispo Andrés Santos (1579-1585)», en *Aragonia Sacra*, núm. 21 (2011), Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, Zaragoza (en prensa). Posteriormente, Andrés Santos será nombrado arzobispo y Alonso Gregorio Vicario, General. Ostentó la mitra zaragozana desde 1593 hasta su muerte en 1602, *vid: SERRANO MARTÍNEZ, Armando*, «Episcopologio de Zaragoza», en *Aragonia Sacra*, n.º XVI-XVII (2001-2003), Zaragoza, p. 221.

parte de la jurisdicción eclesiástica en la sede metropolitana del Reino de Aragón. Con esta reflexión quedan mucho más claros los miramientos de los «ministros» de Su Santidad en los resultados de la secularización. De hecho, los vaivenes de este proceso llevaron a Pedro Cosida a afirmar en una de sus cartas que «este negocio de nuestra iglesia no lo entiendo, porque tiene más intercadencias que pulso de hombre enfermo»<sup>22</sup>, manifestando el cansancio de esta pugna continua por el poder jurisdiccional de las iglesias españolas entre el Estado Pontificio y el monarca Felipe III.

Por otra parte, los cardenales San Marcello, Paolo Emilio Zacchia<sup>23</sup>, el cardenal nepote Pietro Aldobrandini, Alessandro Damasceni Peretti di Montalto y Odoardo Farnesio apoyaron los intereses de la monarquía hispánica y participaron activamente en el negocio de la secularización, intercediendo a favor del monarca español ante Ippolito Aldobrandini, papa Clemente VIII (1592-1605)<sup>24</sup>. Pero de nuevo hubo retrasos: la mala salud del pontífice paralizó la aplicación de la jurisdicción<sup>25</sup>.

Las prerrogativas de Su Santidad no solo se fundamentaron en el beneficio de bienes de índole económica, sino que apoyó a algunas de las personalidades del ámbito cortesano romano de origen zaragozano, asegurándose su parte de participación en la organización de los miembros que ejercían el control de la sede metropolitana, como en el caso del futuro prior, el doctor Francisco Lamata, residente en Roma y muy bien relacionado con el círculo de Clemente VIII<sup>26</sup>. El plan incluía que

---

<sup>22</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 5 de octubre y 20 de noviembre de 1601.

<sup>23</sup> Fue elegido cardenal en la nominación cardenalicia del papa Clemente VIII en 1599; *vid GAUCHAT, Patritium, Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*, vol. IV, Il Messagero di S. Antonio, Padua, 1967, p. 9.

<sup>24</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 10 de octubre de 1602.

<sup>25</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 31 de abril de 1601. Hubo más ralentizaciones por parte del papado para llegar a obtener la resolución jurisdiccional, con la obligación de cumplir la normativa estatutaria impuesta por el Concilio de Trento sobre los patronatos; *vid El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Don Ignacio López de Ayala (trad.), 1564, sesión 25, cap. IX, pp. 511-516.

<sup>26</sup> La provisión del priorato prometida a La Mata por el pontífice se retrasó de tal manera que en 1601, tres años y medio después de la muerte del anterior prior, don Vicencio Agustín, aún no había sido proveído ya que la iglesia seguía en la práctica sin estar secularizada: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Francisco Lamata, 25 de marzo y 5 de octubre de 1601. En 1603 su Santidad Clemente VIII adelantó tres años y medio de la provisión del priorato concedido al doctor Francisco Lamata, que seguía sin percibir los frutos de su priorato. Cosida narra cómo el prior por nominación tomó medidas legales bajo el asesoramiento de los propios abogados del cabildo zaragozano en Roma, bajo la previa aceptación del embajador, el duque de Sessa. Todo el proceso impulsado por Lamata para adquirir sus derechos cayó en saco roto, ya que, tal y como expone Pedro Cosida en una de sus cartas, el doctor Miguel Santángel, muy cercano a la familia Cosida, había comentado que el priorato debía ser adjudicado en vacante y, por tanto, el proceso no podía ser acelerado: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 2 de enero de 1601.

de los veinticuatro canónigos permitidos hasta el momento, pasarían a ser treinta y seis capitulares sumando a los arcedianos y arciprestes, entre otras dignidades. De entre todos los beneficiados, se habilitaron veintitrés canonjías para los nuevos canónigos, de los cuales destacamos a Martín Carrillo, que viajará a Roma como informador del cabildo zaragozano, y durante los últimos años de vida de Pedro Cosida aparece documentado como procurador de Pedro Cosida en Roma<sup>27</sup>, Jusepe Palafox y Enrique de Castro, entre otros<sup>28</sup>. Debemos comprender que las transformaciones jurisdiccionales no obedecían a la naturaleza eclesiástica de los clérigos con beneficios, pero su cristalización dependía de la concordancia entre ambas y el respeto a los cánones tridentinos, ya que estaba prohibido juntar canónigos regulares con seculares en un mismo capítulo catedralicio.

El papel de Cosida en la nominación de nuevos canónigos se acentuó con la decisión de Felipe III de nombrar canónigo a un sobrino segundo de Pedro Cosida, Jerónimo<sup>29</sup>. En esta determinación del monarca queda reflejada cierta recompensa hacia el procurador por su intensa labor para conseguir la secularización, tan deseada por el soberano. Jerónimo Cosida cubrió la plaza de Martín Bailó, que falleció antes de tomar posesión de su prebenda. Por su parte, el cabildo convocó la vacante públicamente, y se escogió a Juan de Bardají, una elección que fue denegada por Felipe III a favor del sobrino de su agente y procurador en Roma, tomada por el soberano de antemano y haciendo caso omiso al voto ordinario de los capitulares de La Seo de Zaragoza<sup>30</sup>. Así vemos cómo la preeminencia ofrecida por Felipe III al familiar de Pedro

---

<sup>27</sup> Archivio di Stato di Roma (citaré: ASR), Notario Joan de Morillas, 1622, ff. 201 r y v.

<sup>28</sup> BLASCO DE LANUZA, Vicencia, *op. cit.*, pp. 414-416. Los nuevos canónigos fueron: Dr. Gabriel de Sora que permaneció en su dignidad por las cláusulas vitalicias, Dr. Millán Blasco, Dr. Jaime Arroyos, Dr. Jaime Moncayo, Lco. Pedro de Aragüés, Dr. Jusepe Palafox, Dr. Miguel Blasco, Dr. Diego de Ramillore, Dr. Mateo Sancho, Dr. Valero Palacios, Dr. Andrés Martínez, Dr. Martín Carrillo, Dr. Juan Pardos Cano, lector, Dr. Juan Izquierdo, Dr. Martín Peralta, Dr. Pedro de Arguedas, Lco. Juan Pérez de Artiedas, Lco. Antonio González de Agüero, Dr. Antonio Atrian, Dr. Juan Clavero, Dr. Pedro de Herrera, Dr. Enrique Castro, Dr. Luis Sarabia, y Dr. Martín Bailó sustituido por Jerónimo Cosida.

<sup>29</sup> Jerónimo era hijo de Miguel Cosida Fdez. de Hija, nieto del infanzón zaragozano Jerónimo Cosida, y de Cándida López Carvi, y por tanto hermano de Francisco Cosida, esposo de Isabel Cosida, hija de Pedro, agente del rey de España. Nos decantamos por pensar que Jerónimo era sobrino segundo de Pedro, ya que, si hubiese sido hermano del padre del nuevo canónigo, habría gozado de derechos sobre las propiedades zaragozanas de los Cosida que no tuvo hasta el enlace de su hija. Además, para establecer los capítulos matrimoniales anteriormente citados, no fue necesaria la dispensa papal por tratarse de un matrimonio de la misma familia directa: ACR, Archivio Generale Urbano, Sezione I, n.º 609, Jerónimo Rabassa, 1600, 8 de septiembre, ff. 512r-517v.

<sup>30</sup> En una carta de 1605, Pedro Cosida escribe al cabildo de La Seo: «Su Majestad me hizo merced de nombrar un sobrino mio»: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta del 13 de febrero de 1605.

Cosida chocó con la firme oposición del cabildo, una postura contra la que el procurador se manifestó exponiendo en una de sus cartas a los capitulares que le era legítima la «fuerza de usar de sus derechos»<sup>31</sup>.

En septiembre de 1603, Pedro Cosida comunicó al cabildo metropolitano de Zaragoza la convocatoria a concurso de cuatro canonicatos nuevos de la catedral por patrocinio real, a saber: doctoral y magistral, y de lectura y penitenciaria<sup>32</sup>. La confirmación de este largo proceso llegó de manos del nuncio papal el 19 de octubre de 1604 junto a las bulas necesarias para nombrar nuevos prebendados. El asunto aún tenía un aspecto que limar fundamental para la connivencia de los canónigos en relación a sus vestimentas, insignias visibles de su jurisdicción<sup>33</sup>. El procurador del rey decidió solicitar la intervención del vicescanciller y secretario del rey Jerónimo de Villanueva para solventar de una vez estas problemáticas que no hacían sino retrasar la voluntad real<sup>34</sup>.

Paralelamente a las transformaciones de la catedral metropolitana zaragozana, hay cambios en la red de ministros de la embajada española en Roma entre 1602 y 1603<sup>35</sup>, como en el caso de la sustitución del duque de Sessa<sup>36</sup>, Antonio Fernández de Córdoba y Folch de Cardona. A este

---

<sup>31</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 20 de noviembre de 1601, 3 de junio y 26 de agosto de 1603.

<sup>32</sup> De los dos últimos beneficios creados, Cosida señala que «no los tienen iglesia alguna en España»: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 27 de marzo, 23 de septiembre de 1603 y 19 de octubre de 1604. El propio Pedro Cosida fue el encargado de redactar el texto a expedir sobre la jurisdicción de la secularización en lo referente al patronato real.

<sup>33</sup> Cosida explica al cabildo zaragozano que «en todo caso se debía remediar esta pretension porque ha de causar scandalo ver quatro o, seis clerigos vestidos como los racioneros dessa santa iglessia entre los canonigos della vestidos de roquetes y armelinos»: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 24 de diciembre de 1604.

<sup>34</sup> Tras la muerte del papa León XI en 1605, el vicescanciller mandó expedir las bulas a través del marqués de Villena ya en mayo de 1605.

<sup>35</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 3 de mayo de 1605. La sustitución del duque de Sessa como embajador por Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena y duque de Escalona. A partir de este momento y con el incipiente crecimiento de la influencia francesa en la corte romana, se cambiaron los escritos regalistas por parte del papado frente a otros que defendían la sumisión a él por parte de España; *vid* MARTÍNEZ MILLÁN, José María, y VISCEGLIA, M.<sup>o</sup> Antonietta, *op. cit.*, pp. 44-47. Por otro lado, Thomas Dandeleit mantiene que la influencia española en Roma seguía siendo preeminente en el primer lustro del siglo XVII. A pesar de las deudas reales españolas, sus muchas posesiones seguían siendo un aval de riqueza, *vid* DANDELEIT, Thomas, *op. cit.*, pp. 125-126.

<sup>36</sup> En 1602 ya se comentaba que Sessa iba a ser llamado a la corte para ser nombrado mayordomo mayor de la reina; *vid* VISCEGLIA, M.<sup>o</sup> Antonietta, «La corte romana», en José María Martínez Millán y M.<sup>o</sup> Antonietta Visceglia, *Felipe III. Los Reinos*, vol. IV, Fundación Mapfre, Madrid, 2008, pp. 947-1032.

diplomático moderado de gran prestigio en la corte romana, y de una prolongada experiencia en la embajada (1590-1603), le siguieron la breve misión diplomática del duque de Escalona marqués de Villena, Juan Fernández Pacheco (1603-1606)<sup>37</sup>, durante la que Pedro Cosida consigue la ciudadanía española<sup>38</sup>, y la de Gastón de Moncada, marqués de Aytona (1603-1609)<sup>39</sup>.

Entre las personalidades oriundas del Reino de Aragón más eminentes vinculadas a la corte romana y a la embajada española, debemos destacar el papel como mediador e intercesor en el asunto de la secularización al auditor de la Rota durante varios pontificados, Monseñor Francisco Peña<sup>40</sup>, el cual informó sobre las exigencias del Tribunal de la Rota romana para la aceptación de la jurisdicción zaragozana al ya entonces secretario del monarca Felipe III Miguel Ximénez de Murillo<sup>41</sup>.

En el año 1605, concluido el largo proceso de secularización de la catedral zaragozana, Pedro Cosida envió una carta al cabildo de La Seo de Zaragoza para comunicarles el plan de ordenación del patronato planeado por el rey<sup>42</sup>, en el que se muestra una pérdida de influencia en

---

<sup>37</sup> Clemente VIII pidió la vuelta del duque de Sessa como embajador por su animadversión hacia el marqués de Villena: *ibidem*, p. 1015.

<sup>38</sup> SERRANO, Luciano, y POU Y MARTÍ, José M., *Archivo de la Embajada cerca de la Santa Sede*, vol. II, 1915, pp. 14 y 190.

<sup>39</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 8 de enero, 15 de noviembre de 1605. También trajo consigo la reforma solicitada por la comisión de los racioneros con la intervención del arzobispo de Zaragoza Tomás de Borja que llegó a modificarse: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1610-1618, cartas de Pedro Cosida, 28 de abril, 2 de mayo, 18 de octubre y 10 de noviembre de 1610, y 30 de marzo de 1612.

<sup>40</sup> Trataremos brevemente sobre algunos datos de su biografía en el punto 3. Sobre la intervención de Francisco Peña en la ordenación de la jurisdicción de la catedral zaragozana, comunicó al cabildo zaragozano la obligación de ingresar por parte del monarca cuatrocientos ducados de oro a la cancellería apostólica por el petitorio y el interdicto posesorio, es decir, por la petición de aceptación del patronato: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Francisco Peña, 16 de abril y 30 de junio de 1602. Otras coyunturas accidentales volvieron a demorar la aplicación de la secularización, como el fallecimiento del arzobispo Alonso Gregorio en 1603, y el fatídico accidente sufrido por el pontífice Clemente VIII, fruto de una caída en el altar de San Pedro que tuvo como resultado una «herida en la frente»: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 11 de marzo y 8 de abril de 1603.

<sup>41</sup> Otro personaje de gran interés dentro de los oficiales de la embajada española en Roma. Ejerció como secretario del duque de Sessa y posteriormente del rey Felipe III.

<sup>42</sup> Los capitulares ejercerían como adjuntos del patronato de la iglesia los meses de marzo y septiembre, mientras que junio y diciembre corresponderían al arzobispo zaragozano.

la figura del prelado frente a los dos meses ganados del cabildo, al principio inexistentes<sup>43</sup>.

Tal y como hemos expuesto anteriormente, la nominación de nuevos canónigos estaba trazada antes de la publicación de las vacantes, y por ello, en la mayoría de los casos, cada parte del patronato eligió a sus prebendados. El problema se centraba en la existencia aún de un canónigo regular que había sobrevivido en el tiempo a todo el proceso de secularización: el tesorero Gabriel Sora<sup>44</sup>, y al que no se le podía arrebatar sus privilegios y derechos. A pesar de que desde 1600 se conocían los nombres de los nuevos canónigos y demás dignidades, Pedro Cosida relata en una de sus cartas fechada en 1605 que la lista definitiva de prebendados no fue elaborada por el Colegio Cardenalicio con el beneplácito del rey Felipe III hasta 1605<sup>45</sup>. Esta lista supuso el estallido de las dificultades centradas en el carácter impositivo del papado y el monarca de aceptar a algunos de los nominados. Entre ellos no solo se encontraba el familiar de Pedro Cosida, Jerónimo, sino también el arcipreste de Daroca (Zaragoza), Francisco Cuevas<sup>46</sup>, y el prior Francisco Lamata, del que ya hemos hablado con anterioridad. Ambos habían residido en Roma y habían gozado de los privilegios otorgados por el papa Clemente VIII<sup>47</sup>. Pedro Cosida expresó en una misiva del

---

<sup>43</sup> Una copia de la bula se halla en la caja correspondiente a la década de 1600-1610 en el ACSZ, junto a una serie de memoriales, y una carta del nuncio papal. ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 27 de octubre de 1603, 20, 27 de octubre y 15 de noviembre de 1605. El cabildo zaragozano, en su afán de ganar terreno jurisdiccional ante el arzobispo, llegó a plantear a Cosida la idea de eliminar el privilegio del voto singular al arzobispo a cambio de un voto ordinario con la misma valía que el de los capitulares. Tras la instauración de la nueva jurisdicción, se publicó un edicto sobre la vacante de la canonija doctoral de La Seo de Zaragoza que no solo se publicó en las iglesias de la capital del Ebro, sino también en la puerta de la Universidad de Salamanca y en las de las escuelas mayores de la misma ciudad, sellado con el cordero pascual, emblema del cabildo zaragozano, y firmado por el prior Francisco Lamata como decano, D. Joseph de Palafox, canónigo magistral, el canónigo don Pedro de Herrera y el notario Juan Moles *junior*.

<sup>44</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 9 de marzo de 1604. Sobre el canónigo Sora, *vid* YPAS, Joseph, *Catálogo Chronologico de los deanes, dignidades, y canónigos del Santo templo del Salvador de Zaragoza desde la bula de secularidad hasta la de unión*, vol. II, n.º 11, ff. 16 r y v.

<sup>45</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 15 de noviembre de 1605.

<sup>46</sup> BLASCO DE LANUZA, Vicencio, *op. cit.*, p. 407.

<sup>47</sup> Jerónimo Blancas informó sobre las preferencias de algunos clérigos aragoneses por parte de su Santidad Clemente VIII: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Jerónimo Blancas, 17 de noviembre de 1600. Por parte del pontífice se eligió como prior a Lamata, mientras que el monarca Felipe III sabemos que escogió a Jerónimo Cosida, familiar de su procurador. Del resto no tenemos certeza de la naturaleza de su elección: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Francisco Lamata, 30 de junio de 1602.

año 1606 al cabildo que estaba dispuesto a pleitear si denegaban el acceso de su familiar al capítulo de la catedral<sup>48</sup>.

Esto suponía tomar la prebenda con un recurso de fuerza, que fue respondido por el cabildo de La Seo de Zaragoza con la interposición de un pleito ante el Tribunal de la Rota romana que pasó a trámite en el año 1610. El encargado de solicitar ante los ministros de su Santidad Paulo V la posibilidad de apelar la decisión del Colegio Cardenalicio como agente de la procura de negocios del cabildo fue Bartolomé Francés, sustituto de Pedro Cosida y con el que mantuvo una problemática relación profesional. El agente y procurador del rey reclamaba con indignación este agravio, puesto que merecía un respeto tras más de veinte años de servicio al cabildo zaragozano frente al trato que le otorga Bartolomé Francés, del que dice que «no anda muy corriente conmigo pa el servicio pa vos [...] ha hecho cuanto ha podido tirando piedras con que pa acallar a los niños esconde la mano»<sup>49</sup>.

Los nuevos prebendados que carecieran de una vivienda en propiedad residirían en las casas pertenecientes al capítulo en la ciudad de Zaragoza, y en las que habitaron los canónigos regulares ya fenecidos. Su acceso se reguló por orden de antigüedad<sup>50</sup>, y cada uno de ellos se hizo cargo de las cantidades necesarias a ingresar en la cancellería apostólica sin las que no se expedirían las bulas de la contribución de los nuevos nominados por parte del papado<sup>51</sup>. Este sistema se basaba en recoger el porcentaje fijo de los beneficios de cada prebendado como si de Hacienda se tratase. El abuso en la exigencia de tal número de frutos llevó a Pedro Cosida a mantener un enfrentamiento con el cardenal Pompeyo Arrigoni, pues la mensa capitular de la catedral metropolitana zaragozana quedaba gravemente dañada, en un momento en que la ciu-

---

<sup>48</sup> Pedro Cosida expone que ignoraba que «cossas mías tuviesen en esto intereses y assi suplico a vos que ni tenga a mal que de parte de mi sobrino se hagan las diligencias necesarias para alcanzar el efecto de su justicia»: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 8 de febrero de 1606 y 31 de marzo de 1610.

<sup>49</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 31 de marzo de 1610. Bartolomé Francés contrató a un procurador italiano con su propio dinero para acometer el pleito contra el sobrino de Pedro Cosida.

<sup>50</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 19 de abril de 1604. Los primeros en solicitarla fueron el arzobispo, el arcipreste de Daroca (Zaragoza) y el chantre.

<sup>51</sup> Los nuevos prebendados debían ingresar a la cancellería apostólica la cantidad de 260 escudos en el caso de los canónigos y las dignidades 100 ducados de oro cada quince años de permanencia del beneficio, que fueron abonados entre 1606 y 1608: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 15 de febrero y 24 de octubre de 1606, 6 de enero de 1607 y 15 de febrero de 1608.

dad se hallaba en una situación de pobreza derivada de la crisis generalizada en el Reino de Aragón<sup>52</sup>.

A esta problemática se sumaba otra que dificultaría la expedición del pago de las cantidades: el decreto contra los mercaderes promulgado por el monarca Felipe III, que privaba a los beneficiados de poder solicitar préstamos para cubrir el débito<sup>53</sup>. En esta situación, Pedro Cosida decidió tomar partido a favor de su sobrino, y extendió unas pólizas para tratar el asunto de los mercaderes con el banquero Bernardo de Franquis, y así buscar algún prestamista que las aceptase en Génova<sup>54</sup>. Finalmente, Jerónimo Cosida tomará el canonicato de don Juan de Bardají y de los beneficios retrasados que debía obtener de los frutos de su prebenda, para lo que el agente real se valió del asesoramiento del abogado y doctor en leyes Falconio<sup>55</sup>.

Además del apoyo prestado por Pedro Cosida a su sobrino bajo el beneplácito de Felipe III, también logró procurar los favores del rey a uno de sus hijos, que en la documentación queda sin especificar. Creemos que de sus dos vástagos varones, Juan Francisco y Luis, fue su hijo primogénito, Juan Francisco<sup>56</sup>, el designado por el monarca para ayudar a su padre en los asuntos diplomático-políticos<sup>57</sup>, al igual que su predecesor en el ejercicio de la procura real en Roma, Lauro Dubliul, había nombrado a su hijo Lorenzo.

---

<sup>52</sup> Respecto al conflicto entre Pedro Cosida y el cardenal Pompeyo Arrigoni, el procurador llegó a afirmar en una de sus cartas que «siempre es favorecida la causa del fisco [...] y el cardenal vuelve en burlas sin sacar resolución», debido a los 500 escudos de cámara de adelanto y los 1.000 ducados de oro más que la cancellería apostólica solicitaba: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 3 de abril de 1607, 23 de junio de 1608 y 13 de octubre de 1609.

<sup>53</sup> Pedro Cosida afirma que «ahora ay pocos negocios a causa de la poca contratación de mercaderes por el decreto»: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 12 de diciembre de 1607 y 5 de marzo de 1608.

<sup>54</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 12 de diciembre de 1607, 8 de enero, 30 de abril y 10 de octubre de 1608, y 23 de junio de 1609.

<sup>55</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 17 de febrero y 3 de abril de 1607. El magisterio mayor de la catedral metropolitana zaragozana quedará suprimido entre 1607 y 1608: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 13 de noviembre de 1607 y 5 de febrero de 1608.

<sup>56</sup> GIORDANO, Silvano, *op. cit.*, 2008, p. 1029. Sabemos que el primer encargado en continuar con la labor profesional paterna fue Juan Francisco, mientras que su otro vástago, Luis Cosida, tan solo obtuvo la agencia de procura tras la muerte de su hermano. A pesar de ello, no hemos hallado ninguna carta de Juan Francisco Cosida en el Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza entre los años 1600 y 1623, fecha de su muerte.

<sup>57</sup> «Redúndese también en beneficio a mi casa dándola a un hijo mio» que «no faltará a su obligación»: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 13 de febrero de 1605.

A partir del segundo lustro de la primera década del siglo XVII, la cantidad de cartas autógrafas de Pedro Cosida al cabildo zaragozano de La Seo comienza a descender, y el procurador tan solo informará a su ciudad natal sobre dos asuntos concretos: el expolio de los bienes del obispo de Tarazona y anteriormente prior de la catedral zaragozana, Pedro Cerbuna (1538-1597)<sup>58</sup>, y la canonización de Pedro Arbués, primer Inquisidor General de Aragón<sup>59</sup>. El resto de actividades de la agencia de procura y el ejercicio como solicitador del cabildo quedaba en manos del ya citado Bartolomé Francés, natural de Calatayud<sup>60</sup>. Este descenso de la correspondencia entre Pedro Cosida y el cabildo zaragozano está claramente justificado. Su servicio como agente y procurador del monarca le escindía de toda labor de información a las sedes eclesiásticas si en el asunto a tratar no fuera necesaria intervención alguna del monarca o del embajador en funciones. Por tanto, a pesar de la ayuda prestada al cabildo, Pedro Cosida expresó a partir de 1605 la primacía de su servicio a Felipe III y sus embajadores. En una de sus cartas escritas por el agente zaragozano al cabildo señala que los ayudará en todo momento porque «ninguna cossa me puede ser de impe-

---

<sup>58</sup> Pedro Cerbuna atesoró diversos bienes materiales que pertenecían por derecho a la catedral del Salvador de Zaragoza. A través de sus legados testamentarios, fueron retenidos como herencia del prelado en Calatayud, localidad en la que falleció. El procurador en funciones del cabildo zaragozano, Bartolomé Francés, de origen bilbilitano, se niega a seguir defendiendo al cabildo zaragozano a pesar de tener en su poder los despachos de dicho negocio realizado en España y con ello a continuar el proceso, y se posiciona a favor del obispado de Calatayud. Por ello, Pedro Cosida pidió ayuda a los letrados de la embajada española en Roma, solicitando la sentencia dada en España de este negocio, un asunto cuyas tramitaciones fueron abonadas por el propio Cosida en el año 1612: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610 y 1610-1618, cartas de Pedro Cosida, 6 de enero, 3 de abril y 1 de mayo de 1607, 28 de abril y 23 de junio de 1610, 9 de noviembre de 1611, y 5 de febrero y 8 de diciembre de 1612. En el asunto también participó el Dr. Lumbreras, deán de Tarazona, entregando al Tribunal de la Rota un memorial con los «bienes y cosas que saco desta santa iglesia (La Seo de Zaragoza)». Este mismo clérigo actuó como testigo de un instrumento de poder de Pedro Cosida testificado por el notario Jerónimo Rabassa realizado en Roma en el año 1612, y cosido al protocolo de 1617 del notario zaragozano Diego Fecet: Archivo Histórico de Protocolo Notariales de Zaragoza (citaré: AHPNZ), Notario Diego Fecet, 1616, 24 de febrero, ff. 264r-280v. Sobre el Dr. Lumbreras, *vid:* MUÑOZ SANCHO, Ana M.º, *op. cit.*, pp. 429-430.

<sup>59</sup> La canonización del inquisidor Pedro Arbués, oriundo de Épila (Zaragoza), es tratada por Cosida a partir de 1615 en la Congregación de Ritos y posteriormente en el Tribunal de la Rota de Roma: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 5 de abril y 20 de julio de 1615, y 12 de febrero de 1616. Sobre Pedro Arbués, *vid:* SCHOLZ-HÄNSEL, Michael, «Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (1994), vol. IV, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 205-212; PALLARÉ JIMÉNEZ, M. Ángel, «Lecturas para un inquisidor: razón y fe en la biblioteca particular de Pedro Arbués», en *Actas de las jornadas Isabel I y la imprenta: consecuencias materiales, en el mundo, cultural de esta revolución tecnológica* (Madrid, 18, 19 y 20 de noviembre, 2004), Ministerio de Cultura, 2004; DOMINGO PÉREZ, Tomás, y GUTIÉRREZ IGLESIAS, M.º Rosa, «La muerte de San Pedro Arbués y sus consecuencias en el primer libro de Gestis del Cabildo de La Seo de Zaragoza», en *Memoria Ecclesiae*, n.º 25 (2004), Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, pp. 261-280.

<sup>60</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 3 de abril de 1607.

dimento par servir a vos supuesto que no sea contra expressas ordenes de su Majestad»<sup>61</sup>. Incluso en los conflictos jurisdiccionales fruto de las desavenencias entre los miembros de la catedral y el monarca Felipe III surgidos durante la segunda década del siglo XVII, Pedro Cosida fue encomendado como representante del rey, del embajador y de los doctores «españoles» residentes en la corte romana ante el juez en el año 1612 en un pleito abierto contra el propio cabildo metropolitano al que había servido<sup>62</sup>.

## 2. Breves apuntes sobre Pedro Cosida como procurador y solicitador de los negocios del Reino de Castilla, de las Indias y de la Cruzada

Tal y como hemos señalado al comienzo de este artículo, Pedro Cosida comenzó a servir a su Majestad Felipe III en el año 1600, un servicio que suponemos pudo encomendar al zaragozano por su buen tratamiento de la procura en el ámbito eclesiástico<sup>63</sup>. Evidentemente, la red de relaciones del agente y sus focos de actuación se multiplicaron con la adjudicación de la *agencia de procura de negocios* del cabildo toledano en fechas que desconocemos. Silvano Giordano da la primera fecha de la que tenemos noticias de la labor de Pedro Cosida como procurador y solicitador en la corte romana de la sede primada toledana, la primera de España, en el año 1599<sup>64</sup>, antes de ser nombrado por el monarca su agente personal en Roma.

Respecto al registro de pagos efectuados a Pedro Cosida durante su servicio en la embajada española como procurador del monarca, Silvano Giordano aporta varios informes sobre los registros de despachos a pagar en los que aparece el zaragozano, como en el caso del informe

---

<sup>61</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 11 de enero, 5 de abril y 13 de diciembre de 1605. El mismo Cosida se excusa de no poder ayudarlos en una de sus cartas: «vos con havelle yo servido mas de dieciséis años en esta materia».

<sup>62</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1610-1618, carta de Pedro Cosida, 4 de enero de 1612.

<sup>63</sup> Véase nota n.º 1.

<sup>64</sup> No gozamos de más datos sobre su labor como agente eclesiástico de la diócesis de Toledo. La única investigación que arroja luz al respecto es la llevada a cabo por Silvano Giordano, que da como primera fecha del contacto del procurador con la sede toledana en 1599, el mismo año que el zaragozano recibió la naturalización del Reino de Castilla, *vid: GIORDANO, Silvano, op. cit., 2006, Documenti complementari, nota n.º 10, pp. 87 y 215; SERRANO, Luciano, y POU Y MARTÍ, José M, op. cit., pp. 14, 190. También sirvió desde 1608-1610 en la agencia del rey Felipe III de la embajada de Portugal en Roma como agente. Fue sustituido en el cargo en 1610 por un nuevo titular, Francisco Pereira Pinto.*

presentado en 1612 por el entonces embajador, el conde de Castro, sobre los pagos de junio de 1609 a marzo de 1612, y en los que se especificaba la deuda contraída con Pedro Cosida de 4.936 escudos<sup>65</sup>. Respecto a las cuentas percibidas por la embajada entre los años 1612 y 1614, el conde de Castro mandó pagar a Pedro Cosida 2.377 escudos y 40 bayoques, por la expedición de breves en nombre de su Majestad<sup>66</sup>. Otro pago se registra en 1616, en este caso de 2.234 escudos<sup>67</sup>, mientras que a partir de 1619, las cantidades gastadas por el agente según los informes eran inciertas<sup>68</sup>.

En cuanto a los servicios prestados por el agente zaragozano como procurador de Felipe III en los negocios «de las Indias», gozamos de la noticia de una copia notarial expedida por el propio Pedro Cosida por orden del cardenal nepote Pietro Aldobrandini de la bula de Paulo V, publicada el 20 de junio de 1609<sup>69</sup>. Este documento, redactado y tramitado bajo la supervisión del agente del rey en la corte romana, certificaba el desmembramiento de Arequipa y Guamanga de su sede diocesana<sup>70</sup>, el obispado de Cuzco (Perú)<sup>71</sup>, que en 1541 había sido ya reducido quedando limitado a su provincia<sup>72</sup>. El primer obispo de Are-

---

<sup>65</sup> GIORDANO, Silvano, *op. cit.*, 2006, pp. XCIC-C; Documenti complementari 20, p. 212. El embajador conde de Castro ordena que se pague a Cosida lo que se le debe por sus servicios en la expedición de bulas y despachos por orden de Felipe III. Aún le dejan a deber mil ducados hasta el próximo año.

<sup>66</sup> *Ibidem*, Documenti complementari, 21, p. 217.

<sup>67</sup> El pago contiene deudas contraídas desde 1609 hasta 1612. A Pedro Cosida se le debían en total 9.588 escudos y cinco bayoques, cantidad dentro de la que también se incluyeron 674 escudos y medio de oro de las estampas encargadas desde los años de la embajada del marqués de Aytona aún sin pagar: *Ibidem*, p. 221.

<sup>68</sup> *Ibidem*, Documenti complementari, 23, p. 224.

<sup>69</sup> Archivo General de Indias (citaré: AGI), *Mapas, planos, Bulas y Breves*, n.º 98. Esta bula se expidió por los ruegos de los arequipeños dirigidos al rey de España Felipe III. Parece ser que Arequipa y Cuzco funcionaban de un modo independiente sin haber recibido la bula desde el 15 de abril de 1577, *vid:* CABRERA VALDEZ, Ladislao, *Documentos Primitivos del Cabildo*, Tipografía Carity-Rivera, Arequipa, 1924; DE PLATT, Lyman, *Una Guía genealógico-histórica de Latinoamérica*, Acoma Books, 1978, pp. 89 y 105.

<sup>70</sup> Se hicieron dos obispados independientes, *vid:* DE CAMARGO, Juan, *Chronología de las Vidas, Succession pontificia, Epitome historial de las vidas, hechos, y resoluciones de los summos pontífices desde San Pedro, primer vicario de Christo hasta N SSm. Padre Benedicto XIII. Con la chronología universal de los días de sus elecciones, muertes y sedes vacantes*, 1731, Cap. VIII, p. 16.

<sup>71</sup> En sus orígenes, el obispado de Cuzco incluía las jurisdicciones de Quito, Popayán, Lima, Trujillo, Huamanga, La Paz, Paraguay, Las Charcas, Chile, Tucumán y Río de la Plata, *vid:* DE MOLLINEDO Y ANGULO, Manuel, y VILLANUEVA URTEAGA, Horacio, *Cuzco: 1689. Informes de los párrocos al obispo Mollinedo. Economía y sociedad en el sur andino*, Archivo General de Indias, Catholic Church (Diócesis de Cuzco) y Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1982, p. 4.

<sup>72</sup> La provincia de Cuzco en Perú estaba formada por Arequipa, Huamanga, La Paz y Las Charcas, *vid:* ORBEGOSO, Luis José, *Memoarias inéditas del general don Luis José de Orbegoso*, Imprenta «El Comercio», Perú, 1893, p. 150.

quipa fue el dominico originario de Salamanca Fray Cristóbal Rodríguez, que tomó posesión en 1611, tres años después de haber arribado a Perú<sup>73</sup>.

Asimismo, tenemos conocimiento de otro de los servicios prestados por Pedro Cosida al monarca Felipe III en el Nuevo Mundo: el envío al receptor del Consejo de las Indias, don Diego Vergara Gaviria, de 600 escudos de oro<sup>74</sup>. Esta cantidad se debía ingresar en la cámara apostólica antes de la expedición de las bulas de erección de las iglesias despojadas del obispado de Las Charcas, que hasta 1609 habían dependido del arzobispado de Cuzco<sup>75</sup>. Así, Las Charcas pasaba a ser un arzobispado independiente y sin vinculación con otras jurisdicciones eclesiásticas como La Paz, que a su vez se convertía en un obispado independiente, con la consecuente convocatoria a concurso de las vacantes nacidas de la reorganización episcopal del Nuevo Mundo.

Estos escuetos datos nos dan una idea de la extensión profesional de la labor de Pedro Cosida como agente y procurador de su Majestad, un servicio que le permitió ser una de las personas mejor informadas de la corte romana sobre los movimientos eclesiásticos al otro lado del gran océano Atlántico. Un hombre de su tiempo, con una visión amplia del mundo ofrecida por su trayectoria laboral, capaz de absorber las novedades, y de gran talento para la adaptación del enfoque político con el que contemplar sus intervenciones. Esta adaptabilidad y necesidad de asimilar rápidamente recursos diplomáticos para cada situación posiblemente se reflejaron en su gusto artístico, y no es de extrañar que aceptase novedosas tendencias estéticas y formales como las introducidas por los pintores tenebristas afincados en Roma los primeros años del siglo XVII.

A la hora de plantearse un sucesor en el oficio de la procura en la embajada española de la corte romana, Pedro Cosida se decantó por su hijo Juan Francisco, para el que logró una pensión de 200 ducados

---

<sup>73</sup> Llegó al Nuevo Mundo en una expedición en 1598 junto a Fray Gaspar de Palencia, *vid: CEBRIÁN GONZÁLEZ, Carmen, «Referencias dominicas en los cedularios del Archivo General de Indias (siglo XVI)», en Actas del II Congreso Internacional sobre los Dominicos y el Nuevo Mundo, José Barrado Barquilla (ed.), Madrid, 1990, p. 837.*

<sup>74</sup> HERRERA HEREDIA, Antonio, *Catálogo de las consultas del Consejo de Indias: 1605-1609, V Centenario del Descubrimiento de América*, Archivo General de Indias, Diputación Provincial de Sevilla y Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1984, p. 1605.

<sup>75</sup> AGI, Gobierno, Indiferente General, Real Cédula, leg. n.º 31, ff. 299v-300r. La bula afectaba a las iglesias de La Paz y Barranca, de Santa Cruz de la Sierra (Perú).

anuales por su labor<sup>76</sup>. La sucesión en el oficio de procurador y solicitador, en este caso del monarca en la corte romana hace plantearnos una cuestión lógica. Si Felipe II había tenido unos hombres de confianza, Felipe III tuvo a otros preferidos, que prepararon el camino para sus familiares y allegados. Un sistema basado en el nepotismo característico de la política de la época, que se refleja en las familias más prestigiosas durante el reinado de Felipe III como los Lerma o los Aldobrandini. Pedro Cosida también intentó posicionar a los miembros de su familia en los puestos de la embajada española, hasta que el fallecimiento del propio procurador, de su hijo en 1623 y del monarca Felipe III, propició la desaparición de la familia Cosida de la esfera político-social de la corte romana.

### 3. Relaciones personales de Cosida en Roma

El agente zaragozano estuvo vinculado tanto a figuras de la embajada española como a solicitadores y procuradores de diversas diócesis de la Península Ibérica, como en el caso del procurador del cabildo del Pilar Pedro Martel<sup>77</sup>, con el que mantuvo una buena amistad y del cual expresó sus buenas cualidades. Esta previa relación llevó a Martel a involucrarse en asuntos tratados por el procurador del rey en relación al cabildo metropolitano zaragozano al que había servido largos años, y en otros servicios necesarios, en este caso, para los oficiales de la embajada<sup>78</sup>. Pedro Cosida intentó que tomara la agencia de procura de negocios del cabildo en sustitución de Bartolomé Francés<sup>79</sup>.

Este último también se encontraba dentro de las figuras del ámbito cortesano romano de origen aragonés, y al igual que Pedro Cosida llegó a

---

<sup>76</sup> GIORDANO, Silvano, *op. cit.*, 2006, p. 215, nota n.º 10; GIORDANO, Silvano, *op. cit.*, 2008, p. 1029, nota n.º 431. Tras la muerte de Pedro Cosida en noviembre de 1622, se le asignaron 150 ducados sobre el presupuesto de la embajada a partir de enero de 1623. Posteriormente, el cargo fue cubierto por su hermano Luis Cosida con previa recomendación del cardenal Borja, *vid*: GIORDANO, Silvano, *op. cit.*, 2008, pp. 1029-1030, y nota n.º 43.

<sup>77</sup> MUÑOZ SANCHO, Ana M.ª, *op. cit.*, p. 429.

<sup>78</sup> Pedro Cosida lo recomendó para realizar diversas solicitudes por el expolio de los bienes del obispo Pedro Cerbuna ante el Tribunal de la Rota romana con el beneplácito del monarca Felipe II. De él, Pedro Cosida señala que «muy inteligente», y «solicita en servicio de vos todo con mucho cuidado porque es muy buen letrado platico y solicito»: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1610-1618, cartas de Pedro Cosida, 5 de abril y 26 de junio de 1615.

<sup>79</sup> Pedro Martel fue el elegido por Cosida para cumplir las funciones de Bartolomé Francés por 50 escudos de oro anuales: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 21 de agosto de 1607.

ejerger como oficial de la procura de negocios en Roma del cabildo metropolitano zaragozano gracias a la recomendación de su predecesor en el cargo, Pedro de Luna, no gozamos de documentación que acredite la misma situación en el caso de Bartolomé Francés. Tal y como hemos comentado con anterioridad, las relaciones tanto profesionales como personales entre ellos no eran muy buenas, ya que Francés llegó a pleitear contra el sobrino de Pedro Cosida gestionando la tramitación con su propio dinero. Tenemos más testimonios escritos contenidos en las cartas del procurador del rey al cabildo metropolitano zaragozano que nos obligan a hacer hincapié en esta cuestión, como las contenidas palabras de Cosida hacia Francés referentes a su insuficiencia en la labor de la agencia de procura de negocios del cabildo. Cosida expresa que «es cosa fuerte no acuda a mí a darme razón de nada» sirviendo a la misma institución eclesiástica<sup>80</sup>, y reprocha al cabildo que «es necesario que el solicitador acuda a dar cuenta y tomar orden de muchas cosas que yo no puedo hazer», lo que parece ser Bartolomé Francés se negaba a hacer con la misma diligencia que Cosida lo había efectuado. Unas críticas fundamentadas en la necesidad de dejar los asuntos político-eclesiásticos que el propio Pedro Cosida había comenzado en buenas manos, para poder dedicarse al servicio del monarca Felipe III, algo que tardó en encauzar. De hecho, ambos comunicaron información a la catedral simultáneamente hasta 1612<sup>81</sup>, en que Pedro Cosida se alejó definitivamente de los asuntos de la diócesis zaragozana, presuponemos, debido a que las exigencias de su labor para con el monarca ponían sus miras en otras tramitaciones.

No debemos olvidar citar a uno de los hombres afincados en Zaragoza con el que Pedro Cosida sostuvo unas fluidas relaciones, en este caso, mantenidas durante más de treinta años: el notario causídico Luis Capdevilla. Ambos sirvieron, el uno como procurador en Roma, y el otro como notario personal del arzobispo de Zaragoza Andrés Santos (1529-1585), y tenemos documentadas diversas peticiones solicitadas por

---

<sup>80</sup> ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, cartas de Pedro Cosida, 24 de julio y 21 de agosto de 1607. Cosida llega a afirmar sobre Bartolomé Francés que «ay aquí muchos tan inteligentes como el que lo harán» si no desea realizar las solicitudes pertinentes ante el Tribunal de la Rota.

<sup>81</sup> Bartolomé Francés sí se ocupará de los pleitos de La Seo contra el del Pilar, los dos capítulos zaragozanos, tanto en cuanto al negocio de la Dedicación, relacionada con la disposición de las procesiones en el exterior de la plaza del Pilar, como a la lucha de las preeminencias catedralicias zaragozanas: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1610-1618, cartas de Bartolomé Francés, 31 de enero, 20 de marzo y 12 de septiembre de 1612, 1 de febrero, 15 de agosto y 8 de diciembre de 1615, y 5 de marzo, 15 de abril, 5 de junio y 4 de septiembre de 1616.

Cosida desde Roma a Capdevilla como administrador y tramitador de los pagos del cabildo al agente por sus servicios en la Santa Sede<sup>82</sup>. Estos pagos en que Capdevilla aparece como gestor de Cosida ante el cabildo de La Seo de Zaragoza, se fechan entre los años 1596 y 1610<sup>83</sup>, y van reduciéndose las cantidades a pagar conforme avanza la primera década del siglo XVII<sup>84</sup>.

Respecto a las relaciones de Pedro Cosida con los miembros de la facción española en la corte romana, el agente conocía información privilegiada de los miembros de la embajada española<sup>85</sup>, y sus relaciones con algunos ministros de la Santa Sede fueron muy fluidas. Este fue el caso de representantes de la facción española del Colegio Cardenalicio, amistades forjadas en el interés diplomático que le valieron el sobrenombre del «roxo» dentro del ámbito del ejercicio de la procura en asuntos eclesiásticos debido seguramente al color de los capelos cardenalicios<sup>86</sup>. De hecho, el cardenal de Sevilla Pedro de Deza, que residió desde 1598 hasta 1604 en el que fue posteriormente el Palacio del cardenal Borghese, el papa Paulo V<sup>87</sup>, perteneció a la misma parroquia de Pedro Cosida, San Lorenzo in Lucina, en el Rione del Campo Marzio (Roma)<sup>88</sup>.

---

<sup>82</sup> Luis Capdevilla comienza a tramitar los servicios de Pedro Cosida ante el cabildo metropolitano zaragozano en 1596, y continúa en 1598. El cabildo zaragozano debía a Cosida, de tramitaciones de los años 1596 y 1597, 227 ducados de oro: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1610-1618, cartas de Pedro Cosida, 18 de julio de 1596, 14 de marzo de 1597, 16 de enero y 28 de abril de 1598.

<sup>83</sup> Las provisiones entresacadas de las cartas autógrafas de Cosida entre 1598 y 1602 reflejan el pago al procurador de 200 ducados de oro cada dos años, mientras que Luis Capdevilla cobraría 20 ducados con la misma temporalidad: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1610-1618, cartas de Pedro Cosida, 12 de febrero y 24 de abril de 1600, y 2 de enero de 1602.

<sup>84</sup> Las cantidades van descendiendo cada año. En 1604 Cosida recibe por la provisión de 1602 y 1603, 166 ducados de oro, en 1609 se registran 94 ducados de oro, y en 1610, de los de las provisiones de 1608, 1609 y 1610, 300 ducados de oro en total: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1610-1618, cartas de Pedro Cosida, 4 de mayo de 1604, 28 de abril de 1609, y 2 de marzo de 1610.

<sup>85</sup> Como en el caso del duque de Sessa, sobre el que Cosida informa al cabildo zaragozano de su mal estado de salud por una inflamación del hígado en una de sus cartas fechada en 1603: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1610-1618, carta de Pedro Cosida, 1 de julio de 1603.

<sup>86</sup> De ellos destacan según los datos sacados a la luz hasta el momento, el cardenal Caraffa, con el que mantuvo una amistad tal y como expusimos en la primera parte de este estudio dedicado a Pedro Cosida: Véase, nota n.º 2.

<sup>87</sup> El cardenal de Sevilla adquirió nueve casas en el Rione del Campo Marzio para su sobrino, en la misma calle en que se encontraba su palacio, situado detrás de la Piazza de San Lorenzo in Lucina: DANDELET, Thomas, *op. cit.*, p. 132; VAQUERO PIÑEIRO, Manuel, *La renta y casas: el patrimonio inmobiliario de Santiago de los Españoles en Roma entre los siglos XV y XVII*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 1999, pp. 93-94.

<sup>88</sup> GRILLI, Cecilia, *op. cit.*, p. 163, nota n.º 22. Al igual que Pedro Cosida, el cardenal Pedro de Deza se hizo enterrar en la parroquia de San Lorenzo in Lucina: Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Archivo de los Marqueses de Guadalcazar, C. 17, D. 18; RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, «La fundación del Consejo de Italia», en *Instituciones y élites del poder en la Monarquía hispana el siglo XVI*, J. Martínez Millán (ed.), Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 199-222.

También sabemos que Pedro Cosida se relacionó con Monseñor Francisco Peña, auditor de la Rota romana, fallecido en 1612, y una de las figuras de origen aragonés más poderosas e influyentes en la Santa Sede. Una personalidad surgida de entre las dignidades de la archidiócesis zaragozana que llegó a gozar de una situación privilegiada en la facción española de la corte romana, y de la que sabemos que ejerció como arcediano de Zaragoza y fue jurista del Santo Oficio<sup>89</sup>.

Debemos dedicar otro apartado en este capítulo a otro colectivo relacionado íntimamente con Pedro Cosida: los mercaderes y banqueros. Las necesidades financieras de la expedición de despachos, reales cédulas, bulas, breves y otros documentos bajo la tramitación de la Santa Sede, normalmente eran paliadas por los préstamos que los agentes solicitaban a diversas entidades financieras, como en el caso de la banca del palentino Juan Enríquez Herrera y el genovés Octavio Costa<sup>90</sup>, con los que Cosida mantuvo una relación financiera desde 1596<sup>91</sup>. Este sistema se transformó en el más habitual desde la embajada del marqués de Aytona (1603-1609), una política de notificar el dinero prestado por los banqueros a la tesorería general directamente para evitar desfalcos económicos<sup>92</sup>.

Dentro de esta órbita financiera, la embajada española también trabajó con otros banqueros, como Ambrogio Pozzobonelli y Lorenzo Gavotti,

---

<sup>89</sup> Francisco Peña comenzó su carrera profesional en la capital del Ebro como consultor del Santo Oficio de Zaragoza en fechas indeterminadas, fue arcediano de Zaragoza y posteriormente partió rumbo a Roma, donde permaneció como auditor del Tribunal de la Rota varios pontificados: SÁNCHEZ, Pilar, «Inquisición y juristas aragoneses en el siglo XVI y XVII», en *Revista Jerónimo Zurita*, n.º 64-65 (1997), Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, p. 81, cuadro n.º 2; YPAS, Joseph, *op. cit.*, vol. II, n.º 1, ff. 12v-13v. En 1612, y viendo cercana su muerte, solicitó que su sobrino, Francisco Peña, arcediano de Zaragoza, le acompañase «por causa legítimas», pues él iba a ser el heredero universal de sus bienes. Su fallecimiento fue comunicado por Bartolomé Francés: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1610-1618, cartas de Francisco Peña, 27 de marzo de 1612; carta de Bartolomé Francés, 12 de septiembre de 1612; carta del sobrino de Francisco Peña, 25 de abril de 1612. Francisco Peña gozó del privilegio como Cosida de los derechos de la naturaleza del Reino de Castilla desde 1592, y también le fue concedido por el monarca un obispado, en concreto el de Ciudad Rodrigo; *vid: DANDELET, op. cit.*, p. 121. Escribió varias obras de base teológica que actualmente se custodian en la Biblioteca Nacional de España.

<sup>90</sup> El cabildo zaragozano tomó prestado de Herrera y Costa 1.000 escudos de oro: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1600-1610, carta de Pedro Cosida, 4 de marzo de 1609. La banca española Herrera y Costa fue nombrada banca papal oficial o poseedora del despacho de la *depositaria generale* en la década de los años noventa del siglo XVI, DANDELET, *op. cit.*, p. 117, nota n.º 168.

<sup>91</sup> TERZAGHI, María Cristina, *op. cit.*, p. 45.

<sup>92</sup> Sobre la política financiera de préstamos en la corte romana durante las dos primeras décadas del siglo XVII, *vid: VISCEGLIA, M.ª Antonietta, op. cit.*, 2008, pp. 947-1001; GIORDANO, Silvano, *op. cit.*, 2008, pp. 1031-1032; VISCEGLIA, M.ª Antonietta, *Guerra, Diplomacia y Etiqueta en la Corte de los Papas (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, ed. Polifemo, 2010.

este último de gran importancia para entender la red de relaciones establecida por Pedro Cosida en la corte romana.

Gavotti gozaba del dinero y contactos suficientes en la corte romana y la embajada, y Pedro Cosida estaba dentro de los miembros de la facción española, y esto aseguraba a los Gavotti la elección de su banca como entidad de apoyo financiero. Su relación se fragua, según la documentación hallada, a partir del año 1605, año en el que Gavotti suministró al agente del rey 200 ducados de oro, una petición que se reiteró en 1607 –en este caso, la deuda fue suministrada en un cincuenta por ciento por Ambrosio Pozobonell–, y el mismo año de nuevo Gavotti le prestó esta vez 700 escudos, todas ellas cantidades solicitadas en nombre de la catedral metropolitana de Zaragoza<sup>93</sup>. Esta relación financiera desembocó en una alianza familiar, pues el zaragozano Pedro Cosida logró casar a su hijo primogénito, Juan Francisco, con María Gavotti<sup>94</sup>, hija de Lorenzo Gavotti, ambos herederos de la magnífica colección de obras de los pintores caravaggistas en su palacio en Vía del Corso.

Por último, añadimos a esta red de amistades al ya citado canónigo de La Seo de Zaragoza Martín Carrillo<sup>95</sup>, y al clérigo Vázquez de Leca, arcediano de Carmona y canónigo de la catedral de Sevilla que encargó al escultor Juan Martínez Montañés el famoso Crucifijo de los Cálices de la catedral de Sevilla en 1603. Conservamos varios documentos del canónigo sevillano testificados en el palacio de Pedro Cosida y bajo la supervisión del procurador zaragozano<sup>96</sup>.

#### 4. La hacienda familiar de Pedro Cosida: prestigio profesional y herencia zaragozana

El último epígrafe de este artículo está dedicado a la puesta en común de la suma de los bienes atesorados por la familia de Pedro Cosida, provenientes de dos vías: de las ganancias económicas invertidas por el procurador en Roma, y de la herencia familiar de los Cosida en su ciudad natal: Zaragoza.

---

<sup>93</sup> Esta cantidad se correspondía con la deuda que el cabildo zaragozano de La Seo tenía contraída con Cosida por sus servicios en 1604 y 1605: ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, cartas de Pedro Cosida, 15 de noviembre de 1605 y 26 de junio de 1607.

<sup>94</sup> GRILLI, Cecilia, *op. cit.*, p. 163, nota n.º 22.

<sup>95</sup> ASR, Notario Joan de Morillas, 1622, ff. 201r y v.

<sup>96</sup> ASR, Notario Joan de Morillas, 1621, 22 de diciembre, ff. 178r; y 179r-180r; 180v-182r.

Pedro Cosida se había casado en fechas que desconocemos con Giulia Martínez<sup>97</sup>, con la que engendró a su hijo Juan Francisco Cosida<sup>98</sup>. Más dudas tenemos de la maternidad de Giulia en relación a los otros dos hijos de Pedro Cosida, Luis<sup>99</sup>, que heredará la agencia de la embajada española tras la muerte de su hermano Juan Francisco, e Isabel Cosida. Esta última se casó en dos ocasiones, la primera de ellas con Francisco Cosida López<sup>100</sup>, un matrimonio del que su padre se benefició económicamente. Según la documentación existente, Pedro Cosida era padre «legítimo y natural» de Isabel Cosida, y de los capítulos matrimoniales establecidos entre ambos se desprende una observación de interés. Mientras los padres de Francisco Cosida aportaron al matrimonio todas sus posesiones, tanto muebles como inmuebles, Pedro Cosida tan solo ofreció a su hija 8.500 escudos<sup>101</sup>. Planteamos que esta situación fuese debida a que con este matrimonio Francisco Cosida López acercaba sus lazos a un pariente tan bien situado en el panorama cortesano de Roma como Pedro Cosida. Por tanto, suponemos que los intereses del recién esposado venían motivados más por las influencias sociales que podía establecer que en base a beneficios económicos, que a su vez Pedro Cosida esperaba recibir como cheque de cambio.

De este modo, Francisco Cosida aportó, tal y como hemos señalado, unas casas en la parroquia de la Santa Cruz, que se corresponden con el llamado palacio del Pardo, hoy Museo Ibercaja Camón Aznar, y otras casas en la calle mayor. También se cedían tres casas más junto a tierras y propiedades en las villas de Belchite y Alcañiz<sup>102</sup>, y parte del dere-

---

<sup>97</sup> TERZAGHI, María Cristina, *op. cit.*, p. 45. Gracias a una de las cartas de Pedro Cosida al cabildo de La Seo, sabemos que Pedro Cosida tenía dos hermanos, Luis, que le sobrevivió, y otro que podría ser Juan Cosida, y que falleció en 1612. El cabildo le envía las oportunas condolencias, a lo que Cosida responde: «beso a vos las manos por el sentimiento que muestra por la muerte de mi hermano»; ACSZ, Cartas, Correspondencia recibida, 1610-1618, carta de Pedro Cosida, 10 de octubre de 1612.

<sup>98</sup> Véase nota n.º 3.

<sup>99</sup> ASR, Notario Joan de Morillas, 1621, 17 de mayo, ff. 152 r y v. En 1623, se entregó la primera pensión de 300 ducados anuales sobre el arzobispado de Toledo que el difunto Pedro Cosida, fallecido en noviembre de 1622, dejó a su hermano, el clérigo Luis Cosida: ASR, Notario Joan de Morillas, 1623, f. 220r.

<sup>100</sup> Hijo de Miguel Cosida Fernández de Híjar y Cándida López Carvi: GRILLI, Cecilia, *op. cit.*, p. 163, nota n.º 14; véase nota n.º 1.

<sup>101</sup> Los capítulos matrimoniales fueron testificados por el notario Jerónimo Rabassa en 1600: ACR, Archivo Generale Urbano, Sezione I, n.º 609, Jerónimo Rabassa, 1600, 8 de septiembre, ff. 512r-517v. Pedro Cosida ofrece 500 escudos para ropa blanca, vestidos y joyas, y 8.000 de dote para Francisco Cosida. Los padres del novio, Miguel Cosida Fernández de Híjar y Cándida López tan solo exigen una habitación en el palacio hasta su muerte y una pensión para disponer de dinero con que pagar las misas por su alma a la hora de la muerte. Las posesiones de Francisco Cosida fueron motivo de «lite» entre las dos familias por la restitución de la dote; *vid.*: GRILLI, Cecilia, *op. cit.*, p. 163, nota n.º 14; ASR, Notario Joan de Morillas, 1622, ff. 204r-226v.

<sup>102</sup> Unas aportadas por la rama del linaje Fernández de Híjar y las de Alcañiz por el linaje Cosida.

cho sobre las tapicerías que pertenecieron al infanzón Jerónimo Cosida<sup>103</sup>, fallecido en torno a 1551, y sobre las que se dice que hay «lite»<sup>104</sup> por haber sido movidas de su emplazamiento habitual: el palacio de los Cosida en la parroquia de Santa Cruz de Zaragoza.

La hija de Pedro Cosida enviudó, y tal y como establecían los capítulos matrimoniales firmados entre ambos cónyuges, Isabel Cosida pasaba a ser heredera de los bienes de su esposo, y por tanto, gozaba en propiedad del palacio de la familia Cosida en Zaragoza. La cuestión se complicó con la celebración del segundo matrimonio de Isabel Cosida y su segundo marido natural de Alcañiz (Teruel), el caballero Miguel Garcés de Marcilla y Horruytiner, natural de la villa de Alcañiz (Teruel) en 1612<sup>105</sup>; tras el enlace se trasladaron a dicha villa.

En el año 1616, y desde Zaragoza, se notificó la donación de Pedro Cosida de 200.000 escudos de plata a su hija con motivo de la formalización de su segundo matrimonio, con el compromiso por parte de Isabel Cosida de no exigir a su padre ningún bien más como heredad. El agente del rey se aseguró de certificar por parte de su procurador en este asunto, Pedro Ximénez de Murillo, la vuelta de 120.000 escudos a sus bienes en el caso del fallecimiento de uno de los dos cónyuges. El motivo para solicitar tal cantidad a su padre venía dado por la necesidad de abonar los pagos de la hipoteca que se cernía sobre el palacio Cosida en Zaragoza, suponemos contraída durante su primer matrimonio y de la que se debía hacer cargo. En primera instancia, Pedro Cosida tan solo había dotado a su hija de 10.000 escudos de moneda de plata para contraer su segundo matrimonio. Por ello, pidió el traspaso de la propiedad del palacio zaragozano a sus manos<sup>106</sup>, con el fin de sanear

---

<sup>103</sup> GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, «El palacio sede del Museo», en *Museo Ibercaja Camón Aznar. Homenaje y memoria*, editorial Lunweg, Barcelona, 2009, p. 20.

<sup>104</sup> El infanzón Jerónimo Cosida, propietario de las tapicerías, estableció en su testamento la imposibilidad de desmembrar la colección, ni por sus hijos ni herederos, lo que no se debió de respetar. Véase nota 2.

<sup>105</sup> Actuó como procurador de la hija del agente el secretario real y maestre del Reino de Aragón Pedro Ximénez de Murillo. El enlace nupcial siguiendo el ceremonial católico se realizó en Roma en el año 1612, tras lo que fue testificado un instrumento de poder provisional hasta establecer los definitivos capítulos matrimoniales. Cuatro años más tarde, en 1616, se ratificaron los capítulos matrimoniales en Zaragoza con la llegada de ambos cónyuges al Reino de Aragón. El tío del esposo, llamado también Miguel Garcés de Marcilla y Horruytiner, fue arcediano de Belchite de la archidiócesis de Zaragoza: AHPNZ, Notario Diego Fecet, 1616, 24 de febrero, ff.264r-280v. El esposo pone de su parte casas en la parroquia de Santa María y de Santiago en Alcañiz junto a tierras de la propia villa.

<sup>106</sup> En las capitulaciones matrimoniales de Isabel Cosida, ya se refleja que los bienes que pertenecieron a su marido pasaron a manos de su padre, aunque la donación del palacio no se efectuó hasta 1622: ASR, Notario Joan de Morillas, 1622, ff. 204r-226v. Esta donación fue aceptada por el hijo primogénito de Pedro Cosida, Juan Francisco, cuatro días después ante notario, a 22 de septiembre: ASR, Notario Joan de Morillas, 1622, ff. 237 r y v.

el empeño de su hija haciendo cesión del inmueble a un hermano de Francisco Cosida afincado en Zaragoza, Jerónimo, apoyado por su tío segundo Pedro Cosida en la nominación de canónigos de La Seo expuesta en el primer epígrafe de este estudio. El administrador de la propiedad durante la ausencia de la familia Cosida fue Juan Benito Bardají, miembro de una importante familia de mercaderes aragoneses y como beneficiario de la hipoteca contraída por Isabel Cosida aparece el mercader zaragozano Francisco de Contamina<sup>107</sup>, el cual exigía 3.500 escudos por la fianza de la hipoteca del inmueble.

El palacio de los Cosida en la parroquia de Santa Cruz de Zaragoza, mandado levantar por Jerónimo Cosida en 1535 aproximadamente, goza de un espectacular patio renacentista de dos niveles, actualmente restaurado y estudiado por la Dr. Carmen Gómez Urdáñez. En los frentes de los antepechos de aljéz, se despliega un repertorio figurativo en medio relieve donde se representan bustos en medallones, guirnaldas y grutescos. Todo ello acompañado de una fina talla con motivos decorativos de corte renaciente que pueblan los elementos arquitectónicos susceptibles de ser decorados. La iconografía del patio actualmente se interpreta como una alegoría del linaje, donde vemos representados a personajes históricos de la Roma clásica como Marco Agripa, Julio César o Augusto<sup>108</sup>. Un reflejo del pensamiento de los mercaderes de gran poder económico, que habían conseguido adquirir el derecho de infanzonía y así hacer a su linaje ascender en la escala social.

Acabamos de comentar que Pedro Cosida cedió a su sobrino segundo Jerónimo la responsabilidad de aceptar la deuda contraída por su prima a cambio de las escrituras del palacio sin interponer pleito, y con el consentimiento de los dos hermanos vivos del canónigo: Miguel Cosida y Felipe Cosida, este último residente en el Reino de Nápoles<sup>109</sup>. A esta donación se añaden todos los bienes derivados del segundo matrimonio de su hija, con los que Pedro deseaba paliar las deudas de su familia en el Reino de Aragón. Hay un dato de gran interés para la historia del arte aragonés en este documento de donación redactado en Roma

---

<sup>107</sup> Sobre la familia de mercaderes zaragozanos Contamina, *vid:* GÓMEZ DE ZORRAQUINO, José Ignacio, *Burguesía mercantil en el Aragón de los siglos XVI y XVII (1516-1652)*, ed. Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1987, pp. 30 y 31.

<sup>108</sup> GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen, *op. cit.*, pp. 26-34.

<sup>109</sup> A todo esto se suma una cláusula obligada por Pedro Cosida que estipula la prohibición a Jerónimo Cosida de vender por cuenta propia y ajena a la voluntad de sus hermanos ninguno de los bienes donados.

que debemos comentar: la aparición del pintor natural de Ejea de los Caballeros (Zaragoza) Jusepe Martínez como encargado de cumplir las fianzas hipotecarias del acuerdo del palacio en Zaragoza. Sabemos que el artista y tratadista aragonés llegó a Roma en 1620, a los 19 años de edad aproximadamente<sup>110</sup>, y que por tanto, en 1622, fecha en que se data el documento, sabemos que se encontraba en la Ciudad Eterna. No debemos olvidar la vinculación existente entre Pedro Cosida y Jusepe Ribera, al que el agente encargó gran número de obras, tal y como demuestra el inventario de los bienes de su heredero universal, Juan Francisco Cosida<sup>111</sup>. Pensamos que el contacto de Jusepe Ribera fue facilitado al pintor aragonés Jusepe Martínez por medio del procurador Pedro Cosida. Por ello, en su paso por Nápoles, Jusepe Martínez visitó al «Españoleto» en el ya conocido viaje de formación del pintor por Italia que le permitió entablar amistad con figuras de la talla de Il Domenichino y Guido Reni<sup>112</sup>. Por otro lado, el hecho de que aparezca como fiador de los bienes de Pedro Cosida nos hace plantearnos que fuera una persona cercana a su entorno, y por ello nos aventuramos a exponer una hipótesis: la mujer de Cosida, Giulia, se apellidaba Martínez, al igual que el pintor aragonés, por lo que pensamos que se pueda tratar de un pariente de la mujer del propio Pedro Cosida.

Respecto al patrimonio atesorado por el procurador en lo referente al ámbito italiano, ya hemos señalado que todos sus bienes fueron recogidos en el inventario de los bienes de su difunto hijo Juan Francisco, que falleció prematuramente un año después que su padre, en 1623. Hasta el momento los estudiosos han destacado la maravillosa colección pictórica atesorada por Pedro Cosida, al que se suman todo tipo de riquezas, como ornamentos, vestimentas diversas, damascos, sedas, armiños, goteras, tapicerías, plata en mucha cantidad, oro, diamantes en anillos y demás joyas<sup>113</sup>, instrumentos musicales, cobres pintados, relo-

---

<sup>110</sup> GÁLLEGO, Julián (ed.), «Introducción», *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura de Jusepe Martínez*, editorial Akal, Madrid, 1988, p. 18.

<sup>111</sup> El inventario de los bienes de Juan Francisco Cosida ha sido parcialmente publicado, solo en lo relacionado con obras pictóricas del círculo caravaggesco. El documento se encuentra cosido en dos partes del protocolo diferentes, y por ello su foliación está dividida en dos bloques: ASR, Tribunal Auditor Camerae, Notario Bernardino Pasquetti, 1624, ff. 934r-937v y 981r-987v; GRILLI, Cecilia, *op. cit.*, pp. 163 y 164, nota n.º 32; PAPI, Gianni, *op. cit.*, 2007, Appendice documentaria, II, pp. 250-251.

<sup>112</sup> GÁLLEGO, Julián (ed.), *op. cit.*, p. 19.

<sup>113</sup> «Un gioiello d'oro con 26 diamanti [...] una gargantiglia d'oro con 45 diamanti, anellos di diamanti [...] una catena d'oro con 144 diamantini piccoli [...] una fiore di diamanti fatto a Rosa con 17 diamanti»; ASR, Tribunal Auditor Camerae, Notario Bernardino Pasquetti, 1624, ff. 934r-937v y 981r-987v.

jes, e incluso una moneda con la imagen del rey de España que posiblemente pudo haber sido regalada por el monarca entre otros muchos objetos.

Respecto a los bienes inmuebles propiedad de Pedro Cosida en Roma, sabemos que poseía el ya citado palacio situado en el Rione del Campo Marzio en la Vía del Corso<sup>114</sup>, frente al palacio de Rucellai, en la manzana delimitada por Vía del Corso, la actual Vía Frattina y la calle del Gambero<sup>115</sup>. Además eran de su pertenencia dos casas cerca de la Piazza del Pópolo para hospedarse en los días de oración cerca de la *Madonna dei Miracoli*, en Santa María del Pópolo, y confrontadas a la casa de Laura d'Este<sup>116</sup>, y otra casa sita cerca de Santa María Sopra Minerva, frente al colegio romano de Papirio Bartoli, agente del Sr. Carlos Borromeo.

A estas propiedades en la ciudad eterna sumamos la villa de Pedro Cosida en la bella localidad de Genzano di Roma, junto al lago di Nemi en la propia provincia de Roma. El procurador poseía una gran casa y muchísimas propiedades en fincas, más casas en los términos de la localidad, así como caballos y viñas en esta pequeña localidad de la provincia del Lacio.

---

<sup>114</sup> GRILLI, Cecilia, *op. cit.*, p. 163, nota n.º 18.

<sup>115</sup> ASR, Tribunal Auditor Camerae, Notario Bernardino Pasquetti, 1624, ff. 934r-937v y 981r-987v.

<sup>116</sup> Llamada en el inventario la «ducchina di ceri».



FIG. 1. Vista del patio interior del palacio de la familia Cosida en Zaragoza (ca. 1535), actual sede del Museo Ibercaja Camón Aznar. Foto: Carmen Morte García.



FIG. 2. Detalle de un antepecho del piso noble con el busto de Marco Agripa. Patio interior del palacio de la familia Cosida en Zaragoza (ca. 1535), actual sede del Museo Ibercaja Camón Aznar. Foto: Archivo de la autora.



FIG. 3. Detalle de la firma autógrafa de Pedro Cosida en un documento sito en el Archivo Capitolino fechado en 1600 (Roma). Foto: Archivo de la autora.



FIG. 4. Detalle de *El Tacto*, Serie de los Cinco Sentidos (ca. 1615), Jusepe Ribera, Norton Simon Museum (Pasadena, Estados Unidos). [Foto en línea: [practicarte.wordpress.com](http://practicarte.wordpress.com) (consultado: 8/10/2011)].

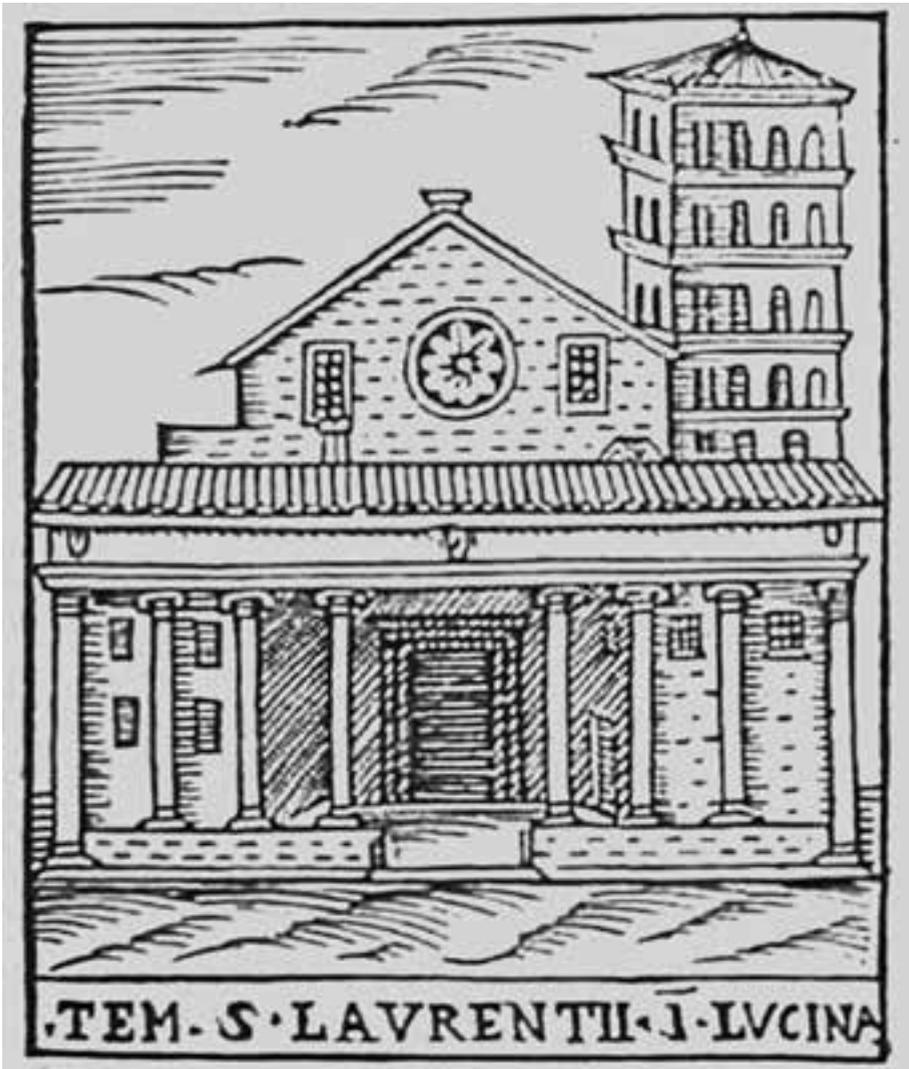


Fig. 5. Detalle de un grabado de San Lorenzo in Lucina en el Rione del Campo Marzio. Roma (1588), *Mirabilia Urbis Romae*, Girolamo Francino. Foto: Archivo de la autora.



FIG. 6. *Autorretrato pintando a su padre*, Daniel Martínez (ca. 1630), Jusepe Martínez, Museo de Zaragoza. Foto: Archivo de la autora.



FIG. 7. Vista panorámica de la localidad de Genzano di Roma junto al lago de Nemi (Lacio, Italia). Foto: Archivo de la autora.

# Jean Ranc y la decoración de la Galería de Poniente del Real Alcázar de Madrid en 1734

---

Ángel López Castán

*Departamento de Historia y Teoría del Arte.*

*Universidad Autónoma de Madrid*

## Resumen

El presente artículo pretende aproximarnos a la figura del retratista francés Jean Ranc, pintor de cámara de Felipe V, en su faceta, aún poco conocida, como diseñador de interiores. Los trabajos decorativos realizados en 1734 para la Galería de Poniente del Real Alcázar de Madrid, destruido por un incendio el 24 de diciembre de ese mismo año, ponen de manifiesto su talento creativo en el ámbito de la decoración y el mobiliario cortesanos de la primera mitad del siglo XVIII.

## Palabras clave

Jean Ranc, decoración interior, Real Alcázar de Madrid, arte cortesano español, siglo XVIII.

## Abstract

*This article tries to approach to the figure of French portraitist Jean Ranc, court painter to Philip V, in his still unknown facet as interior designer. The decorative works done in 1734 for the West Gallery of the Royal Alcázar of Madrid, destroyed by fire on December 24 of that year, show his creative talent in the field of decoration and court furniture in the first half of the 18th century.*

## Keywords

*Jean Ranc, interior decoration, Royal Alcázar of Madrid, Spanish court art, 18th century.*

Aspecto poco documentado aún es el relativo a la participación de los pintores de cámara de Felipe V en el ámbito de la decoración y el mobiliario palatinos. Dotados de gusto e inventiva, dichos pintores desplegaron una notable actividad en los palacios y Sitios Reales como dise-

ñadores de muebles y conjuntos decorativos a la moda, coordinando los trabajos de ensambladores y tallistas, doradores, pintores, estuquistas, tapiceros y otros artífices especializados. Artistas influyentes, llegaron a ocupar en ocasiones importantes cargos administrativos, como los de aposentador mayor y jefe de la Furriera, correspondiéndoles evaluar las necesidades de mobiliario de los palacios reales. Pintores como el francés Jean Ranc o los italianos Andrea Procaccini, Domenico Maria Sani o Giacomo Bonavia así lo testimonian.

Las decoraciones realizadas en 1734 por el retratista francés Jean Ranc<sup>1</sup> (Montpellier, 1674 - Madrid, 1735), pintor de cámara de Felipe V<sup>2</sup>, en la *Galería de Poniente* del Real Alcázar de Madrid, ponen de manifiesto su capacidad como proyectista de interiores y diseñador de muebles y ornamentos de talla. Su talento como decorador queda patente en el pequeño lienzo titulado *La familia de Felipe V*<sup>3</sup> (fig. 1). Pintado por Ranc hacia 1723, este magnífico retrato de grupo —un boceto para una com-

<sup>1</sup> Sobre Jean Ranc, véase la documentación conservada en el Archivo General del Palacio Real de Madrid. Archivo General de Palacio (AGP), Sección de Personal, caja 868, exp. 18 (expediente personal de Juan Ranc) y Sección de Administración General, leg. 38, exps. 18, 20, 24 y 25. Fuentes de obligada consulta son los diccionarios de DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, tomo IV, París, Chez De Bure l'Aîné, MDCCLXII (ed. facsímil, Ginebra, Minkoff Reprint, 1972), p. 324, y CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo IV, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800 (ed. facsímil, Madrid, Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia, 1965), pp. 158-160.

La trayectoria vital y artística del pintor ha sido estudiada con detalle por BOTTINEAU, Yves, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986 (1.º ed. francesa, Burdeos, 1962), pp. 449, 470-472, 488 (nota 33), 512-516 (notas 269 a 312), 540, 542, 544-546, 566 (nota 61), 567 (nota 83), 637, 662 (nota 173), 694-695 (docs. IV y V), 707 (notas 1 y 2). Pueden consultarse también los artículos de LUNA, Juan J., «Un centenario olvidado: Jean Ranc», *Goya*, n.º 127, 1975, pp. 22-26; «Jean Ranc», *Reales Sitios*, n.º 51, 1977, pp. 65-72; «Jean Ranc. Ideas artísticas y métodos de trabajo, a través de pinturas y documentos», *Archivo Español de Arte*, tomo LIII, n.º 212, 1980, pp. 449-465; «El pintor Jean Ranc y la Corte de Felipe V en Andalucía», *Historia 16*, n.º 131, 1987, pp. 94-104. Entre las aportaciones recientes, véanse los trabajos de LUXENBERG, Alisa, «Retrato emblemático e identidad: Carlos III, niño, de Jean Ranc», *Boletín del Museo del Prado*, tomo XIX, n.º 37, 2001, pp. 73-88, y ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, «Felipe V y el retrato de corte», en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Caja Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 120-130, 139-140 (notas 154 a 201).

<sup>2</sup> Llamado a España por Felipe V a instancias del cardenal Guillaume Dubois, Jean Ranc salió de París el 2 de septiembre de 1722, llegando a la corte de Madrid a principios del mes de octubre de ese mismo año. Nombrado pintor de cámara en 1724, gozó un sueldo de 1.666 doblones anuales —el mismo que disfrutaba Andrea Procaccini—, como así notifica la Tesorería General con fecha 5 de julio de 1727 y confirma un real decreto de 2 de julio de 1733. AGP, Sección de Personal, caja 868, exp. 18.

<sup>3</sup> Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º 2376. Óleo sobre lienzo, 44 × 65 cm. Sobre este boceto informa LUNA, Juan J., «Jean Ranc. La familia de Felipe V» (ficha 1.6 del catálogo), en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 254-255. Los pormenores arquitectónicos y decorativos contenidos en el cuadro han sido analizados por JUNQUERA y MATO, Juan José, «Salón y Corte, una nueva sensibilidad», en *Domenico Scarlatti en España*, catálogo general de las exposiciones, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 421 (ficha 12) y «La formation du goût de Philippe V et l'héritage du Grand Dauphin», en *Philippe V d'Espagne et l'Art de son temps*, actas del coloquio, Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 1995, p. 104.

posición de gran formato— representa a los soberanos, junto a sus hijos, en un interior palaciego, posiblemente inventado, que no parece corresponder al viejo Alcázar ni al Real Palacio del Buen Retiro. Concebido a modo de una suntuosa galería a la francesa, se adorna con ricos frisos y pilastras de mármol, nichos con jarrones y ornamentos de bronce dorado, arañas de cristal de roca y pinturas —algunas de marco octogonal— emplazadas en la parte alta de los paramentos. Puertas-ventanas acabadas en semicírculo sirven de cerramiento a la galería. A la izquierda, sobre un sillón de talla dorada tapizado en terciopelo rojo, con respaldo rectangular «a la reina» y patas en cabriolé, aparece sentado el monarca. El retrato de la infanta María Ana Victoria, dentro de un marco oval ricamente tallado y dorado, preside el margen derecho de la composición.

Bajo la dirección del artista se reformaron y decoraron en la planta principal del Real Alcázar de Madrid<sup>4</sup> las diferentes piezas que integraban la *Galería de Poniente* y *Torre Dorada* que daba a la plazuela y parque oeste del palacio<sup>5</sup> (fig. 2). Cinco estancias conformaban la galería; una pieza, con su alcoba o gabinete, y dos habitaciones de paso, el recinto de la torre. La planta que del aposento real del Alcázar, en torno al llamado *Patio de las Covachuelas*, trazó el arquitecto mayor Teodoro Ardemans hacia 1709<sup>6</sup>, ilustra con claridad los referidos espacios. La *Galería de Poniente* conectaba las habitaciones de la *Torre Dorada* —«Torre del Despacho Antiguo» la denomina Ardemans—, en el sur, con las salas de audiencia situadas en la parte norte del ala oeste. Según el plano de Ardemans, cinco piezas tabicadas con ventanas al parque, a las que se accedía a través de un estrecho pasillo trasero, compartimentaban esta larga galería. Dichas piezas respondían a las denominaciones de «P(adr)»

---

<sup>4</sup> Sobre el Real Alcázar de Madrid en época de Felipe V, véase BARBEITO, José Manuel, *El Alcázar de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992, pp. 199-219. Los aspectos relativos a decoración y mobiliario han sido estudiados por BOTTINEAU, 1986, pp. 299-309, 313-318 (notas 44 bis a 93), 447-449, 486-489 (notas 1 a 33); SANCHO, José Luis, «El interior del Alcázar de Madrid durante el reinado de Felipe V», en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*, catálogo de la exposición, Madrid, Editorial Nerea, 1994, pp. 96-111; JUNQUERA Y MATO, 1995, pp. 101-102; GARCÍA FERNÁNDEZ, María Soledad, «Las colecciones de muebles de Felipe V», en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición, Madrid, Fundación Caja Madrid, Patrimonio Nacional, Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 373-374, 375, 377, 383 (notas 1 a 5 y 10), 384 (notas 18 y 19).

<sup>5</sup> Sobre los trabajos decorativos acometidos por Ranc en la *Galería de Poniente* del Alcázar, véase BOTTINEAU, 1986, pp. 449, 488-489 (nota 33).

<sup>6</sup> AGP, Sección de Planos y Dibujos, n.º 214. Tinta negra y aguada sobre papel, 512 × 686 mm. Aunque carente de fecha y firma, sus leyendas manuscritas coinciden con la escritura del maestro mayor Teodoro Ardemans. Acerca de este plano, véase HELLWIG KONERTH, Karin, «Un plano del siglo XVIII del Alcázar de Madrid», *Archivo Español de Arte*, tomo LXII, n.º 245, 1989, pp. 35-46.

confesor», «Furriera», «Guarda Ropa», «Secret(a)<sup>ria</sup> de Cam(a)<sup>ra</sup>» y «Basset»<sup>7</sup> (fig. 3). Un informe del maestro mayor Juan Román, fechado en Madrid el 22 de noviembre de 1734, indica que estas habitaciones, al quedar incluidas en los nuevos cuartos destinados a los reyes, fueron trasladadas a la *Galería del Cierzo* —«Salón que mira al Zierco [sic]» la llama Román—, en la fachada norte del Alcázar<sup>8</sup>.

De la obra que había de ejecutarse en la *Galería de Poniente* presentó Ranc a los reyes un modelo que llevó personalmente a Aranjuez. Otro modelo, conforme a la realización definitiva de la misma, sería llevado posteriormente a San Ildefonso «para que lo viesen sus Mag.<sup>des</sup>». El importe total de los trabajos, según la memoria de obra presentada por Juan Ranc en Madrid el 24 de enero de 1735, ascendió, sumadas las diferentes partidas, a 186.614 reales de vellón<sup>9</sup>.

En las habitaciones de la *Torre Dorada* —«Torre principal que cae a la Plazuela y Parque» la denomina Ranc— se repararon sus techos y limpiaron todos sus adornos, a los que se dio nuevamente «de color de fábrica», dorándose muchos de sus perfiles por hallarse «deslucidos y maltratados». Lo mismo se practicó en las cornisas, tras rehacerse algunos trozos de las mismas y dorarse todas sus «molduras, follajes y haga-lones». Se limpiaron y retocaron igualmente todas las «Pinturas de fábulas» pintadas al fresco, haciéndose lo propio con las medallas de bajorrelieve repartidas por el techo, donde se rehicieron además algunos «follajes corpóreos» que se hallaban rotos o «quebrantados»<sup>10</sup>.

Juan Román, maestro mayor de obras reales<sup>11</sup>, demolió y reconstruyó enteramente toda la bóveda de la *Galería*, tras advertir que sus techos

<sup>7</sup> Así consta en el plano original. Karin Hellwig Konnerth comete algunos errores al transcribir las inscripciones de estas piezas: habla de «P(iez)a confessor» y «Secretaria de Co(nsilio)s», cuando en realidad se trata de las habitaciones destinadas al «P(adri)e confesor» y a la «Secret(a)ria de Cam(a)ra». HELLWIG KONNERTH, 1989, p. 41.

<sup>8</sup> Ante la falta de tiempo proponía Juan Román levantar en madera los cancelos y divisiones «en las posadas que se han destinado en el Real Palacio de Madrid para el Confesor de S.Mag.<sup>d</sup>, Brie, la Guarda-ropa, Retrete, Sec.<sup>ta</sup> de Cámara y Furriera, por quedar incluidas en los cuartos q.<sup>os</sup> han de avitar S.Mag.<sup>des</sup> las que tenían estos individuos». La obra tendría un coste de 7.000 reales de vellón. Así lo recoge el marqués de Villena en el oficio remitido a Joseph Patiño el 23 de noviembre de 1734. AGP, Sección de Reinados, Felipe V, leg. 460<sup>1</sup>.

<sup>9</sup> *Memoria de la obra que yo D.<sup>n</sup> Juan Ranc, Pintor de Cámara, he asistido y se ha executado con mi dirección en la Galería de Poniente de Palacio, en la qual se han hecho diferentes quartos para los Reyes Nros S.<sup>tes</sup>, la qual he executado de su R.<sup>l</sup> orden (...)*. Madrid, 24 de enero de 1735. AGP, Sección de Personal, caja 868, exp. 18. Véase la transcripción íntegra de esta memoria en el apéndice documental.

<sup>10</sup> Sobre los trabajos de limpieza y restauración llevados a cabo en la *Torre Dorada*, véanse los detalles contenidos en la memoria de obra. *Ibidem*.

<sup>11</sup> Véase el expediente personal de Juan Román en AGP, Sección de Personal, caja 915, exp. 24.

pintados al fresco, empezados a «limpiar, labar y retocar», amenazaban ruina. Bastidores y lienzos, en lugar de yesería, recubrieron el encamonado de la nueva bóveda<sup>12</sup>, cuya superficie se pintó «de varios adornos de colores y oro». Frisos de vara de alto, pintados sobre lienzo «con diversidad de adornos de colores y oro, guarnecidos de molduras y basas», decoraron los pasillos y piezas de la galería y de la torre. Completaban la decoración de los cuartos valiosas pinturas que en su mayor parte hubo que restaurar. Para los techos y el forrado de los cuadros se emplearon lienzos de angulema y para los frisos y sobrepuestas, lienzos más delgados de coruña, lorezana y cotanza. En dichos trabajos intervinieron el arquitecto, tracista y pintor Francisco de Ortega<sup>13</sup>, que ayudó a Ranc en la dirección de las monteas, dibujos y pintado de toda la obra, y los también pintores Francisco Solís y Juan de Miranda<sup>14</sup>, encargados de forrar, componer y retocar algunas de las pinturas. Pedro Rodríguez de Miranda, sobrino de este último, en un memorial dirigido a Felipe V en septiembre de 1742, dice haber trabajado en 1734 «al lado de d.<sup>o</sup> Juan de Miranda, Pintor de V.M., en la compostura de las Pinturas que se colocaron en el quarto nuevo que se puso a V.M. en Palacio antes de su incendio»<sup>15</sup>.

Una memoria sin firma ni fecha sobre los cuadros perdidos o salvados en el incendio del Alcázar, cuya redacción, de principios de 1735, se atribuye a Jean Ranc<sup>16</sup>, proporciona datos precisos sobre las pinturas colocadas por el pintor en las dependencias del nuevo cuarto real: dos de Rubens fueron instaladas en la «chambre destinée pour mettre le lit»; dos de Tiziano, en «le dernier cabinet», sobre las puertas; tres pequeños cuadros de Teniers y tres de Giordano –dos pequeños y uno grande de la *Historia de Susana*–, en la «chambre destinée pour la toilette»; finalmente, uno de Bassano en la «chambre de la tour»<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> Sobre la reconstrucción de las bóvedas de la *Galería de Poniente* precisa la memoria de obra: «[...] y se formaron [...] todos sus techos de cielos rasos, artesonados y esquifos de camones, bastidores y lienzos por oviar el olor que podía causar si se hiciesen de yesería». Véase nota 9.

<sup>13</sup> Véase el expediente personal de Francisco de Ortega en AGP, Sección de Personal, caja 766, exp. 16.

<sup>14</sup> Véase el expediente personal de Juan de Miranda en AGP, Sección de Personal, caja 413, exp. 19.

<sup>15</sup> AGP, Sección de Personal, caja 907, exp. 9 (expediente personal de Pedro Rodríguez de Miranda). Noticia recogida por SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1916, p. 126.

<sup>16</sup> *Memoria de las Pinturas que se han sacado de Palacio*. Sin fecha. AGP, Sección de Administración General, leg. 38, exp. 24. Documento publicado por BEROQUI, Pedro, «Apuntes para la historia del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, tomo XXXVIII, 1930, pp. 192-193, y BOTTINEAU, 1986, pp. 694-695 (doc. IV), 707 (nota 1).

<sup>17</sup> Véase BOTTINEAU, 1986, pp. 488 (nota 33), 695 (doc. IV).

Por lo que al amueblamiento y decoración de estas suntuosas estancias se refiere, sabemos que Ranc dispuso la compra de doce cornucopias de madera dorada al mercader Lorenzo Tarsis<sup>18</sup>, ocho de ellas «con sus cristales azogados y sus figuras adiamantadas en el medio»<sup>19</sup>. De París hizo traer también cuatro morillos con sus badiles y cuatro cornucopias, en bronce dorado de molido, «para los lados de los espejos grandes que se colocaron sobre las dos chimeneas», además de treinta y seis repisas de madera dorada.

Siguiendo los dibujos y trazas dados por Juan Ranc, el ensamblador, tallista y adornista Bernardo Ruesta<sup>20</sup> ejecutó diferentes mesas, chimeneas y adornos de talla para los nuevos aposentos de los soberanos, como así consta en un memorial sin fecha dirigido al rey en 1733<sup>21</sup>, año probable del inicio de las obras de remodelación de la *Galería de Poniente*. En otro memorial sin fecha, cursado en 1735, afirmaba Bernardo Ruesta ser «uno de los q.<sup>e</sup> hizieron la obra de los cinco salones nuevos del R.<sup>1</sup> Alcázar de Madrid»<sup>22</sup>.

Varios modelos de chimeneas y mesas fueron asimismo realizados por el francés Monsieur Ardit. Antonio Zurita<sup>23</sup> y Joseph Otazo, maestros ensambladores y adornistas, y los doradores de mate Próspero Mórtola<sup>24</sup> y Gabriel de Agoiz figuran también entre los artífices que trabajaron a las órdenes de Ranc.

---

<sup>18</sup> Véase el expediente personal de Lorenzo Tarsis en AGP, Sección de Personal, caja 1023, exp. 35.

<sup>19</sup> Otras cuatro cornucopias algo mayores, ovaladas y más ordinarias, fueron igualmente suministradas por Lorenzo Tarsis para adorno de la *Galería*.

<sup>20</sup> Véase el expediente personal de Bernardo Ruesta en AGP, Sección de Personal, caja 927, exp. 16.

<sup>21</sup> Solicitaba Bernardo Ruesta en dicho memorial su nombramiento como ensamblador y tallista de la Real Casa y Sitios Reales, además de plaza supernumeraria de ayuda de la Furriera. Alegaba como mérito haberse empleado «en el servicio de S.M. trabajando en lo que toca su Arte diferentes Obras y Adornos de talla por orden de D.<sup>o</sup> Juan Ranc, Pintor de S.M., como asimismo al presente los está executando para el R.<sup>1</sup> Palacio diferentes Mesas, Chimineas y Adornos bajo de los Dibujos y trazas que D.<sup>o</sup> Juan Ranc le presentta para la Galería y Gavinettes [...]». *Peticiones de particulares en varios sentidos*. San Ildefonso, 14 de septiembre de 1733. AGP, Sección de Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, caja 13.550. Documento citado por GARCÍA FERNÁNDEZ, 2002, p. 384 (nota 26), y LÓPEZ CASTÁN, Ángel, «La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (I)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), vol. XVI, 2004, pp. 138, 147 (nota 62).

<sup>22</sup> Decía debérsele 51.774 reales de vellón de dicha obra. *Memoriales sin curso de varios empleados de este R.<sup>1</sup> Sitio y de algunos particulares*. San Ildefonso, 27 de agosto de 1735. AGP, Sección de Administraciones Patrimoniales, San Ildefonso, caja 13.553. Documento publicado en *Filippo Juvarra a Madrid*, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1978, pp. 98-99 (doc. XXXXI).

<sup>23</sup> Artífice mencionado en 1741 en relación con la cuenta adeudada a su viuda Juliana Gómez por los trabajos realizados en la Galería de Poniente del Real Alcázar de Madrid en 1734. Véase MATILLA TASCÓN, Antonio, «Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a Pintores de Cámara, y de las Fábricas de Tapices y Porcelana. Siglo XVIII», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVIII-1, 1960, p. 246 (doc. 160).

<sup>24</sup> Véase el expediente personal de Próspero Mórtola en AGP, Sección de Personal, caja 719, exp. 33.

A Francisco Bayo, tapicero y camero francés<sup>25</sup> a quien las cuentas denominan *Monsieur Bayo*, correspondió la confección e instalación de las colgaduras y cortinas de damasco de los nuevos cuartos, así como las hechuras de todos los cordones para correr las cortinas de puertas y ventanas y colgar las pinturas. Los géneros fueron suministrados por el mercader de sedas Juan Manuel Hermoso, quien entregó a Juan Ranc mil novecientas cuarenta varas de damasco, de diferentes colores, «para cortinaje de la nueva galería que se está adornando en Palacio»<sup>26</sup>.

Joseph de Ruesta suministró ocho listas de cristal azogado, con sus biseles, para los frisos de un marco de espejo, y Ventura Sit, «fabricquero de christales en S.<sup>n</sup> Yldefonso»<sup>27</sup>, siete cristales azogados, o lunas de espejo, para las puertas de la *Pieza de las Furias*, en el ala sur del Alcázar.

Menciona también la memoria de obra a Christóbal Guío, maestro dorador de fuego<sup>28</sup>, y al cerrajero de Cámara Joseph Nicolás de Flores<sup>29</sup>, quien, con anterioridad al 12 de septiembre de 1735, presentó cuenta «de la obra de cerrajería que ejecutó de orden de D. Juan Ranc, Pintor de Cámara que fue de S.Mag.<sup>d</sup>, para el quarto nuevo que en el Palacio de Madrid se dispuso»<sup>30</sup>.

Otro de los artífices citados es Sebastián García, maestro revocador encargado del enlucido de la fachada que miraba al parque.

Joseph Blanco, aparejador primero de obras reales<sup>31</sup>, reconoció, midió y tasó, de orden del maestro mayor Juan Román, la obra ejecutada por los diferentes maestros que, bajo la dirección de Juan Ranc, intervinieron en la *Galería de Poniente* del Real Alcázar de Madrid.

---

<sup>25</sup> Véase el expediente personal de Francisco Bayo en AGP, Sección de Personal, caja 16.583, exp. 15.

<sup>26</sup> El importe de las telas ascendió a 50.030 reales de vellón, cantidad que le fue abonada por real orden dada en San Lorenzo el 4 de noviembre de 1734. MATILLA TASCÓN, 1960, p. 245 (doc. 158).

<sup>27</sup> Véase el expediente personal de Ventura Sit —Bentura Zit leemos en la memoria de obra— en AGP, Sección de Personal, caja 1002, exp. 44.

<sup>28</sup> Véanse los expedientes personales de Christóbal Guío —no Guido como figura en la memoria de obra— y de Pedro Guío, su sobrino, en AGP, Sección de Personal, cajas 16.642, exp. 27 y 487, exp. 13.

<sup>29</sup> Véase el expediente personal de Joseph Nicolás de Flores en AGP, Sección de Personal, caja 16.919, exp. 23.

<sup>30</sup> Importaba dicha cuenta 17.250 reales de vellón, de los que solo se le habían abonado 3.388. AGP, Sección de Personal, caja 16.919, exp. 23. Por real orden de 17 de diciembre de 1736 le serían librados a Joseph Nicolás de Flores los 13.861 reales de vellón restantes. MATILLA TASCÓN, 1960, p. 246 (doc. 160).

<sup>31</sup> Véase el expediente personal de Joseph Blanco en AGP, Sección de Personal, caja 16.639, exp. 12.

Un memorial con la firma de Juan Ranc, fechado en Madrid el 11 de octubre de 1734<sup>32</sup>, aporta información de primera mano sobre el estado que presentaba entonces la obra de los nuevos cuartos de la *Galería de Poniente*. Revela dicho memorial que para poder concluir la obra en el plazo señalado fue preciso hacer venir «de ese R.<sup>1</sup> sitio» –El Buen Retiro probablemente– algunos oficiales tallistas a los que, incluso, se hizo trabajar de noche a fin de adelantar los muchos adornos de talla que se estaban ejecutando. Manifestaba también Ranc en el escrito que faltaban aún por poner los cristales en las puertas-vidrieras, ya terminadas, e instalar las colgaduras y cortinas de dichos cuartos para poder ir colocando sobre ellas las pinturas y adornos de talla previstos. Decía necesitar asimismo algunos espejos, arañas y cornucopias para ornato de la nueva galería<sup>33</sup>. Finalmente, solicitaba Ranc, «por ser muy corto el tiempo q.<sup>e</sup> nos queda», se le librasen a la mayor brevedad 500 o 600 doblones para pagar los jornales y costear así los gastos correspondientes a la madera y al dorado. Con fecha 20 de octubre de 1734 le fueron librados al pintor los 500 doblones solicitados<sup>34</sup>.

En menos de dos meses las decoraciones del nuevo cuarto real estarían terminadas. Un cronista contemporáneo, don Félix de Salabert, marqués de la Torrecilla y de Valdeolmos, escribía en sus *Memorias*

En el Palacio grande se había hecho un cuarto nuevo para los Reyes, en la fachada del parque que cae al río, adornado de ricos espejos, charoles y pinturas de gran precio, y lo restante del Palacio se había todo compuesto; en que se gastó mucho dinero.

Los Reyes y toda la Casa Real pasaron a ver el Palacio el día 13 del mismo mes de Diciembre, de que quedaron sumamente gustosos, viendo el primor y riqueza, así del cuarto nuevo como de todo el Palacio, manifestando que deseaban habitarle<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> El memorial iba dirigido al marqués de Villena, quien a su vez remitiría las peticiones del pintor al secretario de Estado Joseph Patiño el 12 de octubre de 1734. AGP, Sección de Reinados, Felipe V, leg. 460<sup>1</sup>.

<sup>33</sup> Una nota adjunta afirmaba que en el Real Sitio del Buen Retiro existían «algunos espejos encajonados muchos a<sup>o</sup> ha», así como una «porción de cristales como los que se han puesto en las vidrieras del Gavinete» que podrían colocarse en las ventanas de la *Galería*. AGP, Sección de Reinados, Felipe V, leg. 460<sup>1</sup>.

<sup>34</sup> Una escueta anotación al margen así lo indica. AGP, Sección de Reinados, Felipe V, leg. 460<sup>1</sup>. En efecto, por real orden fechada en San Lorenzo el 21 de octubre de 1734, mandaba Felipe V entregar a Juan Ranc treinta mil reales de vellón «para que satisfaga los gastos que se le han causado en la obra que se ha hecho en la galería de Poniente de el Alcázar de esa Villa». MATILLA TASCÓN, 1960, p. 245 (doc. 157).

<sup>35</sup> Publicado por MAURA GAMAZO, Gabriel, *Carlos II y su Corte*, tomo I, Madrid, Librería de F. Beltrán, 1911, p. 454, y reproducido en *El Real Alcázar de Madrid. Dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España* («El Real Alcázar de Madrid. Fuentes escritas»), catálogo de la exposición, Madrid, Editorial Nerea, 1994, p. 507.

En efecto, el 13 de diciembre de 1734 visitaron los soberanos los nuevos aposentos, manifestando el deseo de instalarse en ellos. Complacido con los trabajos de acondicionamiento realizados en la *Galería de Poniente*, Felipe V, por real orden dada en Buen Retiro el 22 de diciembre de 1734, mandaba a Juan Ranc, su pintor de cámara, adornar «el salón de Palacio ynmediato del nuebo quarto que se ha dispuesto últimamente para vivienda de S.Mg.<sup>d</sup>»,<sup>36</sup> encargo que, obviamente, no llegaría a materializarse. El incendio que devastó el viejo Alcázar la Nochebuena del 24 de diciembre de 1734<sup>37</sup> haría desaparecer, tan solo once días después de haber sido visitadas por los reyes, las decoraciones proyectadas por Ranc en el ala oeste del palacio.

Meses antes del incendio, mientras trabajaba en la *Galería de Poniente*, Jean Ranc solicitó a los reyes, en un memorial sin fecha, ocupar la plaza vacante y títulos dejados a su muerte por Andrea Procaccini<sup>38</sup>, manifestando poseer el talento necesario para asumir la dirección de las obras que se estaban ejecutando en el Real Palacio de San Ildefonso<sup>39</sup>. Desatendida la petición por parte de los soberanos<sup>40</sup>, en carta dirigida al secretario de Estado Joseph Patiño el 18 de enero de 1735, solicitó el título de «sur Intendant des tableaux» –cargo existente en la corte francesa–, ofreciéndose a reparar los cuadros dañados en el incendio del Alcázar<sup>41</sup>, trágico suceso del que fue injustamente acusado<sup>42</sup>. Acompañaba

---

<sup>36</sup> Dicha orden, notificada en esa misma fecha por Joseph Patiño al marqués de Villena, fue trasladada al Aposentador de Palacio el 23 de diciembre de 1734. AGP, Sección de Personal, caja 868, exp. 18.

<sup>37</sup> Véase el relato que sobre el incendio del Real Alcázar de Madrid ofrece en sus Memorias don Félix de Salobert, testigo presencial de los hechos. Publicado por MAURA GAMAZO, tomo I, 1911, pp. 455-459, y reproducido en *El Real Alcázar de Madrid (...)*, 1994, pp. 507-508. Acerca de este suceso informan también BEROQUI, 1930, pp. 190-191; LÓPEZ SERRANO, Matilde, «Historia del Palacio Real de Madrid», en *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1975, pp. 3, 467 (notas 1 y 2); BOTTINEAU, 1986, pp. 537-540; BARBEITO, 1992, pp. 218-219.

<sup>38</sup> Los títulos en cuestión eran los de director general de obras, aposentador mayor y jefe de la Furriera en los Reales Sitios de San Ildefonso y Valsaín. AGP, Sección de Personal, caja 852, exp. 49 (expediente personal de Andrés Procaccini).

<sup>39</sup> En el citado memorial Jean Ranc expresaba lo siguiente: «L'honneur que Votre Majesté luy a fait de luy attribuer quelque goût dans le genre d'ouvrage dont il est actuellement chargé au Palais, luy fait prendre la liberté de les supplier tres humblem.<sup>t</sup> de luy accorder, avec les mêmes titres, la Place vacante par la mort de M.<sup>t</sup> Brocchini; se sentant les talents nécessaires pour la remplir avec distinction, dans la direction des ouvrages qui se font à s.<sup>t</sup> Ildefonçe, de même pour ce qui regarde toutes les Peintures et l'entretien d'une infinité de Beaux anciens tableaux qui y sont, sans que cela puisse le deranger des autres occupations à quoy il a été employé jusqu'à présent, grâce qu'il espere de la grande bonté de vos Majestez». Sin fecha. AGP, Sección de Personal, caja 868, exp. 18.

<sup>40</sup> Así lo confirma el hecho de que gran parte de los cargos desempeñados por Procaccini, fallecido en San Ildefonso el 17 de junio de 1734, le fueran conferidos a su discípulo Domenico María Sani entre los meses de noviembre y diciembre de ese mismo año. AGP, Sección de Personal, caja 973, exp. 32 (expediente personal de Domingo María Sani).

<sup>41</sup> AGP, Sección de Administración General, leg. 38, exp. 25. Véase BOTTINEAU, 1986, p. 546.

<sup>42</sup> Véase MAURA GAMAZO, tomo I, 1911, p. 459. Informa también BOTTINEAU, 1986, pp. 540, 566 (nota 61).

su carta una memoria dedicada a la restauración, conservación y clasificación de las pinturas<sup>43</sup>. Sin conseguir el codiciado título, falleció en Madrid el 1 de julio de 1735<sup>44</sup> a los sesenta y un años de edad, dejando una viuda<sup>45</sup> y seis hijos<sup>46</sup>, como así consigna el testamento póstumo del artista.

Un memorial sin fecha elevado al rey por Margarita Isabel Rigaud, viuda del pintor, antes del 16 de diciembre de 1738 revela que, tras el incendio, los artífices que trabajaron en la reparación y adorno de la *Galería de Poniente* del Real Alcázar de Madrid reclamaron a la viuda las cantidades que se les adeudaba<sup>47</sup>. Aplazado por la Casa Real, el pago no sería efectuado por la Tesorería General hasta seis años y medio después de haber sido concluidos los trabajos, como así confirma una real orden dada por Felipe V en Buen Retiro el 12 de julio de 1741<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> *Memoire de ce qu'il faut faire pour les tableaux du Roy*. AGP, Sección de Administración General, leg. 38, exp. 25. Documento publicado por BOTTINEAU, 1986, p. 695 (doc. V), 707 (nota 2).

<sup>44</sup> Fue sepultado en la iglesia de San Luis, anejo de parroquia de San Ginés. Así lo registra el testamento póstumo de Juan Ranc otorgado en Madrid por su viuda Margarita Isabel Rigaud, en virtud del poder conferido por su difunto marido, el 8 de julio de 1735. *Testamento de D.<sup>o</sup> Juan Ranc. En 8 de Julio*. Madrid, 8 de julio de 1735, escribano Gaspar Feliciano García. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 16.336, fol. 290-290 v.<sup>o</sup>.

<sup>45</sup> Tras la muerte de Juan Ranc, Felipe V concedió a Margarita Isabel Rigaud, su viuda, una pensión anual de 500 escudos de vellón y a Antonio Juan Bautista Ranc, el hijo mayor, una plaza de mozo de cámara —«Mozo de la Cámara»— con ejercicio y goce desde el día 14 de febrero de 1736. Datos facilitados por el marqués de Villena en respuesta, fechada en Madrid el 10 de abril de 1737, a una petición de Guillermo Ranc, hermano del fallecido artista, solicitando plaza de pintor o copista del rey. AGP, Sección de Personal, caja 868, exp. 17 (expediente personal de Guillermo Ranc). Véase BOTTINEAU, 1986, p. 662 (nota 173).

<sup>46</sup> Del matrimonio con Margarita Isabel Rigaud nacieron seis hijos, Antonio (Juan Bautista), Claudio, Jacinto Joseph, Juan, Antonia y Jacinto Guillermo Ranc, nombrados por únicos y universales herederos en el testamento del pintor. Juan nació el 10 de febrero de 1727 y Antonia el 5 de febrero de 1729, siendo bautizados ambos en la madrileña iglesia de San Luis, anejo de parroquia de San Ginés. Jacinto Guillermo Ranc, el menor de los hermanos, nació en Sevilla el 13 de febrero de 1732 y fue bautizado en la parroquia de San Lorenzo de dicha ciudad. *Testamento de D.<sup>o</sup> Juan Ranc. En 8 de Julio*. Madrid, 8 de julio de 1735, escribano Gaspar Feliciano García. AHPM, prot. 16.336, fol. 291. Claude Colomer, en su libro sobre la familia del pintor Hyacinthe Rigaud, afirmó, erróneamente, ser cinco, en lugar de seis, los hijos nacidos del matrimonio Ranc: Antoine-Jean-Baptiste, Claude, Hyacinthe-Joseph, Jean-Baptiste y Antonia. COLOMER, Claude, *La famille et le milieu social du peintre Rigaud*, Perpignan, Imprimerie Sinthe, 1973, pp. 51-52, 58.

<sup>47</sup> Exponía Margarita Rigaud en dicho memorial «que los Artífizes que travajaron en los quartos que se hizieron por orden de V.Mag.<sup>d</sup> en la Galería de Poniente del Palacio de Madrid la están cada día molestando para ser pagados de su travaja», suplicando a S.M. «se digne mandar se paguen a dhos oficiales lo que se les queda deviendo». AGP, Sección de Personal, caja 868, exp. 18.

<sup>48</sup> Véase MATILLA TASCÓN, 1960, pp. 245-246 (doc. 160).

## Apéndice documental

Memoria de la obra ejecutada en la Galería de Poniente del Real Alcázar de Madrid bajo la dirección de Juan Ranc.

Madrid, 24 de enero de 1735.

Archivo General de Palacio, Madrid (AGP), Sección de Personal, caja 868, exp. 18 (expediente personal de Juan Ranc).

Memoria de la obra que yo D.<sup>n</sup> Juan Ranc, Pintor de Cámara, he asistido y se ha executado con mi dirección en la Galería de Poniente de Palacio, en la qual se han hecho diferentes quartos para los Reyes Nros S.<sup>res</sup>, la qual he executado de su R.<sup>l</sup> orden: y assí mismo pongo las cantidades que por vía de socorro he entregado a los Artífizes que para ella han trabajado. Y también el dinero que para ello tengo recibido de D.<sup>n</sup> Juan de Landabere, pagador de obras R.<sup>s</sup>, y en la Thesorería Gral., cuya cuenta es como se sigue.

Primeramente en la Torre principal que cae a la Plazuela y Parque, en la pieza que forma y en su Alcoba o Gavinete, se repararon sus techos labándolos generalmente todos sus adornos, a los q.<sup>e</sup> se dieron nuebamente de color de fábrica, y doraron muchos de sus perfiles, los que se hallaban summamente deslucidos y maltratados; y lo mismo se executó en las cornisas, en las que se hicieron muchos trozos de ellas nuebos, las que se doraron generalm.<sup>te</sup> todas sus molduras, follajes y hagallones, y se limpiaron y retocaron todas las Pinturas de fábulas que en su techo había pintadas al fresco; y lo mismo se executó en las medallas de vajo relieve que están repartidas en sus techos, en los que se reparó y pintó de nuevo todo lo más de ellos, haviéndose hecho algunos follajes corpóreos por lo quebrantados que se hallaban algunos pedazos; y lo mismo se executó en los techuelos de los derramos de todas las ventanas y puertas de las referidas dos piezas; y lo mismo se practicó en los dos techos de las dos piezas de paso que hay entre dha Torre y quartos nuebos de la Galería en los quales huvo que dorar nuebam.<sup>te</sup> muchos pedazos que se hallaban descostrados.

Y en los techos de toda la Galería que estaba pintada al fresco se empezaron a limpiar, labar y retocar, hasta que se reconoció por D.<sup>n</sup> Ju.<sup>n</sup> Román, Maestro mayor, que toda la vóveda amenazaba ruina, por lo qual se demolió enteram.<sup>te</sup> y se formaron en los techos de las cinco piezas y cubo todos sus techos de cielos rasos, artesonados y esquifles de camones, bastidores y lienzos por oviar el olor que podía causar si se hiciesen de yesería, todos los quales se han pintado de varios adornos de colores y oro, y lo mismo se executó en todos los derramos y gruesos de todas las ventanas de las expresadas piezas; como también en la chimenea de la pieza del tocador y encima de algunas puertas.

Assimismo se han hecho en las dhas piezas de la Galería, y en todos los pasos, y en las de la Torre, frisos de vara de alto pintados en lienzo, con diversidad de adornos de colores y oro, guarnecidos de molduras y basas: para lo qual se compró cantidad de lienzos de Angulema p.<sup>a</sup> todos los techos y para el forro de los cuadros que se colocaron en dhos quartos: y para los frisos y sobrepuertas, otros lienzos más delgados, los que han sido Coruña, Lorenzana y Cotanza, cuyo valor y el del mucho oro que se ha gastado en los adornos pintados de los dhos techos y frisos, unido con los Jornales de todos los Pintores y Doradores que en ello han trabajado, con todos los demás materiales que en ello se han gastado, importa todo lo referido. . . . . 26.343..17.

A d.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> Solís, por el trabajo de forrar las dhas pinturas que se colocaron en los referidos quartos . . . . . 600.

A d.<sup>n</sup> Juan de Miranda, por la composttura y retoques de las mencionadas pinturas. . . . . 900.

A D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Ortega, por la asistencia que ha tenido de más de seis meses que a estado desde que se principió la obra hasta su conclusión, ayudándome en la dirección de las monteas, todos los dibujos y pintado de todo lo que se a trabajado y executado en toda la obra: como también en la formación de nóminas de los que han trabajado, y pagar los Jornales y gastos; cuya asistencia y trabajo, según el trato que hize y ajusté con el referido, importa . . . . . 9.580.

Assimismo las nóminas de los Jornales y gastos de materiales de los ensambladores y tallistas que he tenido trabajando de mi orden para la ejecución de varias piezas que se han hecho, las que necesitaban de mi asistencia y corrección, como han sido diversos marcos de pinturas, molduras y otros adornos, y los dos primeros cuerpos de las dos chimeneas, y otras cosas que se han ofrecido; todo lo qual ha importado . . . . . 8.586..17.

De siete christales azogados que se comprar.<sup>n</sup> para las puertas de la pieza de las furias, los que ajustó a mil R.<sup>s</sup> cada uno y pagó Bentura Zit (fabricquero de christales en S.<sup>n</sup> Yldefonso), el qual pudo aprovechar uno de los rotos que había de las puertas, por cuya razón no se compraron más que los referidos siete . . . . . 7.000.

De ocho cornicopias de madera doradas, con sus christales azogados y sus figuras adiamantadas en el medio, las que se ajustaron con D.<sup>n</sup> Lorenzo Tharsis a treze pesos cada una, imp.<sup>tan</sup> . . . . . 1.567.

De otras quatro cornicopias algo mayores, ovaladas y más ordinarias, que se ajustaron con el dho a nueve pesos cada una, montan las quatro. . . . . 542.

A Monsieur Ardit, por la asistencia que tubo de cerca de un mes, y el trabajo de hazer unos modelos de chimeneas y mesas . . . . . 2.000.

De quatro Morillos de bronze dorados de molido con los cabos de los badiles y muelles del mismo género, y las quatro cornicopias de bronze doradas de

molido, las que se trajeron para los lados de los espejos grandes que se colocaron sobre las dos chimeneas, y treinta y seis repisas de Madera doradas, todo lo qual hize traer de París, cuyo importe, incluso el cambio de la moneda, cajones, enzerados, Aduanas y portes, de todo ello . . . . . 8.900.

Del viaje que hize a Aranjuez a llebar el modelo de la obra que se havia de executar en la Galería para que lo viesen sus Mag.<sup>des</sup>, en el qual gasté ocho días en hida y buelta. . . . . 1.000.

De otro viaje que hize a S.<sup>n</sup> Yldefonso, en que gasté seis días, quando llevé el Modelo de conforme se havia executado la obra, p.<sup>a</sup> que lo viesen sus Mag.<sup>des</sup> . . . . . 850.

A Monsieur Bayo le he entregado a cuenta de las hechuras de las colgaduras y cortinas de damasco que ha hecho, hechuras de todos los cordones para correr las dhas cortinas de puertas y ventanas y para colgar las pinturas, y de todos los demás géneros que ha puesto, como se reconozirá en la q.<sup>ta</sup> que ha formado, la que presentará, tres mil quatrocientos y onze R.<sup>s</sup>, que es la misma cantidad que me entregó Man.<sup>l</sup> Hermoso, mercader de sedas, por no haverse necesitado tantas baras de damasco como se regularon, la qual cantidad es a cuenta del todo de lo que importará la memoria del referido Bayo. . . . 3.411.

A Sebastián García, Maestro revocador, por el revoco de toda la fachada que mira al Parque, según constará por tasación de D.<sup>n</sup> Juan Román, Mro. mayor, se le dieron de resto para acabarle de pagar el todo del importe de la obra, además de lo que por nóminas le tenía entregado el sobrestante mayor de Palacio. . . . . 3.024.

A D.<sup>n</sup> Joseph de Ruesta, de ocho listas de christal azogadas de medio pie de ancho, con sus briseles, para unos frisos al marco espejo grande, las que se ajustaron a sesenta R.<sup>s</sup> cada una, importan todas . . . . . 480.

A los Maestros que han executado obra de mi orden p.<sup>a</sup> el adorno de las dhas piezas nuevas les he entregado, por cuenta de las cantidades que han de haver, las partidas siguientes.

A Antonio Zurita, Maestro ensamblador y adornista, por cuenta de la obra que ha executado de mi orden . . . . . 16.500.

A D.<sup>n</sup> Bernardo Ruesta, Arquitecto y adornista, le he entregado, por cuenta de la obra que ha executado de mi orden . . . . . 28.250.

A Joseph Otazo, Maestro ensamblador y adornista, tiene recibido, por cuenta de la obra que tiene hecha. . . . . 4.010.

A D.<sup>n</sup> Próspero Mórtola, Maestro Dorador, le he entregado, por cuenta de toda la obra que de mi orden ha dorado . . . . . 13.227.

A D.<sup>n</sup> Gabriel de Agoiz, Maestro Dorador, tiene recibido, por q.<sup>ta</sup> de toda la obra que ha dorado de mi orden . . . . . 20.402.

A D.<sup>n</sup> Joseph de Flores, Zerrajero de Cámara de S.M., le he entregado, por cuenta de toda la obra que a hecho de mi orden . . . . . 3.388. <sup>1/4</sup>

A Christóbal Guido, Maestro Dorador de fuego, le he entregado, por q.<sup>ta</sup> de lo que ha dorado de mi orden . . . . . 2.787. <sup>1/4</sup>

163.348. <sup>1/2</sup>

Las cuales dhas partidas suman y montan ciento y sesenta y tres mil treientos y quarenta y ocho R.<sup>s</sup> y medio de V.<sup>n</sup> salvo error.

Para los gastos mencionados tengo recibidas las partidas siguientes.

Primeram.<sup>te</sup> me entregó D.<sup>n</sup> Ju.<sup>n</sup> de Landavere, pagador de las obras R.<sup>s</sup>, del primer dinero que se libró para la expresada obra 10.000 R.<sup>s</sup>, y en virtud de los papeles que di a los Artífizes que estaban travajando en dha obra por vía de socorro, se les entregó en diversas vezes hasta la cantidad de 54.324 R.<sup>s</sup>, la qual cantidad unida con lo que yo perciví, haze en todo . . . . . 64.324.

En la Thes.<sup>ria</sup> gral. se me entregaron, en virtud de orden del Ex.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> D.<sup>n</sup> Joseph de Patiño, treinta mil R.<sup>s</sup> . . . . . 30.000.

En dha Thesor.<sup>a</sup> se me entregaron, en virtud de otra orden de dho S.<sup>r</sup> Ex.<sup>mo</sup>, otros treinta mil R.<sup>s</sup> . . . . . 30.000.

En la referida Thes.<sup>ria</sup> gral. se me entregaron, p.<sup>a</sup> comprar ocho christales para las puertas de la pieza de las furias, ocho mil R.<sup>s</sup> . . . . . 8.000.

Man.<sup>l</sup> Hermoso, Mercader de sedas, me entregó tres mil quatrocientos y onze R.<sup>s</sup> que sobraron de la cantidad que se libró p.<sup>a</sup> los damascos para las colgaduras y cortinas de los referidos quartos nuevos, por no haverse necesitado tantas varas como reguló Monsieur Bayo . . . . . 3.411.

Y últimam.<sup>te</sup> se me entregaron en la dha Thes.<sup>ria</sup> gral., en virtud de orden de su Ex.<sup>a</sup>, otros diez y ocho mil R.<sup>s</sup> . . . . . 18.000.

153.735.

Suman y montan las expresadas partidas ciento y cinquenta y tres mil setecientos y treinta y cinco R.<sup>s</sup> de V.<sup>n</sup>, la qual cantidad, rebajada de los ciento y sesenta y tres mil treientos y quarenta y ocho R.<sup>s</sup> y <sup>1/2</sup> que son el importe de las nóminas y demás gastos ocasionados en dha obra, con los socorros que tengo dados a todos los Maestros, se resta para acabar de pagar 9.613 R.<sup>s</sup> y <sup>1/2</sup>, los mismos que se les están deviendo a las Personas siguientes.

A D.<sup>n</sup> Fran.<sup>co</sup> de Ortega . . . . . 5.105.

A Monsieur Ardit . . . . . 2.000.

A D.<sup>n</sup> Joseph de Ruesta . . . . . 405.

A D.<sup>n</sup> Lorenzo Tarsis . . . . . 2.103. <sup>1/2</sup>

9.613. <sup>1/2</sup>

Con la qual cantidad de resto se acaba de pagar a los mencionados interesados, cuyas memorias no han necesitado de tasa por haverlas antes arreglado a los precios en que se ajustaron, y lo mismo se ha practicado en lo que han de percibir por su asistencia, lo que se ha ajustado y arreglado según la estimación de sus trabajos y asistencia.

A los Maestros que han trabajado y hecho obra de mi orden, cuyas quantas originales presentaron tasadas y firmadas por D.<sup>n</sup> Jph. Blanco, Aparejador primero de las R.<sup>s</sup> obras, quien las reconoció y midió toda la obra executada por los dhos de orden de D.<sup>n</sup> Juan Román, Maestro mayor, y por ellas se reconoze, se les restan las cantidades siguientes.

A Antonio Zurita, Maestro de ensamblador y adornista, se le debe del importe de su cuenta . . . . . 29.729. <sup>3/4</sup>

A D.<sup>n</sup> Bernardo Ruesta, Maestro Arquitecto y adornista, se le deve de todo el imp.<sup>te</sup> de la que ha executado de mi orden. . . . . 52.540.

A Joseph Otazo, Maestro ensamblador y adornista, se le deve del imp.<sup>te</sup> de su cuenta de la obra que a executado . . . . . 1.990.

A D.<sup>n</sup> Próspero Mórtoła, Maestro de Dorador de mate, se le deve de resto del imp.<sup>te</sup> de su q.<sup>ta</sup> . . . . . 28.875. <sup>3/4</sup>

A D.<sup>n</sup> Gabriel de Agoiz, Maestro de Dorador de Mate, se le restan deviendo del imp.<sup>te</sup> de toda la obra que a executado de mi orden, como se reconoze por su q.<sup>ta</sup> . . . . . 54.682.

A D.<sup>n</sup> Jph. de Flores, Zerrajero de Cámara de S.M., se le deven de toda la obra que de mi orden ha executado. . . . . 13.861. <sup>3/4</sup>

A Christóbal Guido, Dorador de fuego y de Cámara de S.M., se le restan deviendo del imp.<sup>te</sup> de su cuenta . . . . . 4.934. <sup>3/4</sup>

186.614

Por manera que suman y montan las partidas expresadas de las cantidades que se les restan deviendo a los referidos Maestros, ciento y ochenta y seis mil seiscientos y catorce R.<sup>s</sup> salvo error = y por ser assí lo firmo en Madrid en 24 de Enero de 1735 = D.<sup>n</sup> Juan Ranc.



FIG. 1. Jean Ranc. *La familia de Felipe V*, h. 1723. Madrid, Museo Nacional del Prado.



FIG. 2. Anónimo. *El Alcázar de Madrid*, posterior a 1677. Vista de las fachadas de puente y mediodía. Madrid, Museo Municipal.

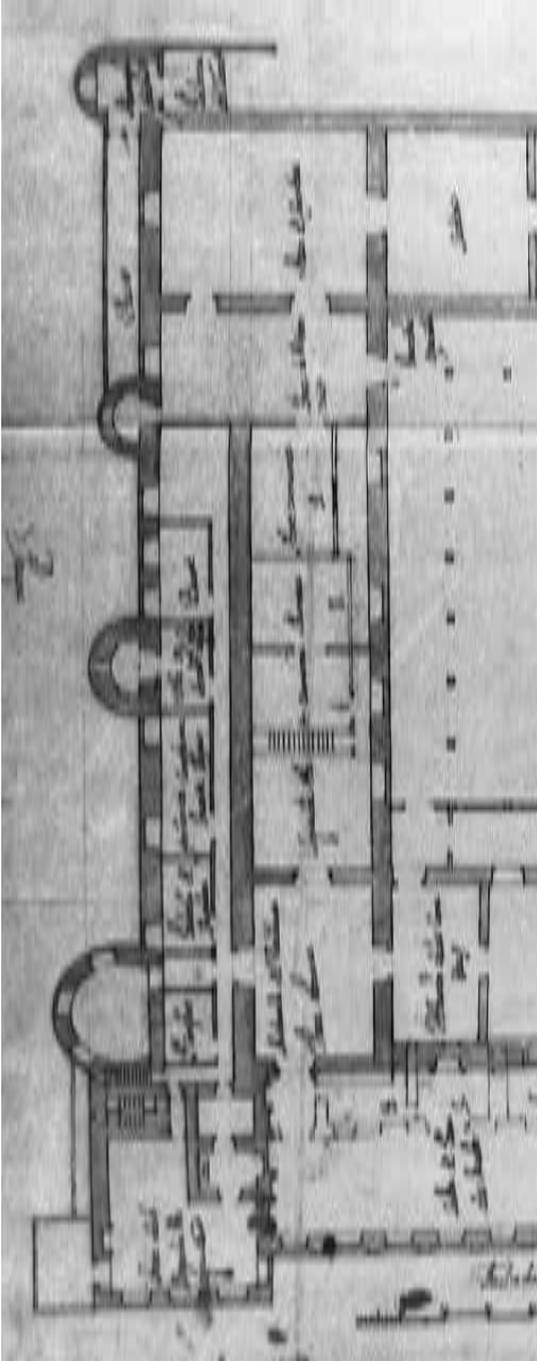


Fig. 3. Teodoro Ardemans. *Planta del aposento real del Alcázar de Madrid*, h. 1709. Detalle de la Galería de Poniente y Torre del Despacho. Antiguo. Madrid, Archivo General de Palacio.

# El retablo de ébano y marfil (1618) de la hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza y las fuentes gráficas de sus escenas de la Pasión

---

Antonio Olmo Gracia<sup>1</sup>  
*Licenciado en Historia del Arte e Historia*

## Resumen

En el presente artículo se estudian las fuentes gráficas de las escenas de la Pasión grabadas sobre marfil de un retablo perteneciente a la hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza, una singular pieza de lujo entre las artes decorativas conservadas en Aragón, obra de un taller madrileño en 1618. La fuente de casi todas las escenas es una serie de grabados de la Pasión y Resurrección de Cristo ejecutada por Antonius Wierix a partir de dibujos de Maerten de Vos.

## Abstract

*In the present article there are studied the graphical sources of the scenes of the Passion engraved on ivory of an altarpiece belonging to the brotherhood of Christ's Blood of Saragossa, a singular piece of luxury between the decorative arts preserved in Aragon, work of a workshop of Madrid in 1618. The source of almost all the scenes is a series of engravings of Christ's Passion and Resurrection executed by Antonius Wierix from Maerten de Vos's drawings.*

## El retablo de ébano y marfil de la hermandad de la Sangre de Cristo: una pieza artística singular del siglo XVII

La hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza, de orígenes históricos todavía desconocidos, ha desempeñado un papel fundamental en la vida e historia de la ciudad. Junto con la importante función social

---

<sup>1</sup> Grupo de investigación emergente H64 «Artífice: Patrocinio y circulación artística y musical en Aragón durante la Edad Moderna», Gobierno de Aragón, dirigido por la Dra. Carmen Morte (Universidad de Zaragoza). El autor desea agradecer a la hermandad de la Sangre de Cristo, y en especial a su hermano mayor, D. Ernesto Millán, las facilidades dadas para el estudio de la pieza.

llevada a cabo con la asistencia a los condenados a muerte y recogida de cadáveres en la vía pública (labor esta última que desempeña todavía), la hermandad ha sido responsable de la celebración pública de la Semana Santa zaragozana, a través de la organización de su procesión del Santo Entierro<sup>2</sup>.

Los orígenes de esta procesión, todavía acto central de la Semana Santa de Zaragoza, se encuentran en una procesión de disciplinantes documentada desde 1554<sup>3</sup>. Esta derivará durante la centuria siguiente hacia un modelo centrado en pasos procesionales con escenas de la Pasión de Cristo, cuyo acto central consistía en una ceremonia de teatro litúrgico: el «abajamiento» o «descendimiento» de un crucificado con los brazos articulados (el Santo Cristo de la Cama, todavía existente) y su posterior deposición en el sepulcro. El proceso de tránsito de un modelo a otro (que se produce también de forma general en las cofradías sevillanas durante el Barroco) precisa ser documentado todavía. No obstante, se puede afirmar que ya en 1621 existía en Zaragoza el paso de la Muerte, ya que a comienzos de 1622 el tudelano Francisco de Aras, que había visto el paso en Zaragoza y deseaba uno igual para su ciudad, se hizo con el cadáver de un francés para componer la imagen con sus huesos y ahorrarse los treinta ducados que le hubiese costado hacer un esqueleto de madera (un asunto que terminó en un macabro pleito)<sup>4</sup>. En 1628, de acuerdo con el anónimo poema «Entierro de Christo en Çaragoça», el cortejo procesional del Santo Entierro contaba al menos con los pasos de la Muerte, la Cama del Señor, la Virgen, San Juan y la Magdalena<sup>5</sup>. Ya el primer inventario conocido de la herman-

---

<sup>2</sup> GÓMEZ URDÁÑEZ, J. L., *La hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza. Caridad y ritual religioso en la ejecución de la pena de muerte*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1981.

<sup>3</sup> Consúltese la capitulación transcrita en el artículo GARCÍA DE PASO, A., «Aproximación a los orígenes de la Hermandad de la Sangre de Cristo de Zaragoza: siglos XIII al XVII», en *Tercera. Cuadernos de investigación*, 5, Asociación para el Estudio de la Semana Santa, Zaragoza, 2000, pp. 77-99.

La capitulación de la hermandad con el convento de San Agustín de Zaragoza firmada en 1554 muestra una hermandad de sangre que sacaba tan solo un crucificado. El de la procesión de disciplinantes es un modelo en plena expansión en ese momento, ante la influencia de la idea de la penitencia personal para el perdón de los pecados, siguiendo el ejemplo de Jesucristo. Así, en Sevilla, a comienzos del siglo XVI solo había dos cofradías de sangre: el Crucifijo de San Agustín y la Vera Cruz; en 1552 eran ocho o diez y en 1592 eran veinticuatro. *Historia de la O: una hermandad para un barrio*, Hermandad de la O, Sevilla, 2007, pp. 53-54.

<sup>4</sup> Archivo Decanal de Tudela, Procesos, legajo 20, núm. 11.

<sup>5</sup> «Entierro de Christo en Çaragoça», en BLECUA, J. M., *Cancionero de 1628*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945, pp. 372-374.

dad, datado en 1636, reflejaba el aumento de los pasos procesionales (o «insignias») zaragozanos<sup>6</sup>.

Esta primera mitad del siglo XVII fue la de mayor esplendor de la hermandad, gracias al patrocinio de don Juan de Funes Villalpando (†1646), barón de Quinto y primer marqués de Osera, hombre de refinada cultura y gran religiosidad, quien perteneció a la hermandad (así como otros parientes suyos) y de la cual fue mayordomo primero, cargo de máxima responsabilidad. Literato aficionado, organizó para la hermandad un certamen poético en 1621, y un año más tarde donó a la hermandad diversos estandartes para la procesión del Santo Entierro; incluso, según se ha especulado recientemente, pudo donar la propia imagen del Cristo de la Cama. Esta última es una hipótesis con muchos visos de realidad y tal vez don Juan de Funes estuvo detrás de la ejecución de los demás pasos procesionales<sup>7</sup>.

Testimonio de la importante historia de esta hermandad zaragozana son varias piezas de arte entre las que destaca notablemente un pequeño retablo-relicario de ébano y marfil, una excepcional pieza de lujo cuya ejecución aparece datada y fechada en Madrid en 1618<sup>8</sup>.

El retablo (fig. 1) mide en torno a un metro de altura y 68 cm de anchura y se conserva en la sala capitular de la hermandad, una de las dependencias de la iglesia barroca de Santa Isabel de Portugal (vulgarmente conocida como San Cayetano). Su singularidad reside en los materiales empleados para su ejecución, ébano y marfil, que buscan la contraposición de sus opuestos colores. El ébano, madera exótica de color negro intenso, recibió un suave pulimentado y fue utilizado en la

---

<sup>6</sup> En 1636 se documentan la Oración en el huerto, Jesús atado a la columna, el Ecce Homo, la Coronación de espinas, la Cruz a cuestas con el Cirineo y la Verónica, la Muerte, San Pedro, la Magdalena, San Juan y la Virgen, además de la Cama del Señor. OLMO GRACIA, A., «La Hermandad de la Sangre de Cristo y la Semana Santa de Zaragoza en el siglo XVII a través de un pleito inédito», en *Tercerol. Cuadernos de investigación*, 14, Asociación para el Estudio de la Semana Santa, Zaragoza, 2011, pp. 21-47.

<sup>7</sup> GARCÍA DE PASO, A., *Aragón en Semana Santa. Rito y tradición en las comarcas aragonesas*, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2006, pp. 216-217. ANSÓN NAVARRO, A., y PARDOS SOLANAS, C., «Estudio sobre la imagen del Cristo de la Cama», en *El Cristo de la Cama de la hermandad de la Sangre de Cristo*, Redobles, Zaragoza, 2010, pp. 9-21, espec. p. 17. OLMO GRACIA, A., *op. cit.*

<sup>8</sup> Esta importante pieza fue objeto de un breve artículo por W. Rincón y A. Romeo: RINCÓN GARCÍA, W., y ROMEO SANTAMARÍA, A., «Un relicario del siglo XVII en la iglesia de Santa Isabel de Zaragoza», en *Zaragoza*, Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, junio-julio 1980, pp. 25-26. Igualmente ha sido expuesta en Zaragoza en un par de ocasiones, en las exposiciones *Las cofradías y la Semana Santa* (Zaragoza, La Lonja, 1985) y *María en el misterio de la Pasión* (Zaragoza, La Lonja, 2006). La ficha de catálogo del retablo en esta última exposición fue redactada por W. Rincón: RINCÓN GARCÍA, W., «Anónimo. Descendimiento de la cruz», en *María en el misterio de la Pasión [exposición]: La Lonja, Zaragoza*, del 16 de febrero al 19 de marzo de 2006, Ibercaja, Zaragoza, 2006, pp. 164-165.

composición de la práctica totalidad de la mazonería del retablo (mol-duras, pilastras y marcos de las escenas), mientras que las placas de marfil se utilizaron esencialmente como soporte de escenas de la Pasión, a imitación de pinturas dispuestas en el banco y las calles de un retablo, así como para resaltar detalles decorativos sobre el fondo negro (componiendo, por ejemplo, los capiteles, acalanaduras y basas de las pilastras). En definitiva, estamos ante «un retablico de éuano, [en]samblado de chapas de marfil, tallado de buril», como, en referencia a una pieza semejante, describía un inventario del monasterio de El Escorial de hacia 1600<sup>9</sup>.

En aquel momento eran habituales las piezas de lujo elaboradas con estos materiales: en general eran escritorios, como uno napolitano de finales del siglo XVI conservado en la colección Várez-Fisa (Madrid), obra de Antonio Spano, o arquetas, como la de don Juan de Zúñiga, comendador mayor de Castilla, obra de Giovanni Battista de Curtis, en la misma colección<sup>10</sup>. En los inventarios de casas zaragozanas del momento son numerosas las menciones a bufetes y escritorios de ébano y marfil: por ejemplo, aparecen «un bufetillo de ebano y marfil con hierros plateados» en poder de don Antonio Ximénez de Urrea, conde de Aranda<sup>11</sup> (1618), «dos contadores de ebano y marfil pequeño» y «un escritorrillo de ebano y marfil pequeño», como propiedad de Isabel Sanz de Armora<sup>12</sup> (1625), u «otro bufete con su escritorio de marfil y ebano guarnecido» y «un escritorio guarnecido de ebano y marfil» pertenecientes don Miguel Donlope<sup>13</sup> (1634); además de los

---

<sup>9</sup> ESTELLA MARCOS, M. M., *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1984, p. 58.

<sup>10</sup> AGUILÓ ALONSO, M. P., «La exaltación de un reino. Nápoles y el mobiliario de lujo a la vuelta del siglo XVI», en *Archivo Español de Arte*, 258, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1992, pp. 179-198. *Íd.*, «Una nueva obra de Giovanni Battista de Curtis. La arqueta de D. Juan de Zúñiga, comendador mayor de Castilla», en *Archivo Español de Arte*, 272, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1995, pp. 353-364. Otras piezas se conservan en el Museo Nacional de Artes Decorativas o el Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

<sup>11</sup> BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I., JULVE LARRAZ, L., y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2005, tomo II, p. 204. Ed. electrónica: [http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/15/\\_ebook.pdf](http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/15/_ebook.pdf) (consultado el 7 de octubre de 2011).

<sup>12</sup> *Ibid.*, tomo V, p. 16. Ed. electrónica: [http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/14/\\_ebook.pdf](http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/14/_ebook.pdf) (consultado el 7 de octubre de 2011).

<sup>13</sup> *Ibid.*, tomo VIII, p. 32. Ed. electrónica: [http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/67/\\_ebook.pdf](http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/67/_ebook.pdf) (consultado el 7 de octubre de 2011).

que tenía Vincencio Juan de Lastanosa<sup>14</sup>. Sin embargo, ni aparecen en estos inventarios piezas como la que pertenece a la hermandad de la Sangre de Cristo ni se han dado a conocer ejemplares que, como el presente, representen un retablo de la época en pequeñas dimensiones; por ello, y hasta que aparezcan ejemplares semejantes, este pequeño retablo puede ser considerado por el momento como una pieza excepcional.

La disposición de la mazonería imita la tipología de retablo «herreriano» de la época: es decir, que sigue la estela del retablo mayor de El Escorial diseñado por Juan de Herrera, caracterizado por su clasicismo formal, la ausencia de movimiento y de distintos planos y la presencia de detalles decorativos como las pirámides. El retablo de la Sangre de Cristo consta de sotabanco y banco, un cuerpo principal de tres calles, con pilastras de orden toscano acanaladas, y un ático flanqueado por pilastras semejantes coronadas por un frontón curvo. La transición entre el banco y el primer cuerpo se efectúa mediante volutas coronadas por pirámides, y del primer cuerpo al ático mediante un frontón partido también rematado por este detalle decorativo escurialense.

El retablo está fechado en la parte inferior de la placa de la *Última Cena*: «en Madrid a 25 de enero de 1618 años». Se trata de un aspecto de gran interés, ya que estas piezas de ébano y marfil eran trabajadas ante todo por talleres alemanes e italianos y posteriormente exportadas a otros lugares, como hizo por ejemplo Giovanni Battista de Curtis. La ejecución de esta pieza de lujo en la capital de la Monarquía Hispánica limita bastante las posibilidades y abre la especulación de una autoría más o menos segura, dado que eran muy pocos los que trabajaban esta técnica y material en España.

Dada la gran calidad del retablo (tanto del acabado general como de la ejecución de las escenas grabadas), es probable que sea obra de Francisco Spano, «escultor de marfil» o «entallador de figuras de marfil» de Felipe III, del que no se conocen otros trabajos, y quien se encontraba en Madrid en el momento de ejecución del retablo de la Sangre de Cristo. Era hijo de Antonio Spano, napolitano instalado en Madrid que ejecutó trabajos de este tipo para Felipe II, especialmente una «Adora-

---

<sup>14</sup> AGUILÓ ALONSO, M. P., «Muebles y escritorios en las colecciones de Vincencio Juan de Lastanosa», en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2007, pp. 97-107.

ción de los reyes» hoy en una colección privada de Ginebra: un panel de marfil con la escena de la Epifanía (copiada de una pintura napolitana de Marcos del Pino) rodeada de un marco de ébano y una banda decorativa de marfil<sup>15</sup>, o el ya mencionado escritorio de la colección Várez-Fisa, con placas de marfil grabadas con escenas de la historia de Nápoles. Francisco Spano sucedió a su padre en el cargo de escultor de marfil del rey en 1615 y está documentado en Madrid hasta 1621, cuando retornó temporalmente a Nápoles, y murió hacia 1640<sup>16</sup>. No obstante, no es la única autoría posible. Un miembro de su familia, Jerónimo Spano, aparece documentado en 1617 en Madrid (afirmado como aprendiz de un tal Francisco Radiz, «maestro de hazer escritorios de evano e marfil»)<sup>17</sup> y, casualmente, como «grabador de ebano y marfil» en Zaragoza al menos entre septiembre de 1618<sup>18</sup> y 1623<sup>19</sup>.

Sin embargo, la pieza fue elaborada en Madrid y las armas que aparecen en el sotabanco no parecen pertenecer a familias del Reino de Aragón. Aunque el del lado izquierdo nos ha sido imposible identificarlo (escudo cuartelado, en 1.º y 4.º cuartelado a su vez, 1 y 4 un león rampante, y 2 y 3 una flor de lis; 2.º y 3.º cinco hojas de ¿higuera?), el de la derecha corresponde a los Rodríguez de Ledesma: un aspa acompañada de cuatro flores de lis y bordura con ocho crecientes ranversados de plata. Es difícil de afirmar a quién perteneció con exactitud: tal vez

---

<sup>15</sup> ESTELLA MARCOS, M. M., *La escultura barroca...*, pp. 56-58.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 56-58. AGUILÓ ALONSO, M. P., «La exaltación...», pp. 184-186.

<sup>17</sup> CARDIÑANOS BARDECI, I., «Documentos para la historia del arte español de los siglos XVI y XVII», en *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 41, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1990, pp. 87-138, espec. p. 106.

<sup>18</sup> Francisco Spano, «habitante de presente en la ciudad de Çaragoça», nombra procuradora a su mujer, Francisca Ximeno de Riera; poder concedido el 22 de septiembre de 1618 ante el notario Juan de Anilla e inserto en A(rchivo) H(istórico de) P(rotocolos notariales de) Z(aragoza), Pedro Sánchez del Castellar, 1619, ff. 1472-1475.

<sup>19</sup> La mujer de Jerónimo Spano otorgaba haber recibido 4.000 sueldos en comanda de Juan Jerónimo Angosto, presbítero de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. AHPZ, Pedro Sánchez del Castellar, 1623, ff. 281v-282r. BRUÑEN IBÁÑEZ, A. I., JULVE LARRAZ, L., y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coords.), *Las artes en Aragón...*, tomo IV, p. 129. Ed. electrónica: [http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/13/\\_ebook.pdf](http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/13/_ebook.pdf) (consultado el 7 de octubre de 2011).

Ello no es óbice para que hubiese por entonces otros artífices dedicados al trabajo de mobiliario de ébano y marfil, como el «mancebo» (categoría profesional extraña para recibir encargos) Vicente Certón, habitante en Zaragoza, que en 1622 se comprometía a hacer para el infanzón Marcos Marín de Tussen dos bufetes «cubiertos de ebano y cortados de marfil», aunque sin placas con escenas decorativas grabadas, sino solamente con aplicación de motivos decorativos de marfil sobre el ébano. *Ibid.*, tomo IV, pp. 111-112. Ed. electrónica: [http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/13/\\_ebook.pdf](http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/13/_ebook.pdf) (consultado el 7 de octubre de 2011).

a algún miembro de la familia de Pedro Rodríguez de Ledesma, cuyo hijo Martín será nombrado por Felipe IV en 1635 primer marqués de Los Palacios. No se puede afirmar con completa seguridad, sin embargo, que el retablo se produjese en un contexto ajeno a la hermandad, ya que curiosamente la temática de las escenas principales se adecua perfectamente a ella: la escena central es la *Deposición de Cristo en el sepulcro*, obra de misericordia (dar entierro a los muertos) practicada al menos desde el siglo XVI por la hermandad, y el *Descendimiento* en el ático, ceremonia que realizaba por entonces la cofradía en Semana Santa, como ya se ha señalado, con una imagen articulada todavía conservada, el Santo Cristo de la Cama, sorprendiendo la ausencia de un tema de tanta relevancia como la Crucifixión, que debería ocupar ese protagonismo<sup>20</sup>.

Igualmente difícil resulta documentar el momento en que pasó a ser propiedad de la hermandad, sin duda con motivo de una donación. En su testamento redactado en 1646, el propio don Juan de Funes Villalpando, gran benefactor de la cofradía, dejaba a su primogénito don Francisco como gracia especial, si no se lo hubiere dado antes, «todos los libros que yo tubiere y dos cantaras de plata y el retablo de la Pasion»<sup>21</sup>. No sabemos si era este el retablo que hoy pertenece a la hermandad de la Sangre de Cristo, aunque evidentemente se trataba de un retablo pequeño, de devoción privada, como otros que aparecen en poder de su primera esposa unos años antes<sup>22</sup>. En cualquier caso, es una hipótesis coherente, ya que en los inventarios de la hermandad de 1636 y 1647 no aparece todavía el relicario de ébano y marfil, que pudo ser donado antes de su muerte en 1662 por don Francisco de Funes, hermano también de la cofradía de la Sangre de Cristo (de la que había sido mayordomo primero con anterioridad, entre 1635 y 1636) al igual que su hermanastro don José, su sucesor en ambos títulos nobiliarios<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> Además, según W. Rincón, el relicario remataba, de acuerdo con fotografías antiguas, con un escudo de la hermandad de la Sangre de Cristo, hoy perdido. RINCÓN GARCÍA, W., «Anónimo...», p. 164.

<sup>21</sup> AHPZ, Pedro Sánchez del Castellar, 1640, 26 de agosto, testamento inserto entre los ff. 858v y 859r, sin numerar [f. 10v del testamento].

<sup>22</sup> Por ejemplo, en 1625 aparecen en el inventario de bienes de su primera mujer, doña María Francisca Enríquez de Lacarra, un retabillito de oro con cristales. AHPZ, Pedro Sánchez del Castellar, 1625, ff. 2282v-2302r, espec. f. 2300r.

<sup>23</sup> OLMO GRACIA, A., «La Hermandad de la Sangre...», p. 23.

## Las fuentes gráficas de las escenas de la Pasión: una serie de grabados de Antonius Wierix sobre dibujos de Maerten de Vos

En el retablo se dispusieron pequeñas placas de marfil con representaciones de la Pasión, a imitación de las pinturas que se disponían en los retablos herrerianos de la corte madrileña. Estas escenas se ejecutaban con técnica semejante a los grabados sobre metal: se cubría la placa con una resina, se dibujaba con un instrumento punzante la escena y posteriormente se vertía ácido que corroía los surcos del dibujo, el cual quedaba así destacado en negro sobre el fondo blanco del marfil.

Las escenas representadas fueron: la *Entrada de Jesús en Jerusalén*, el *Lavatorio de los pies* y la *Última Cena*, en el sotabanco; la *Oración en el Huerto* y el *Prendimiento*, en el banco, separadas entre sí por ocho pequeños balaustres de marfil torneados; *Jesús ante Caifás*, la *Flagelación* y la *Coronación de espinas*, en la calle izquierda del primer cuerpo; el *Ecce-Homo*, *Pilato lavándose las manos* y *Jesús camino del Calvario*, en la calle derecha del mismo; el *Descendimiento*, en el ático; y la *Deposición de Jesús en el sepulcro*, en el centro. En torno a las dos últimas escenas mencionadas se dispusieron casetones para alojar distintas reliquias. Al retablo se añadieron otras placas menores grabadas sobre marfil: dos escudos en el banco, frisos decorativos (un trenzado, roleos vegetales con animales), y el Espíritu Santo y el Paño de la Verónica en el ático, con dos angelitos recortados sobre él.

Los sombreados fueron ejecutados sobre el marfil mediante líneas que, entrecruzadas con otras perpendiculares, evocaban los lugares de mayor oscuridad, con completa semejanza a un grabado de buril sobre la plancha metálica. El artista huyó de las superficies vacías: en las escenas que transcurren en interiores, mediante un punteado dispuesto sobre todo el fondo, y en los exteriores mediante unas características bandadas de pájaros que surcan el cielo. En la ejecución de las escenas de mayor tamaño, especialmente en el *Descendimiento*, se manifiesta con una gran calidad artística.

Según hemos podido descubrir, el anónimo artista se inspiró para realizar las escenas del retablo en una serie de grabados de la Pasión de Cristo ejecutados por el grabador Antonius II Wierix a partir de dibujos del pintor de esta misma ciudad Maerten de Vos. Tanto Antonius Wierix (1555/59-1604) como Maerten de Vos (1532-1603) trabajaron en

Amberes. Antonius Wierix era, con sus hermanos Johannes y Hyeronimus, uno de los grabadores más prolíficos de Amberes durante las últimas décadas del siglo XVI y comienzos del siglo XVII<sup>24</sup>. Por su parte, Maerten de Vos fue un prolífico autor de dibujos para grabadores y los propios hermanos Wierix realizaron unos 340 grabados a partir de sus dibujos<sup>25</sup>. Se trata de una serie de la Pasión de Cristo ejecutada a buril, compuesta por veintidós estampas, y publicada por Edward van Hoeswinkel en torno a 1580-1600, que cuenta con la particularidad de amplias orlas con especies vegetales y animales de contenido naturalista, atributos de la Pasión, paisajes, alegorías o figuras de carácter fantástico, al estilo de los márgenes miniados de los libros de la Baja Edad Media y el Renacimiento (como el que aparece en torno al retrato de Carlos el Temerario en el *Libro de los estatutos de la Orden del Toisón de Oro*, de comienzos del siglo XVI).

Las escenas de la Pasión fueron copiadas de los grabados con extraordinaria fidelidad, aunque simplificando algunos detalles y personajes. Doce fueron las estampas copiadas sobre marfil en el retablo: es decir, todas menos la Flagelación, que sigue otro modelo. Algunas de las estampas fueron invertidas en su paso a la placa de marfil, como *Jesús ante Caifás*, la *Coronación de espinas*, el *Ecce Homo*, *Pilato lavándose las manos* y *Jesús Camino del Calvario*. La serie de grabados se componía de otros grabados que no fueron representados: dos de la Pasión (la *Crucifixión*, el *Calvario*) y el resto de momentos posteriores a la Resurrección (el *Descenso al Limbo*, la *Resurrección*, el *Noli me Tangere*, la *Aparición a los discípulos de Emaús*, *Aparición a Pedro en el lago de Tiberíades*, la *Confirmación del Primado de Pedro* y la *Ascensión*).

En las escenas del banco y sotabanco, el artista hubo de adaptar el formato vertical de las estampas al apaisado de las placas de marfil. En la *Entrada de Jesús en Jerusalén* copió las figuras del primer plano de la estampa e incluso la puerta y las murallas de Jerusalén, eliminando las palmeras con el personaje subido a una de ellas (fig. 2). En el *Lavatorio de los pies* eliminó igualmente las figuras de los apóstoles del

---

<sup>24</sup> Los grabados proceden de la British Museum Database: [http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database.aspx](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx) (consultado el 25 de septiembre de 2011). © The Trustees of the British Museum

<sup>25</sup> PINILLA MARTÍN, M. J., «El Crucificado en la obra de los Wierix: una aproximación iconográfica», en *Los crucificados: religiosidad, cofradías y arte*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2010, pp. 579-594, espec. p. 583. Acceso a la edición electrónica de las actas en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=424679> (consultado el 10 de octubre de 2011).

segundo plano de la imagen, recreando el fondo libremente a partir del de la estampa (fig. 3). Mucho más fácil lo tuvo en la escena de la *Última Cena*, donde la disposición alargada de la placa de marfil le permitió disponer con mayor holgura las figuras de los apóstoles, en esta ocasión copiados todos, por exigencias del relato evangélico y la relevancia de la escena representada, pero suprimiendo el dosel del fondo y la jofaina del primer plano (fig. 4). En la escena de la *Oración en el Huerto*, los apóstoles, que en la estampa se disponían en la parte inferior del grabado, fueron repartidos, cortando las figuras, a ambos lados de la imagen orante de Jesús; también se representó el muro de cierre del huerto, aunque sin las turbas que entran por la puerta para prender a Jesús. Algo semejante ocurre con la escena del *Prendimiento*, donde la imagen de Pedro cortando la oreja a Malco fue relegada al margen derecho de la composición.

Las cinco escenas de las calles laterales del cuerpo principal del retablo fueron invertidas con respecto a las estampas originales. Como se indicó, la sexta, la *Flagelación*, no fue tomada de la misma serie, tal vez por gusto personal o porque le faltó aquella estampa; la principal diferencia radica en que uno de los sayones que azotan a Jesús se encuentra en la placa de marfil de espaldas al espectador. En la escena de *Jesús ante Caifás*, dentro de la copia exacta de la totalidad del grabado, el artista incluyó elementos propios, como el gesto del Sumo Sacerdote rasgándose las vestiduras (en el grabado solamente aparecen las manos ante el pecho), y el brazo del soldado, que invierte con respecto a la estampa tal vez para que quede más cerca del rostro de Jesús y enfatizar así la bofetada (fig. 5). En la escena de la *Coronación de espinas* fueron copiados los tres sayones que colocan la corona mediante palos (una composición de recuerdos tizianescos) así como el fondo del grabado, incorporando en las manos de Jesús el cetro como «Rey de los judíos», objeto de las burlas de la soldadesca (fig. 6). La escena del *Ecce Homo*, que presentaba en la estampa gran complejidad, fue simplificada eliminando gran parte del pueblo judío, entre ellas la figura de espaldas del primer plano, así como el cortejo de Pilato; en este último, el brazo izquierdo fue completamente rehecho por el artista de las placas de marfil manifestando cierta torpeza (fig. 7). La simplificación de los personajes y detalles es bien visible también en la escena del *Lavatorio de las manos por Pilato* (fig. 8) y en la de *Jesús camino del Calvario*, en la cual el acompañamiento de Jesús se reduce tan solo a un sayón, el Cirineo y la Verónica (fig. 9).

Por último, los dos paneles relativos al *Descendimiento* (fig. 10) y la *Deposición en el sepulcro* (fig. 11), dado su mayor tamaño, permitieron un mayor detalle en la ejecución; en el primero de los casos el grabado fue objeto de una copia literal (a excepción del fondo que representa a Jerusalén), mientras que en el segundo se prescindió de las figuras de María consolada por San Juan y otra de las Marías.

La copia con gran fidelidad de los grabados en el retablo de la Sangre de Cristo pone de manifiesto el recurso habitual de los artistas hacia las estampas como medio de inspiración; una copia que era frecuente en este momento: así lo han señalado, por citar algunos ejemplos aragoneses, Carmen Morte en la escultura de Damián Forment<sup>26</sup> y muy recientemente Carmen Gómez Urdáñez en el caso de los extraordinarios ciclos pictóricos de contenido humanista del cimborrio de la catedral de Tarazona y el de la escalera del palacio episcopal de la misma ciudad, obras ambas de Alonso González<sup>27</sup>. Mucho menos estudiado ha sido este aspecto a propósito de las artes decorativas: sin embargo, M. P. Aguiló considera que las escenas de historia napolitana del escritorio napolitano de la colección Várez-Fisa de Madrid, obra de Antonio Spano, se inspiraron en una desconocida serie de grabados de Antonio Tempesta<sup>28</sup>, al igual que en la arqueta de D. Juan de Zúñiga, comendador mayor de Castilla, reconoce diversas fuentes gráficas en sus escenas (de Marcantonio Raimondi, los Emblemas de Alciato)<sup>29</sup>.

En conclusión, más allá de la hipótesis de los comitentes y donantes del retablo, un aspecto sobre el que habrá de incidir en el futuro, el descubrimiento de las fuentes gráficas exactas de las escenas de la Pasión permite profundizar en el conocimiento de una pieza muy singular (dada su tipología) del arte en ébano y marfil de la España del siglo XVII, y constituye una aportación, en un sentido más amplio, al conocimiento de la imitación de estampas y grabados no ya solo por la escultura y la pintura, sino por las siempre menos estudiadas artes decorativas.

---

<sup>26</sup> MORTE GARCÍA, C., *Damián Forment. Escultor del Renacimiento*, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2009, pp. 47-61.

<sup>27</sup> GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «Desde la restauración. Estudio histórico-artístico. La configuración de una obra del Alto Renacimiento», en *Decoración mural en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Gobierno de Aragón, Ministerio de Cultura, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 2009, pp. 9-296, espec. 106-155 y 200-209.

<sup>28</sup> AGUILÓ ALONSO, M. P., «La exaltación de un reino...», p. 186.

<sup>29</sup> *Íd.*, «Una nueva obra de Giovanni Battista de Curtis...», p. 357.



Fig. 1. Retablo-relicario de la Pasión de la hermandad de la Sangre de Cristo.



FIG. 2. Escena de la *Entrada de Jesús en Jerusalén* del retablo junto con su fuente gráfica © The Trustees of the British Museum.



Fig. 3. Escena del *Lavatorio de los pies* del retablo junto con su fuente gráfica © The Trustees of the British Museum.



FIG. 4. Escena de la *Última Cena* del retablo junto con su fuente gráfica © The Trustees of the British Museum.



FIG. 5. Escena de *Jesús ante Caiafás* del retablo junto con su fuente gráfica © The Trustees of the British Museum.



Fig. 6. Escena de la *Coronación de espinas* del retablo junto con su fuente gráfica © The Trustees of the British Museum.



Fig. 7. Escena del *Ecce Homo* del retablo junto con su fuente gráfica © The Trustees of the British Museum.



FIG. 8. Escena de *Pilato lavándose las manos* del retablo junto con su fuente gráfica © The Trustees of the British Museum.



FIG. 9. Escena de *Jesús camino del Calvario* del retablo junto con su fuente gráfica © The Trustees of the British Museum.



FIG. 10. Escena del *Descendimiento* del retablo junto con su fuente gráfica © The Trustees of the British Museum.



FIG. 11. Escena de la *Deposición en el sepulcro* del retablo junto con su fuente gráfica © The Trustees of the British Museum.

# El pozo del patio principal del Colegio Mayor de San Ildefonso. Universidad de Alcalá (1750-1754)

---

Carmen Román Pastor  
*Universidad Politécnica de Madrid*

## Resumen

A mediados del siglo XVIII, el rector del Colegio Mayor de San Ildefonso mandó construir un templete para el pozo del Patio de las Escuelas al cantero Cristóbal de Urcalegui. Esta composición arquitectónica centró las alineaciones del pavimento, estableció una estrecha relación con el entorno y embelleció el patio.

## Palabras clave

Alcalá de Henares, Colegio Mayor de San Ildefonso, Cristóbal de Urcalegui, pozo, fuente, templete.

## Abstract

*In the middle of the XVIII century, the Rector of San Ildefonso College ordered to the builder Cristóbal Urcalegui to build a pavilion covering the well in the Main Courtyard. This architectonic composition focus the floor tiling lines, establishing a tight connection with the environment and decorating the Main Courtyard.*

## Keywords

*Alcalá de Henares, San Ildefonso College, Cristóbal de Urcalegui, well, fountain, pavilion.*

## La actividad constructiva en el Colegio Mayor durante la primera mitad del siglo XVIII

La incesante actividad constructiva que tuvo lugar en el Colegio Mayor durante los siglos XVI y XVII, cuando se levantaron edificios como la iglesia universitaria, la fachada principal del Colegio y el Patio de las Escuelas, entre otros, continuó en esta primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo, la importancia de las obras acometidas disminuyó de forma notable; en su mayor parte, se trataba de constantes trabajos de reparación con objeto de mantener unas fábricas ruinosas y dañadas por el transcurso del tiempo,

ante la imposibilidad económica de hacerlas de nueva planta. En este sentido, hemos de señalar los tres proyectos para la iglesia de San Ildefonso que se quedaron en el papel: el de Miguel López (ca. 1699), el de Francisco Eugenio de Moradillo (1745) y el de Ventura Rodríguez (1762).

Esta precaria situación era, en cierto modo, una clara manifestación del estado de decadencia en que se hallaba la vida académica y colegial. Desde el siglo XVII, el Colegio Mayor se había ido alejando progresivamente de lo establecido por el Cardenal Cisneros en sus constituciones. Se había convertido en una auténtica «escuela de funcionarios», de donde salían los altos cargos destinados a la Iglesia y a la Corona, con lo cual, los colegiales prolongaban su estancia en la Universidad hasta quince o veinte años, en espera de un puesto que les conviniera<sup>1</sup>. Defendido por sus innumerables privilegios, tenía constantes enfrentamientos con el resto de las instituciones de Alcalá, con los colegios menores, las órdenes religiosas, el cabildo de la Magistral, y el Ayuntamiento. Su prepotencia repercutió negativamente en la Universidad, que desde sus orígenes estuvo bajo su tutela, con la consiguiente disminución del número de matriculados. A todo ello hay que añadir una mala administración de sus rentas, lo que suponía una constante falta de medios para abordar cualquier obra de cierta envergadura<sup>2</sup>.

Numerosos y diversos fueron los trabajos que se realizaron en el edificio colegial a lo largo de esta primera mitad del siglo XVIII. En los primeros años, se abordaron obras de reparación en la galería, es decir, la planta superior de la crujía norte cuyos huecos constituían la arquería de remate de la fachada principal, consistentes en el saneamiento de los muros y en hacer de nuevo la cubierta, poniendo unos canalones de plomo para recoger el agua de lluvia de los canales de piedra, a fin de que «no choree la fábrica». Y es que las constantes filtraciones de agua procedentes del tejado de la galería provocaron un lento pero constante desplome de la fachada, crítico en este momento, lo que aprovecharon para atirantarla y hacer una «contraarmadura» para aliviarle el peso<sup>3</sup> (fig. 1).

---

<sup>1</sup> KAGAN, R., *Universidad y Sociedad en la España Moderna*, Madrid, Tecnos, 1981, pp. 153-184. Véase, además, PESET, M., y PESET, J.L., *La Universidad española (siglos XVIII-XIX). Despotismo Ilustrado y Revolución liberal*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 52 y ss. y 213-333. ÁLVAREZ MORALES, A., «La decadencia de la Universidad de Alcalá en el siglo XVIII», *Estudios de Historia de la Universidad Española*, Madrid, Pegaso, 1993, pp. 89-106.

<sup>2</sup> GUTIÉRREZ TORRECILLA, L.M., *Los Colegiales del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá: Vida académica y promoción profesional (1508-1777)*, Universidad de Alcalá, 1992, pp. 371 y ss. Tesis Doctoral inédita. Agradezco a su autor la amabilidad de enviarme una copia del ejemplar.

<sup>3</sup> AHN (Archivo Histórico Nacional) Universidades, libro 102-F, ff. 4 y 121.

Las obras continuaron en la planta principal de esta crujía norte, donde estaban situados el salón de claustros, la librería y la sala rectoral (1709)<sup>4</sup>, cuyos huecos daban a la fachada principal. Se organizó una nueva distribución del espacio con la intención de disponer en esta zona, la más noble del Colegio, el apartamento del rector, de acuerdo con la importancia del cargo, e incrementando así su carácter de representación. En la galería, recién restaurada, instalaron la librería y debajo, el salón de claustros y una antesala con una escalera que comunicaba con la parte superior; en lo que fue sala rectoral dispusieron las habitaciones del rector comunicadas con el antiguo apartamento situado en el patio contiguo; pero pocos años después, hacia 1730, la librería bajó a su primitivo emplazamiento<sup>5</sup>.

Esta obra se completó con la construcción de una nueva escalera principal (1713) en el mismo sitio donde estaba la vieja, es decir, entre esta crujía norte y la del oeste; con sus arcos, capiteles, sus balaustres de hierro y bolas de bronce y el escudo de armas de Cisneros, dorado y con florones en su cielo raso, le darían sin duda un cierto aspecto de nobleza, además de su mera funcionalidad, en consonancia con la importancia que tenía dentro del edificio, pues desembocaba justo enfrente de las piezas del rector<sup>6</sup>.

En el resto de las crujías que rodeaban el patio principal, además de los constantes trabajos de mantenimiento, lo más frecuente era la sustitución de cubiertas, como ya se ha visto en la galería. Las piezas de madera de las armaduras solían pudrirse debido a la humedad y, ante la amenaza de ruina, las desmontaban y las volvían a hacer nuevas, incorporando todo el material viejo que fuera posible; así se realizó en 1755

---

<sup>4</sup> La introducción del primer aposento rectoral en este cuarto norte fue en 1627, cuando se decidió hacer una «sala para el rector, tomando para ella una parte de la librería», probablemente por Pedro Mexía, que entonces era maestro de obras del Colegio (*ibid.*, 1115 bis-F, f. 362). Durante el siglo XVII, el apartamento del rector estaba situado en la planta superior del cuarto norte del patio llamado en el siglo XVI «de las lenguas», y después de esta nueva organización, «patio del Sr. Rector o patio de la sala rectoral baja», cuando se dispuso otra sala para verano, en la planta baja (*ibid.*, 525-F, f. 219). Este patio estaba situado entre la iglesia y el patio principal. El salón de claustros probablemente estuvo en esta crujía norte desde el siglo XVI, pero no podemos afirmarlo con certeza hasta 1705 y 1706 en que se le menciona expresamente, «[...] la obra que se ha de hacer encima del salón y de la librería [...]» y [...] para la obra del suelo del salón de claustros y librería de este colegio [...], para el artesonado del salón de claustros y de la librería [...]» (*ibid.* 102-F, ff. 4 y 294).

<sup>5</sup> GONZÁLEZ RAMOS, R., «La obra de los cuartos principales del Colegio Mayor de San Ildefonso a principios del siglo XVIII, y su traza», *Anales Complutenses*, XIV (2002) pp. 123-138. Del mismo autor, *La Universidad de Alcalá de Henares y las Artes*, Universidad de Alcalá, 2006, pp. 403 y ss.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 107-F, f. 363.

con las que cubrían los aposentos de los colegiales situados en la planta superior de la crujía de poniente, encima del refectorio y, además, con un pedazo de la que cubría la crujía sur, ya que el resto de la cubierta estaba en buenas condiciones<sup>7</sup>.

Asimismo, en 1736 se volvió a hacer el solado de piedra en el patio principal, que estaba muy deteriorado. Esta obra fue realizada por los canteros Eusebio Vázquez y José del Campo Sierra, para lo cual dibujaron y firmaron una traza acompañada de precios y condiciones<sup>8</sup> (fig. 2). Dispusieron alrededor del patio las losas de piedra blanca caliar y limpia de las canteras de Redueña, labradas a escoda y de dos pies de lado, marcando su perímetro rectangular y las cuatro líneas diagonales sobre las que se superpuso un ochavo central donde se levantaba el pozo; cada uno de los cuatro triángulos del patio está atravesado a su vez por alineaciones de losas que marcan los cuatro ejes del patio. Los espacios comprendidos entre ellas están rellenos con guijarros<sup>9</sup> (fig. 3).

Y fuera de los patios del Colegio Mayor, pero dentro de la manzana de la Universidad, se levantó el nuevo edificio de la Hospedería, con entrada desde el interior del recinto (1725-1733)<sup>10</sup>.

Estas intervenciones eran de relativo interés y las abordó el Colegio Mayor sin ninguna dificultad, pero no fue así cuando se trató de hacer de nueva planta la iglesia de San Ildefonso que se hallaba en un estado lamentable. Era una de las construcciones más antiguas del Colegio y constantemente estaba sometida a obras de reparación; con muros de

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, 148-F, f. 387.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 696-F, f. 111. Eusebio Vázquez era natural y vecino de Madrid y José del Campo, natural y vecino del lugar de Solórzano (Santander), del obispado de Burgos. Vázquez continuó trabajando en Alcalá, asociado al cantero Cristóbal de Urcaregui, y en el Real Sitio de San Fernando. Por parte del Colegio, se dejó el patio preparado para enlosar, desmontando y limpiando el suelo viejo y reservando la piedra que se había de aprovechar en el nuevo probablemente bajo la supervisión del maestro mayor que entonces era Juan de Soría.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 129-F, ff. 344 y ss. Terminada la obra según el plazo convenido, finales de septiembre de 1736, se midió el pavimento quedando a satisfacción de todos, por el mismo Juan de Soría y por Francisco Paniagua. En 1797 este pavimento fue alterado en parte, tal como vemos hoy, al hacer una calzada de piedra a lo largo del patio de Santo Tomás, continuaba por el Patio de los Continuos y llegaba hasta el Colegio Trilingüe, enlazando así los tres patios. La orden para hacer esta nueva obra partió de don Juan de Lucas y López, comisionado para hacer de nuevo el traslado de la Real Universidad a su Colegio de San Ildefonso, con el fin de aprovechar una porción de piedra que había sobrado de las obras que se hicieron en el antiguo edificio de la Compañía de Jesús, donde estuvo instalada, «y que así esté más decente y cómodo el paso de la Universidad cuando va formada a sus funciones académicas y eclesíásticas». *Ibid.*, 177-F, f. 191.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 107-F, f. 363. ROMÁN PASTOR, C., «Dos intervenciones en el Colegio Mayor de San Ildefonso en el siglo XVIII», *La Sociedad de Condueños ante la Historia*, Alcalá de Henares, 2000, pp. 75-95

tierra apisonada y la cimentación poco profunda y de mala calidad, con un alto grado de humedad, al estar situada en la cota más baja del terreno donde recibía las aguas de los patios adyacentes que apenas tenían salida.

Como ya hemos comentado, se hicieron tres proyectos (ca. 1699, 1745 y 1762) pero ninguno se realizó. No solo fue una falta de medios lo que hizo imposible la construcción de una nueva iglesia probablemente, sino también, entre otras causas, la desidia y los problemas de una vida académica muy complicada, que absorbían toda la atención de los colegiales mayores y les incapacitaba para realizar una obra de esas dimensiones<sup>11</sup>. De modo que en 1745, ante la imposibilidad de realizar el proyecto de Francisco de Moradillo, hicieron las reparaciones más urgentes en la arruinada iglesia y solo levantaron un nuevo coro en el mismo lugar que el viejo, a los pies y en alto, con su correspondiente sillería<sup>12</sup>.

## El pozo del Patio de las Escuelas o de Santo Tomás

En 1750, al tiempo que se trabajaba en pequeñas obras de cantería, como la pavimentación del patio contiguo a la iglesia y la casa del horno donde se cocía el pan del Colegio, se rompió el brocal del pozo que había en medio del patio principal. De inmediato, se planteó en la «capilla» –órgano de gobierno formado por el rector y tres consiliarios– hacer uno nuevo, «de forma que esté decente para el patio»; se pregonó la obra y se presentaron tres diseños de distintos maestros. El más sencillo de ellos, sin firma y escala en pies, representa la planta cuadrada y el alzado de un brocal de berroqueña adornado con una simple molduración en la base y en la parte superior; según la leyenda mide 152 pies y cuarto y su precio es de 14 reales el pie (fig. 4). El segundo lleva una escala en pies; está firmado por Manuel de Montúfar y representa un brocal en perspectiva, poco conseguida, de planta ochavada con los ángulos reforzados por pilastras sobre una grada octogonal y un detalle de la molduración del alzado; la leyenda explica que el brocal tiene 64 pies y se pueden pagar 15 reales el pie, y la grada tiene 58 pies, a 10 reales cada

<sup>11</sup> ROMÁN PASTOR, C., ob. cit., p. 95. El coro nuevo se realizó con un mínimo coste y porque era muy necesario, «por ahora y hasta que se resuelva otra cosa en punto de fábrica de la iglesia», y porque «la resolución de la obra de la iglesia tendrá mucha dilación». El primer proyecto de la iglesia fue realizado por Miguel López, que fue maestro mayor de obras del Colegio desde el verano de 1684 hasta el de 1699, falleciendo poco después. En la documentación de este tiempo se le menciona como «maestro mayor de las obras de la planta y alzados de la fundación de la iglesia y cuartos deste Colegio, cuya fachada ha de ser en la plaza del mercado».

<sup>12</sup> GONZÁLEZ RAMOS, R., *La Universidad...*, ob. cit., pp. 425-427.

uno<sup>13</sup> (fig. 5). El tercer diseño es el más atractivo de todos. No tiene firma, escala en pies, mide el conjunto en total 152 pies y empleando piedra berroqueña costaría 3.000 reales. Dibuja la planta del brocal y de la grada de forma cuadrangular en la que se alternan las líneas curvas y los ángulos rectos, originando unos perfiles moldurados mucho más movidos que los de las trazas anteriores; y también más completo, ya que por encima del brocal se levanta un arco de medio punto de hierro del que cuelga la garrucha (fig. 6).

Pero ninguno de ellos les convenció; les parecieron muy caros, entre 2.128 y 3.000 reales; solo querían hacer «una cosa decente [...], su hacienda no estaba para tan crecidos gastos [...]», dijeron, y no se hizo nada.

Pero a finales de 1753 se volvió a plantear hacer esta obra con carácter definitivo; se encargó al casero mayor que hablara con los maestros de cantería que estaban trabajando en el Colegio para que hicieran «diseño y planta, de lo que han de ejecutar». Uno de ellos era Cristóbal de Urcaregui, un cantero vasco, vecino de Alcalá, que estaba ocupado en hacer los pequeños trabajos antes mencionados, y a principios de 1754 presentó un dibujo para hacer el brocal, por 10.000 reales<sup>14</sup>.

## La traza de Cristóbal de Urcaregui

Este diseño que presentó Urcaregui es muy diferente al resto, porque no solo presentaba un dibujo para el brocal del pozo, sino además una pequeña construcción abierta, a modo de dosel o templete que lo cobijaba, dando al pozo un tratamiento tal que lo convertía en un pequeño monumento dispuesto en el centro del patio. Según los datos que tenemos, parecen indicar que no fue realizado por Cristóbal de Urcaregui; tampoco está firmado, solamente rubricado con un trazo un tanto complicado<sup>15</sup>. El cantero, en este caso, se debió de limitar a ser el ejecutor de

---

<sup>13</sup> Manuel de Montúfar fue nombrado maestro de obras del Colegio Mayor en 1704, sustituyendo a Tomás Redondo o Arredondo, y continuaba como tal maestro en 1708. Al año siguiente hizo postura junto a su padre Juan, a la obra de la Sala de Claustros y Librería del Colegio, que se remató en Francisco Paniagua (*Ibid.*, libro 97-F). Hacia 1750 trabajaba en obra pública por Alcalá y en 1759 en el Real Sitio de San Fernando, titulándose «artífice arquitecto y alarife», compondrá las bóvedas del despacho de lana y se ocupará de los tejados del edificio y de los terrados de la fachada de la fábrica (*Ibid.*, 1120-F, f. 35, libro 104-F, f. 218, y RABANAL YUS, A., *El Real Sitio de San Fernando. Historia, Arquitectura y Urbanismo*, Ayuntamiento de San Fernando de Henares, Madrid, 1983, p. 153).

<sup>14</sup> *Ibid.*, 697-F, f. 8 y 148-F, f. 383.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 147-F, f. 291. La traza fue cortada en dos partes y después pegada por detrás. El verso está firmado por el licenciado Bayon Bayon, casero mayor del Colegio. Una de las mitades está firmada por Cristóbal de Urcaregui y encima se lee «re (ci)bi la mitad desta planta para mi gobierno». Como medida de garantía para ambas partes, una mitad se dio al cantero y otra se quedó en el Colegio con las escrituras de obligación. Y es que Urcaregui no presentó ningún fiador, ni tenía propiedades que le avalaran.

unas ideas arquitectónicas que se concretaban a través de la elaboración de un dibujo. Ignoramos las circunstancias por las cuales este proyecto llegó a sus manos. Observándolo con detenimiento, la única certeza que tenemos es que su autor conocía muy bien el carácter y las funciones que debía de tener la obra y el lugar donde se había de levantar (fig. 7).

Esta traza tuvo un papel decisivo como primer paso de la creación arquitectónica y fue el instrumento que reflejó la concepción y definición del edificio que albergaría en su interior el pozo con su brocal, en el patio principal del Colegio Mayor. El dibujo mide 25 x 15 cm; está formado por una media planta y un alzado en proyección ortogonal, el modo más adecuado de representación por la semejanza que se establece entre los elementos de la obra gráfica –superficies, ángulos y proporciones– y los del edificio real; también por la posibilidad de analizar diversas soluciones en el proceso del proyecto<sup>16</sup>.

La media planta y el alzado componen una forma coherente realizada sobre papel verjurado, con rayado muy menudo cruzado perpendicularmente por otras rayas más separadas. Y como Bruno Zevi definirá siglos después, «es el único medio que nos permite juzgar el organismo entero de una obra arquitectónica [...], y tiene una acentuada preeminencia para la determinación del valor artístico»<sup>17</sup>. En este caso, además, nos da a conocer la primera idea que tuvo el autor, hecha a lápiz, de la plataforma de tres escalones cuyos lados rectos se unen formando ángulos de 90°, que en la imagen definitiva, realizada con pluma y tinta, los sustituyó por segmentos curvos; también volvió a replantear los soportes del templete para centrarlos correctamente, destacando su macizo con una aguada gris. Con el mismo trazo lineal hecho con tinta representa los elementos del interior, la curva del brocal y la circunferencia de la cúpula sobre pechinas, diferenciando con un punteado la proyección de los arcos de medio punto. La definición que presenta esta parte del edificio hace innecesario el levantamiento de una sección.

Si la planta establece las distancias entre los diversos elementos que componen la figura del templete, el alzado, proyectado sobre planos

<sup>16</sup> SAINZ, J., *El Dibujo de Arquitectura. Teoría e Historia de un lenguaje gráfico*, Barcelona, Reverté, 2005, pp. 111-116. Véase además, MUÑOZ COSME, A., *El Proyecto de Arquitectura. Concepto, proceso y representación*, Barcelona, Reverté, 2008, caps. II-V. RODRÍGUEZ RUIZ, D., «El secreto del laberinto: representaciones y proyectos arquitectónicos en España durante la primera mitad del siglo XVIII», *Goya*, n.º 197, 1987, pp. 288-293.

<sup>17</sup> ZEVI, B., *Saber ver la Arquitectura*, Buenos Aires, Poseidón, 1976, p. 34.

perpendiculares a sus ejes principales, determina las medidas verticales<sup>18</sup>. Después de unos primeros croquis a lápiz para plantear los frontones y su relación con las pilastras y la cúpula, el autor dibujó encima la construcción lineal definitiva con pluma y tinta, incorporando además una serie de sombras mediante aguadas, para dar sensación de relieve y conseguir realidad y materialidad. La «luz y la sombra ponen de manifiesto algunas de las relaciones geométricas que se establecen entre los diversos componentes de una totalidad arquitectónica», explica el profesor Sáinz<sup>19</sup>. El claroscuro que presenta el templete está realizado de forma intuitiva, atendiendo más al efecto de su imagen que a una realidad ambiental. Se insiste, no obstante, en las sombras producidas por la molduración y por las aristas de los distintos elementos sobre superficies iluminadas; también, en las que proyectan unos sobre otros, como la cornisa del frontón sobre el tímpano, la ménsula sobre la enjuta del arco, la cúpula sobre el frontón derecho, etc. Y, sobre todo, tiene muy en cuenta la gradación de luces y sombras para conseguir relieve y corporeidad en los motivos ornamentales, como es el caso de las ménsulas y sus gotas, las caras de los leones, las veneras y la bola de la cúpula, el bucráneo de la clave del arco y los cisnes del brocal del pozo.

La traza lleva una escala gráfica modular. Siguiendo el sistema de composición clásica, se atiende sobre todo a las proporciones del edificio más que a sus dimensiones, y al mismo tiempo permite que el constructor utilice la medida que quiera, que serán pies, cuando haga la obra<sup>20</sup>. A la derecha del alzado se encuentra una figura a lápiz de un hombre desnudo, representa una estatua; está de espaldas, con los brazos extendidos a lo largo del cuerpo y sosteniendo con la mano derecha un objeto; apoya todo su peso en la pierna derecha y flexiona ligeramente la izquierda en una postura muy clásica. Esta figura, apenas esbozada, sirve como escala relativa para establecer la proporción del edificio respecto a la altura del hombre medio y de complemento de la escala modular<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> Zevi, B., ob. cit. p. 20.

<sup>19</sup> Sáinz, J., ob. cit., p. 162.

<sup>20</sup> Sáinz, J., ob. cit., pp. 73 y ss. y 181.

<sup>21</sup> Posiblemente también se ha querido aludir a Vitruvio y a la relación que establece entre las proporciones del edificio y las del cuerpo humano (Libro tercero, *De Architectura*, Alcalá de Henares, 1582, edicc. Albatros, 1978).

El dibujo, que representa una estructura central, cuatro frentes rematados por frontones y una cúpula encima, no deja de traernos recuerdos escurialenses. Uno de ellos, el templete que Juan de Herrera trazó para el Patio de los Evangelistas, si bien son muchas las diferencias; el de Herrera es una composición ochavada, abierta y situada en el cruce de los dos ejes principales del patio, una suerte de *arco cuadrifronte* con cuatro fuentes con estanques. Pero además, Juan de Herrera también diseñó para el Monasterio de El Escorial, con una tipología centralizada y cupuliforme, dos obras relacionadas con la retablistica y la arquitectura efímera, como son el pequeño tabernáculo que a modo de expositor eucarístico se encuentra en el templete del altar mayor y el monumento de Semana Santa, con sus cuatro fachadas con escaleras que permitían acceder al sagrario colocado en su interior. Otra obra similar a esta última es el templete que remata el facistol del coro que cobija una imagen de la Inmaculada, del que derivaría el que realizó Alonso Cano para la catedral de Granada (1652-1657) y la serie interminable de túmulos, tabernáculos y edículos que, con diversas variaciones, continuaron hasta finales del siglo XVIII.

A nuestro juicio, esta traza para el pozo del Colegio que presentó Urcaregui participa de la misma significación que anima las obras herrerianas. Del templete del Patio de los Evangelistas, en cuanto a futura obra que se ubicará en el centro de un patio y cuyos frentes se relacionarán con su entorno. Y respecto a los tabernáculos, como composiciones similares e idénticas funciones que, en el caso de este diseño, serán las de guardar y enriquecer arquitectónicamente un pozo.

Ahora bien, su vocabulario estilístico y ornamental es diferente al de los ejemplos mencionados. De planta cuadrada, cada una de sus fachadas está resuelta con un arco de medio punto flanqueado por pilares con pilastras cajeadas y ménsulas estriadas con gotas, rematados por un friso y un frontón. Se trata de un tratamiento de hueco y de los detalles que lo adornan, veneras, caras de leones y bucráneo, característicos de la escuela del barroco romano con influencias de los tratadistas italianos del quinientos, que proponían una forma de enmarcar los huecos diferente a la de un ortodoxo orden arquitectónico, y cuyo gusto en este momento de mediados del siglo XVIII dominaba en la Corte. Composiciones similares se encuentran en las estampas 36, 37 y 38 del libro de Brizguz y Bru, de 1738, donde codifica este tratamiento de los huecos y hace una clasificación de los diferentes tipos, sus proporciones y

adornos, mostrando una clara deuda con el tratado de Vignola<sup>22</sup>. De modo que a través de este diseño para el pozo, llegaron al Colegio Mayor los ecos de ese barroco cortesano en su aspecto más sobrio y desornamentado, lo que resultaba de gran novedad.

En definitiva, la traza, tanto desde el punto de vista gráfico como de los elementos que la componían, superaba con creces los dibujos que se habían presentado cuando se pregonó la obra en 1750, que se limitaron al brocal y a su grada y uno de ellos, con el arco de hierro de donde pendía la garrucha. Por tanto, a pesar de que los 10.000 reales en que Cristóbal de Urcalegui había valorado su ejecución estaban muy por encima de la cantidad destinada para el pozo, fue del agrado del rector y de los consiliarios y decidieron que se construyera.

## El nuevo pozo

Urcalegui acompañó la traza de unas «condiciones» en las que se insistía que se debían realizar todas las figuras y cortes del dibujo, añadiendo debajo de las conchas cuatro escudos de armas similares a los que mostraban los pilares del patio, que eran las del Cardenal Cisneros. Se especificaba, que el Colegio daría todo el material necesario para los andamios y las piezas de hierro necesarias para armar el templete y el pozo, como los cuatro arcos de medio punto para mantener los arcos de piedra y sujetar las pilastras, varias clases de gatillos y pernios y cuatro cartabones con sus flores de lis, y un carrillo adornado con roleos para colgarlo del pozo; todo ello realizado por Carlos Visiera, el cerrajero del Colegio. También se daba a Urcalegui el plomo y la cal, siendo por cuenta del cantero la piedra berroqueña, sacarla de las canteras, probablemente de Redueña y de Cabanillas de la Sierra (Madrid), labrarla y asentarla.

En las cláusulas de las escrituras de obligación que se otorgaron por las dos partes, ante notario, el día 18 de febrero de 1754, se concretaban otras cuestiones de la obra. La habrían de realizar él y sus oficiales a lo largo de ese año, terminándola hacia finales de septiembre. La contaduría del Colegio iría dando cantidades a cuenta de los 10.000 reales,

---

<sup>22</sup> BRIZGUZ Y BRU, A.G., *Escuela de Arquitectura Civil, en que se contienen los Órdenes de Arquitectura, la distribución de los planos de los templos, y casas y el conocimiento de los materiales*, Edic. facsímil de la de Joseph Orga de 1738, Zaragoza, 1992, pp. 88-94. Véase, además, LEÓN TELLO, F.J., y SANZ SANZ, M.V., *Estética y Teoría de la Arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1994, pp. 104 y ss.

conforme fueran trabajando. Cuando al Colegio le pareciere podían hacer reconocimiento de la obra, para comprobar si estaba conforme a la traza, y si no era así, Urcalegui se obligaba a enmendar sus defectos. En caso de que se suspendiese el trabajo por cualquier causa, el Colegio buscaría otro maestro a costa del cantero para que terminara la obra. El documento finalizaba con la obligación de los bienes y de las rentas de ambas partes con las firmas correspondientes. Después de lo cual, comenzó la ejecución de la traza<sup>23</sup>.

Cuando la obra se concluyó, el 21 de noviembre de 1754, el maestro mayor Blas de la Fuente, teniendo en cuenta la traza y condiciones, realizó la medida de cada una de las partes; según este maestro: la gradeería donde se asentaba el pozo estaba hecha de acuerdo con el proyecto; en su alzado hasta la cornisa, faltaban diez dedos y de longitud otros diez, pero como los paramentos con sus perfiles estaban completos, solo se encontraba la falta en medio de la clave. Al exterior y en toda su altura, tenía diecinueve pies, uno más que en la traza, añadiendo Urcalegui, por su cuenta, unas flores de lis y otros adornos que no estaban en el diseño; en el interior, las pechinas de la cúpula las había sustituido por las impostas de los arcos que, con lo que había levantado del remate que puso en lugar del frontón, solo le faltaban diez pies cúbicos, pero así conseguía un perfil más airoso.

Teniendo en cuenta la falta de las pechinas y de los frontones y las mejoras de impostas, estrías, flores de lis y demás detalles, el maestro mayor decidió que se le podían dar 600 reales por estas mejoras, además de los 10.000 que ya le habían pagado<sup>24</sup>.

Gracias a una fotografía de alrededor de 1875 podemos ver la obra definitiva del templete y del brocal (fig. 8). La deficiente reproducción impide que nos detengamos en detalles, pero observando el conjunto son evidentes algunas diferencias entre la traza y su ejecución, además de las ya mencionadas en la medida. Se ha insistido sobre todo en el

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, 147-F, ff. 288 y ss. Este maestro cantero, Cristóbal de Urcalegui, era oriundo, probablemente, de los alrededores de Echevarría, cerca de la villa de Marquina donde están las montañas de Urcalegui; un territorio situado en la confluencia de las provincias de Guipúzcoa y Vizcaya, entre la costa y los valles interiores, auténtico vivero de canteros. Nació en 1711 y desde 1748 consta como vecino de Alcalá, si bien su presencia en esta ciudad la tenemos documentada un año antes. Casado y con tres hijos, tenía también un hermano, Francisco Javier de Urcalegui, oficial de cantería, que trabajaría con él. Su actividad en el Colegio Mayor entre 1748 y 1755 se centró sobre todo en obras de escasa importancia, solado de patios y reparación de piedras del patio principal y de su molino harinero; la obra más interesante que realizó fue la ejecución de la traza del pozo.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 148-F, ff. 222 y 425.

aspecto constructivo, más que en un tratamiento individualizado de sus elementos, habiéndose suprimido el cajeadado de las pilastras y algo de molduración; las ménsulas muestran una forma ancha y plana, un poco tosca, y sobre todo se ha empobrecido su vocabulario clásico al suprimir los frontones y sustituirlos por unas simples cubiertas inclinadas con las armas de Cisneros; también se ha sustituido la bola herreriana de la clave de la cúpula por un remate más complicado y de mayor altura.

Sin duda alguna, el pozo y su templete contribuyeron al embellecimiento y ornato del patio principal, llamado de las Escuelas o de Santo Tomás, del Colegio Mayor. Se puso donde antes estuvo el viejo pozo, en el cruce de los dos ejes principales del patio, centrando las alineaciones de losas de piedra blanca del pavimento; su estructura central, con cuatro fachadas rematadas por una cúpula, establece una fuerte vinculación con el patio, y desde el principio hubo una voluntad de mantenerla, utilizando el mismo material de berroqueña y los mismos, aunque escasos, detalles decorativos.

El alzado de este patio principal, obra de José de Sopena (1653-1673), se resolvió con la característica superposición de pilares, arcos, columnas y dinteles de la arquitectura clásica, estando el cantero más preocupado por la adaptación de estos elementos a la altura y a la longitud de las crujías viejas de alrededor, que a formular de forma ortodoxa los órdenes arquitectónicos. Extremadamente sobrio, a excepción de los relieves que acompañan la balaustrada superior, presenta en los pedestales de la segunda planta los escudos y los cisnes de Cisneros similares a los del pozo, así como los bucráneos que se encuentran en algunas claves de los arcos, de los que podemos afirmar, casi con seguridad, que fueron puestos en 1754 por Urcaregui y sus oficiales cuando reparaban las piedras dañadas del patio, ya que no están en el proyecto original de Sopena, como tampoco están las hojas de acanto con los extremos enrollados a modo de voluta.

En definitiva, este patio del Colegio, al igual que otros patios de Alcalá, de conventos, colegios o casas particulares, también tenía su pozo; era el abastecimiento de agua privado, frente a las fuentes públicas, ya que se tomaba el agua de la reserva subterránea del nivel freático que estaba muy próximo a la superficie del terreno. Si se trataba de un edificio de cierta categoría, como en este caso, se solía poner en el centro del patio; el brocal de piedra se tallaba con algunos motivos y sus piezas de hierro se forjaban con labores menudas. Pero ninguno, que sepamos,

recibió la consideración arquitectónica que tuvo este pozo del Colegio. Era frecuente que fueran las fuentes, más que los pozos, las que recibieran este tratamiento monumental; así se encuentran en el interior de pabellones, en los claustros de las catedrales y en los de los monasterios cistercienses y jerónimos<sup>25</sup>; pero estas pequeñas construcciones son suficientemente amplias como para organizar un espacio interior y establecer una circulación por ellas. En el templete alcaláino ese espacio no existe, de hecho se sacaba el agua desde fuera; esta es la razón de que estableciéramos desde el principio de nuestro estudio una comparación entre su composición y la de los tabernáculos, pues ambos tienen la misma función exclusiva de cobijar o de guardar algo, y en este caso es el brocal del pozo del patio principal del Colegio Mayor.

Así se conservó hasta 1876, en que el templete fue desmontado por su estado ruinoso y por la imposibilidad de restaurarlo<sup>26</sup>, dejando solo las tres gradas y el brocal. Después de servir durante algún tiempo como pedestal de una escultura del Cardenal Cisneros, volvió a ser recuperado como tal brocal del pozo, ocupando hoy el mismo sitio en el centro del patio, en cuyas dependencias se encuentra el Rectorado de la Universidad de Alcalá.

---

<sup>25</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P., «El Patio y Templete de los Evangelistas de El Escorial», *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en el IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 63-74.

<sup>26</sup> Archivo Provincial Escuelas Pías, Tercera Demarcación. Madrid. Caja 582. En 1872, ante el estado de ruina del templete, la Sociedad de Condueños mandó hacer un examen pericial; ante restaurarlo o desmontarlo, decidieron esto último, numerando y midiendo sus diferentes piezas para depositarlas en el teatro (salón sin uso) con el fin de reconstruirlo más tarde, cargando el importe a los PP. Escolapios que en este tiempo ocupaban el edificio. Al cabo de dos meses llegaron a un acuerdo, los padres lo desmontarían y la Sociedad de Condueños les daría 4.000 reales de vellón.

## Apéndice documental

**Documento n.º 1.** *Condiciones con que nos obligamos a empedrar digo enlosar, el Patio Principal del Collegio Maior de Sn. Ildefonso en la forma que expresamos en la Planta que presentamos, aprobada por el Sr. Rector de dicho Collegio Maior, que son las siguientes:*

.Lo primero, nos obligamos a ejecutar dicha obra de enlosado, de piedra blanca, caliar, limpia, de las canteras de Redueña, y de donde sea de la mejor calidad y de satisfacción del Collegio Maior, y la hemos de fenecer en toda perfección para el fin de septiembre de este presente año.

.Con condición que las dichas losas de piedra que se sentaren para dicha obra han de ser labradas a escoda y su ancho de dos pies y de largo, que ninguna losa sea menos de su quadrado.

.Con condición, que la saca, labrado, porte y sentado ha de ser todo a nuestra costa, dándonos para sentar dichas losas las mezclas de cal necesarias.

.Con condición que por cada pie lineal superficial de los que procedieren dicha obra, nos ha de pagar el Collegio Maior a quatro reales y medio por cada uno, siendo su grueso de seis dedos a lo menos, y de los pies de piedra de la calidad que va citada, que se sentare entre columnas y pilastras se nos ha de pagar a el mismo precio de quatro reales y medio, en que nos obligamos a provechar toda la piedra de la que procediere del suelo viejo de dicho patio principal, y por este trabajo de sentar dicha piedra vieja y asentarla se nos ha de pagar a jornal en dicho Collegio, a nueve reales por día a cada uno de nosotros, los dichos maestros.

.Con condición que nos obligamos a limpiar el sumidero de las aguas de dicho Patio.

.Con condición que en el ochavo que va formado en el medio punto de dicho Patio que hemos de ejecutar como va formado en la Planta que se contiene de quatro hiladas de salida en el medio, nos obligamos a poner una piedra de tres pies en quadro con un abuxero y taladro en medio de tres cuartos de pie, que son doce dedos, en el qual nos obligamos a poner una rexita emplomada.

.Con condición, que ha de ser del cargo del Collegio Maior levantar y descombrar y desmontar el suelo viejo del Patio principal.

.Con condición, que el Collegio Maior, si fuere su voluntad, ha de mandar a su costa el aclarar y limpiar el conducto de aguas de dicho Patio principal que salen a la callejuela del collegio de Sn. Bernardo, para que por este medio tengan salida las aguas.

Con las cuales dichas Condiciones, nos obligamos a ejecutar el Solado de Piedra y Planta y para su seguridad, damos yo Eusebio Bazquez, natural y vecino de Madrid, la casa que poseo en dicha villa, en la calle de Sn. Dimas a espal-

das del Convento de Benitos, que llaman de Monserrate, que vale veinte y dos mil reales, y por dicho Collegio se nos ha de entregar el coste y valor de la dicha obra, plazos y guals, el primero antes de empezar a executar, segundo, a medio de jullio y el tercero acabada que sea la obra en toda perfección, y Joseph del Campo Sierra, del lugar de Solórzano, arzobispado de Burgo, se obligó de mancomún con el dicho Eusebio Bazquez, que es a mi cargo el darle seguridad del cumplimiento del, obligado por esta mancomunidad y siendo por el Sr.Rector aprobado en todo lo referido, nos obligamos a otorgar escrituras de obligación en debida forma, y los firmamos en veinte y ocho de maio de mill setecientos treinta y seis años.

Firmas: Eusebio Bazquez. Joseph del Campo Sierra.

Apruébase y otorguen escritura. Dr.D.Bernardo Antonio Calderón, Rector.

**Documento n.º 2. Escritura de obligación de la obra de ensolar el patio principal del Colegio Mayor de San Ildefonso, en 29 de Mayo de 1736.**

En la Ciudad de Alcalá de Henares, en veinte y nueve días del mes de mayo de mil setecientos y treinta y seis años, ante mí el escribano y testigos, estando en el Collegio Maior de Sn.Ildefonso, Estudio y Universidad de esta Ciudad de Alcalá, en la Sala Rectoral de él, parecieron presentes, Eusebio Bazquez, natural y vecino de la villa de Madrid, y Joseph de el Campo Sierra, natural y vecino de el lugar de Solórzano, de el obispado de Burgos, ambos maestros de obras de el arte de cantería, y estantes al presente en esta dicha Ciudad, y dijeron que como tales maestros, hemos comparecido ante los señores Dr.D.Bernardo Antonio de Calderón, Sr.Rector de dicho Collegio Maior, y Dr.D.Gabriel Antonio Madridano y Nava, Colegial y diputado de Cuentas de dicho Collegio Mayor, con quienes tienen tratado y aprobado la obra de Enlosar el Patio Principal de dicho Collegio Maior , de piedra blanca, caliar, limpia, de las canteras de Redueña, y de donde sea, de la mejor calidad y de a satisfacción de dicho Collegio Maior, y la hemos de fenecer, en toda perfección para el día fin de septiembre que viene de este presente años, en la forma que expresamos en la planta que presentamos, aprobada por el Sr.Rector de dicho Collegio, con las calidades y condiciones que en ella se expresan, que uno y otro, exhibimos ante el presente escribano, para que lo insierta e incorpore en esta escritura, que yo el escribano lo inserté e incorporé.....en las referidas Condiciones, cada pie en tres plazos al dicho Collegio Maior; el primero antes de empezar dicha obra, el segundo a mediado jullio, y el tercero luego que esté acabada dicha obra en toda perfección, a cuya seguridad.....de la mancomunidad; yo el dicho Eusebio Bazquez, natural y vecino de la dicha villa de Madrid, hipoteco la casa que poseo mía propia en dicha villa de Madrid, calle de Sn.Dimas, a espaldas del convento de los Benitos que llaman de Monsarrate, que vale veinte mil reales, para que este afecto y obligado al cumplimiento de esta obra de solar el

dicho Patio, sobre que a ellos, a dos juntos y deman comun y a voz de uno y cada uno, de por sí y por el todo, insolidum, renunciando como hacemos las leyes, de duobus.....y el beneficio, división y execución de bienes, quinta partida....y las demás leyes, fueros y derechos de la mancomunidad como en ella se contiene= Debajo de la qual nos obligamos a cumplir y ejecutar a enlosar el Patio principal de dicho Collegio Maior, según y en la forma que en la tal traza se expresa y se contiene en el memorial, debajo de las condiciones en que él llevamos declaradas y expresadas sobre que a ello queremos y consentimos se nos pueda apelar y apremiar por parte de dicho Collegio Maior, Sr.Rector y Collegiales de él = Y estando presentes los dichos señores, Dr.D.Bernardo Antonio Calderón, Sr.rector, y Dr.D.Antonio Madridano y Nava, Collegial y diputado de Cuentas de dicho Collegio Maior, por sí y en nombre de dicho Collegio acepto a ellos y a sus bienes y rentas, espirituales y temporales, avidos y por haber, a pagarles a los dichos Eusebio Bazquez y Joseph del Campo Sierra, la cantidad que importare la referida ibra según el memorial y condiciones que van expresadas, a los plazos que en él se expresan y que antes de empezar dicha obra, se les ha de entregar a los susodichos, quatro mil reales de vellón, de que han de entregar recibo de ellos, para que siempre conste y se cumpla por parte de dicho nuestro Collegio Maior, y nosotros en su nombre con lo que está tratado y se contiene en las condiciones expresadas en dicho memorial; y nos, los dichos Eusebio Bazquez y Joseph del Campo Sierra, confesamos haber recibido en cuenta a el importe de dicha obra de enlosar el Patio principal de dicho Collegio Maior, los referidos quatro mil reales de vellón, para dar principio a dicha obra, y ambas partes, por lo que a cada una toca,lo otrogamos así y firmamos a quienes yo, el escribano doy fe, conozco, siendo testigos, Dn.Diego González de Lizana, Miguel Martínez de Aparicio y Cubas y Mathias de Arco y Ursua, vecinos de esta dicha Ciudad = Firmas: Dr.D.Bernardo Antonio Calderón, Dr.D.Gabriel Antonio Madridano y Nava, Eusebio Bazquez, Joseph del Campo Sierra. Ante mí: Roque Rodríguez Morilla.

**Documento n.º 3. *Medida de la Obra por Juan de Soria y Francisco Paniagua (7 de octubre de 1736).***

Decimos nosotros Juan de Soria y Francisco Paniagua, vecinos de esta Ciudad y maestros de el principal Colegio Mayor, que por orden del Sr.Rector, pasamos a mdir la mitad de el Patio grande que ha enlosado Eusebio Bazquez y hallamos que tiene un mill setecientos y nobenta y seis pies y un quarto, y habiendo rebajado los tres pies que tiene demas Joseph Campo en la piedra de el sumidero, los que se le aumentaron a él en su medida. Así es nuestro sentir, real y físicamente de el medio Patio perteneciente al dicho Eusebio Bazquez, y por ser verdad lo firmaron en Alcalá en 7 de octubre de 1736 años = Firmas, Juan de Soria . Francisco Paniagua. Dr.Calderón.

**Documento n.º 4. *Medida de la Obra por Juan de Soria (8 de octubre de 1736).***

Digo yo, Juan de Soria, maestro mayor de obras del principal Colegio Mayor Universidad = que de orden del Sr.Rector, he medido la parte de Patio que ha solado Joseph de el Campo, que es el centro de el desagadero de dicho Patio, y hallado tiene de pies de losas superficiales un mill ochocientos y ocho y cuarto, en que entran quince pies de aumento en esta forma, en la parte de el oriente, en lo que toca en linia que arrima a las pilastras de el claustro por aumento de más de sus dos pies, siete pies, y la fachada de el norte, dos pies y de la lossa de el sumidero, seis pies, que componen quince pies de aumento que tiene más que Eusebio Bazquez en su medida de la otra mitad de el Patio., y por la verdad, lo firma en Alcalá y octubre 8 de 1736 años = Juan de Soria. (AHN Universidades. Libro 129-F, ff. 345 y ss.)

**Documento n.º 5. *Escritura de la Obra del Brocal del Pozo (18 de Febrero de 1754).***

Séparse como yo Cristobal de Urcalegui, maestro de cantería, residente en esta Ziudad: Digo que por quanto estoy convenido y ajustado con el Sr.Rector y collegiales bocale y consiliarios del Collegio Maior de Sn Ildefonso de esta Ziudad, en que en todo este año de la fecha, he de fabricar por mis manos y de los oficiales de mi satisfacción, un brocal de piedra berroqueña para el Pozo que se halla en el Patio principal de dicho Collegio, conforme la traza, figura y modelo que tengo preentado ya a dichos señores, quienes la tienen aprobada, cuya mitad acompaña esta escritura, y según ella, ha de llevar todas las figuras y Cortes que demuestra en los quatro paramentos a toda vista, y por dentro, con sus pechinas de arranque para media naranja, añadiendo debajo de las conchas quatro escudos de Armas en dichos quatro paramentos, con la misma figura que se hallan en las pilastras de dicho Patio principal del expresado Collegio; por quien para esta obra se me ha de dar el yerro necesario compuesto a mi satisfacción, grapas, pernios y quatro barrones, plomo y la cal necesaria, materiales para hacer andamios, y todo lo demás ha de ser de mi cuenta, como la saca y conducción de la piedra desde la cantera, labrarla y asentarla, uno y otro, según se expone en el contrato que tengo presentado a dichos señor Rector y collegiales, firmado del Señor licenciado Dn.Pedro Bayón y de mi mano que también acompaña a esta escritura, todo en cantidad de diez mill reales vellón, que se me han de entregar conforme fuese trabajando en dicho Brocal y obra, que he de dejar rematada para el día fin de septiembre que vendrá de este año de la fecha; y entonces o quando a dicho señor Baion le pareciere, se haga reconocimiento de dicha Obra, de si está o no firme y conforme a dicha traza y modelo, y no lo estando, me obligo a enmendar los defectos que se hallaren a mi costa, fenecer la obra en el referido tiempo, y en toda satisfacción, todo en precio de los referidos diez mill reales que he de satisfacer los oficiales que trabajaren , que se me han de pagar por el dicho

Collegio el modo.....si por falta de dinero se suspenda el trabajo, si esto sucediere por mi omisión, consiento que el Collegio busque maestro de su satisfacción que a mi costa concluya dicha obra hasta dejarla en toda perfección, y para ello se registre por maestros alarifes de ciencia y conciencia que nombre el Collegio, y constado estar la obra de dicho Brocal peligrosa, defectuosa y no conforme a la Traza y modelo presentado, pueda obligar ejecutoriamente a su remedio, verdad y sin fealdad alguna y siempre que necesite algún dinero, he de ser obligado a recurrir a dicho Bayón para que con papel firmado de su Merced, de la Contaduría de dicho Collegio, se me de libranza para su percepción del mayordomo que lo hubiere de pagar. Y estando presente dicho señor licenciado, Dr.Dn.Pedro Bayón collegial consiliario, y en virtud de la comisión y facultad que po capilla de los señores Rector y consiliarios de dicho Collegio con fecha doce del presente mes, le está dado y tiene presentada y de ella, usando y otorgo, que habiendo entendido todo lo que se expone en esta Escritura para la obra y fábrica del referido Brocal, la acepto en todo y por todo y obligo a dicho Collegio a que cumpliéndose por el dicho Cristóbal, canthero, en la forma que refiere, a que por parte de dicho Colegio se le aprontaran los materiales para andamiaje, yerro, plomo y lo demás necesario, de modo que no le nada falta. Y por consiguiente, a la satisfacción de los diez mill reales vellón en que stá ajustada dicha Obra, que se le irán entregando según el conocimiento y estado en que se hallare y para que por la Contaduría de dicho Colegio se despache la libranza necesaria, dará el Sr. otorgante a dicho Cristóbal, papel firmado de la cantidad necesaria hasta el cumplimiento de lo ajustado, y para todo dicho señor Dn.Pedro Bayón, obligo los bienes y rentas de dicho Collegio y el referido Cristobal, su persona y bienes, muebles, raíces, presentes y futuros, dieron poder a las justicias y jueces de S.M.y a las que conforme a derecho de las causas de cada parte deban conocer, a cuyo fuero se someten, renunciaron el suyo propio, jurisdicción y domicilio y la Ley si conenerit de jurisdicione omnium judicum y las demás leyes, fueros y derechos de su favor, para que les apremien por todo rigor y como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada; así lo otorgaron en esta Ziudad de Alcalá de Henares, adiez y ocho días del mes de febrero de mill setecientos y cinquenta y quatro, siendo testigos Dn.Mathias del Arco Ursua, Dn.Luis Justa de la Mata y Thomas de Respaldiza, vecinos de esta Ziudad, y los otorgaron quienes yo el escribano, doy fe, conozco, lo firmaron. Ldo. Bayon Bayon. Cristobal de urcaregui. Ante mí, Joseph Justa Bravo.

**Documento n.º 6.** *Ajuste y Condiciones para el Brocal del Pozo del Patio principal.*

Digo yo, Christobal de Urcalegui, maestro de cantería, vecino de la ciudad de Alcalá de Henares, me obligo a hacer y ejecutar el Brocal de el Pozo del Patio principal del Colegio Mayor conforme figura la Traza. Es la primera condición

que ha de llevar todas las figuras y Cortes que se hallan en la misma Traza, en los quatro paramentos, a toda vista y por adentro, con sus pechinas de arranque para media naranja, añadiendo debajo de las Conchas, quatro escudos de armas en los quatro paramentos, en la misma figura que se hallan en las pilas-tras del Patio maior del dicho Colegio, y para esta obligación me han de dar yerro compuesto a mi satisfacción, grapas, pernios y quatro barrones y plomo y cal necesaria, materiales para hacer andamios, y todo lo demás correrá a mi costa, saca, porte, labra y asiento en diez mill reales de vellon, y me obligo debajo de estas condiciones dejar rematada a vista y reconocimiento la ejecución de la dicha Traza, para el día de San Miguel de este año de mil setecientos y cinquenta y quatro. Firmas: Ldo. Bayon Bayon.  
Cristobal de Urcaregui.

**Documento n.º 7. *Medida para ver las piedras del Pozo (22 de noviembre de 1754).***

Digo yo, Blas de la Fuente, maestro de obras del principal Colegio Mayor de San Ildefonso, que de orden de los señores que en la capilla concurren, se me notificó por Don Matías del Arco y Ursua, su oficial mayor de la Contaduría del dicho Colegio Mayor, que teniendo presente la Traza y condiciones del Pozo que se ha ejecutado en dicho Colegio Mayor en su Patio principal por Cristobal Vucarrero, maestro de cantero, y habiendo medido la gradería, hallé estar según y como a reglada a traza y condiciones y habiendo su alzado hasta cornisa, hallé faltar de altura diez dedos y de longitud le falta otros diez dedos, que esto se debe considerar que para la cantidad de pies de piedra que se multiplica, solo se encontrará la falta en el medio de la clave, pues los paramentos están completos, con sus perfiles en lo exterior, y en el todo de su altura se le encuentra un pie de más, pues los de la traza son diez y ocho y hoy tiene en lo hecho diez y nueve, y por lo respectivo a no estar en lo interior bien forjadas las pechinas, ha metido sus impostas en los arcos, a que a mi parecer equivale a trabajo que había de haber hecho en dichas pechinas. Así mismo hallé en lo exterior hechas sus estrías con diferentes remates, el que tiene más trabajo, junto con unas flores de lis y otros adornillos que no costan de la traza, por lo que digo que en cuanto a todos los perfiles ha cumplido exactamente. Y en cuanto a las impostas que ha metido junto con lo que ha levantado el remate que haciendose el cargo de la falta del paramento que llevo después, midiéndose dicha falta por el medio, por donde se debe medir, respeto de que el perfil de el todo hace más airoso, sólo tendrá falta, sólo diez pies cubicos. Y esto se entiende para lo material de la piedra que por lo que toca al trabajo, poco puede ser la diferencia; para lo material de esta piedra tiene medidas las impostas de los dichos arcos como a lo que... a mi saber y entender, teniendo presente las... de paramento y la de las pechinas y hecho ...de su valor de dichas faltas y presentes... y sus mejoras de impostas, estrías, flores de lis,

demasía de remate y otros adornos, me parece que los señores le podrían dar por sus mejoras como seiscientos reales. Así lo siento a mi saber y entender y juro a dios nuestro Señor y esta + , siendo de edad de cinquenta y ocho años. Y lo firmo, Alcalá y Noviembre, veinte y dos de mill setezientos y zinquenta y quatro años. Firma. Blas de la Fuente.

(AHN Universidades. Libro 147-F, ff. 288 y ss.)

**Documento n.º 8. *Capilla del 14 de Noviembre de 1754.***

Dijo el Rector que la obra del pozo se había concluido y cornisas de él y que el importe de todo pasaba de más de 16.000 reales de vellón, y que al mismo tiempo, en Contaduría se le habían librado otros 16.000 reales para la dicha obra y cornisas, por lo que parecía salir alcanzado el maestro cantero en seiscientos y tantos reales y además tiene en su poder el Rector, una razón de 1.026 reales, que éste debía de jornales a los oficiales y se hallaba sin medios para pagarles sólo el importe de las mejoras de la obra, que si les parecía a los señores, se le librase la cantidad de dichos oficiales por estar detenidos y el maestro, sin ningún arbitrio para pagarlos... Dijeron, que el maestro de obras del colegio reconozca y mida la piedra de dicha obra y declare y jure las mejoras de ella, para en su vista y de la cuenta general, la capilla determine.

(AHN Universidades. Libro 696-F, f. 29).

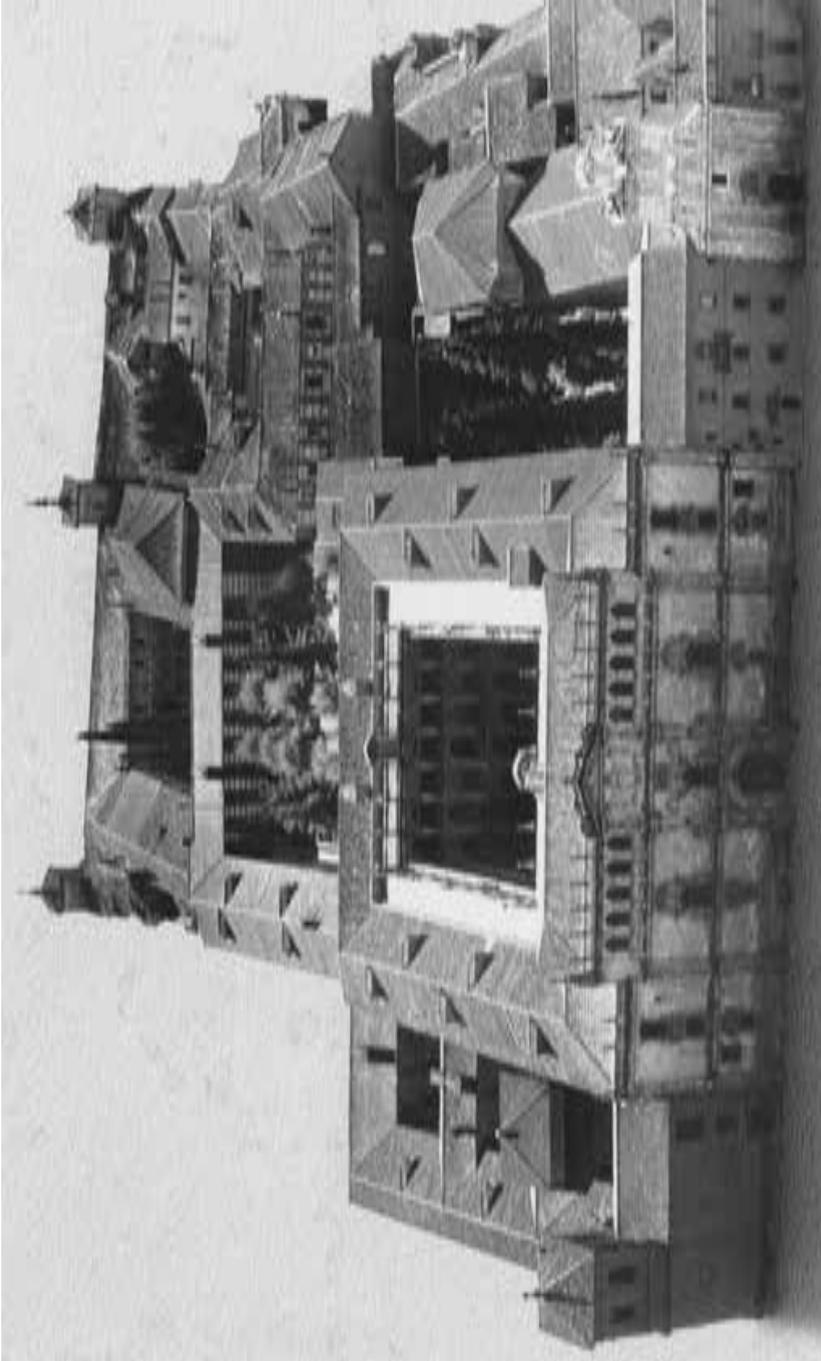


Fig. 1. Manzana o Isla 1 de la antigua Universidad de Alcalá, destacando al norte, el Colegio Mayor, entre la iglesia de San Ildefonso al oeste y el antiguo colegio de San Pedro y de San Pablo al este. Portada del libro *La sociedad de Conductos ante la Historia*, 2000.

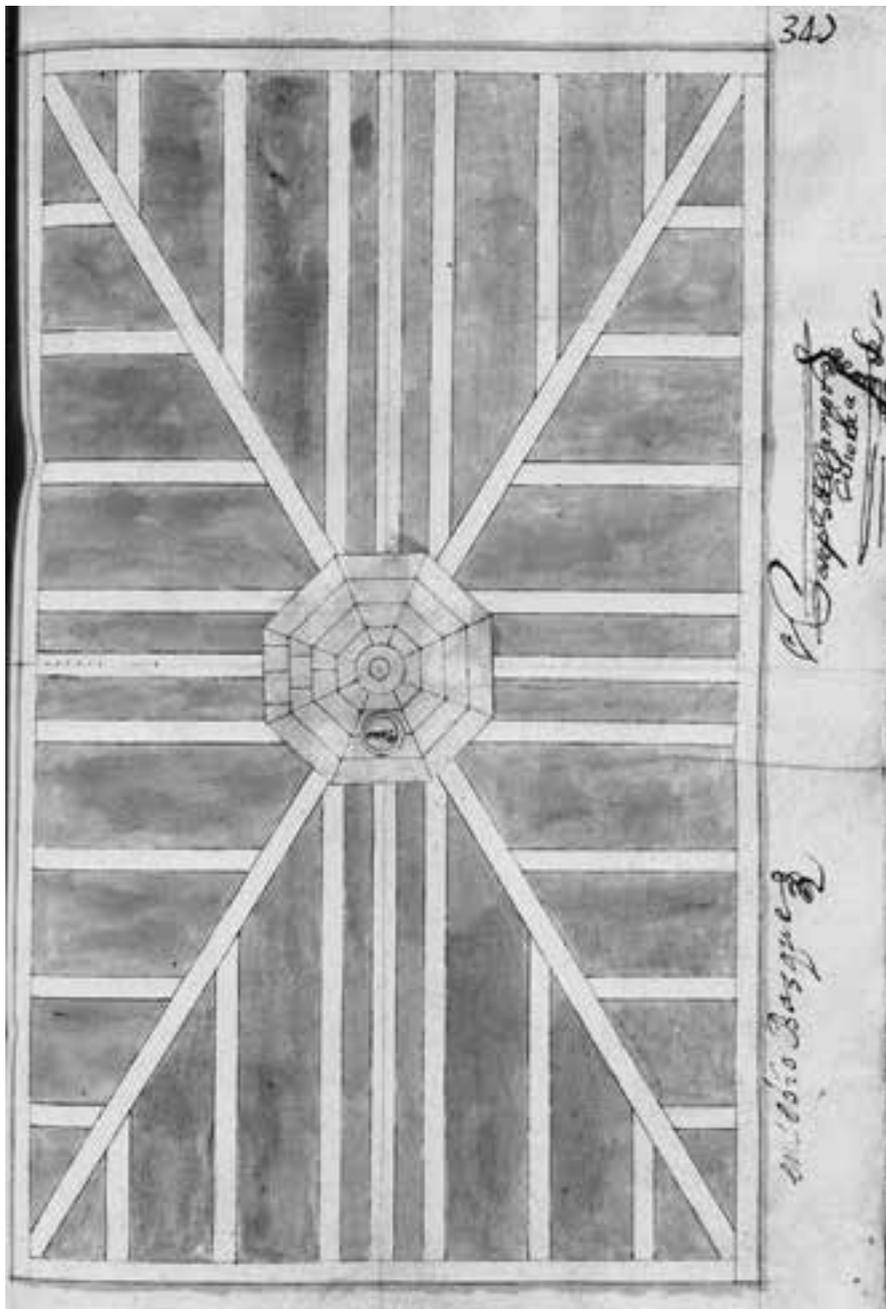


FIG. 2. Traza del pavimento del Patio de las Escuelas o de Santo Tomás. Eusebio Bazquez y Joseph del Campo Sierra (AHN Universidades. Libro 129-F. 1736).



Fig. 3. Patio principal de las Escuelas o de Santo Tomás. Colegio Mayor de San Ildefonso.

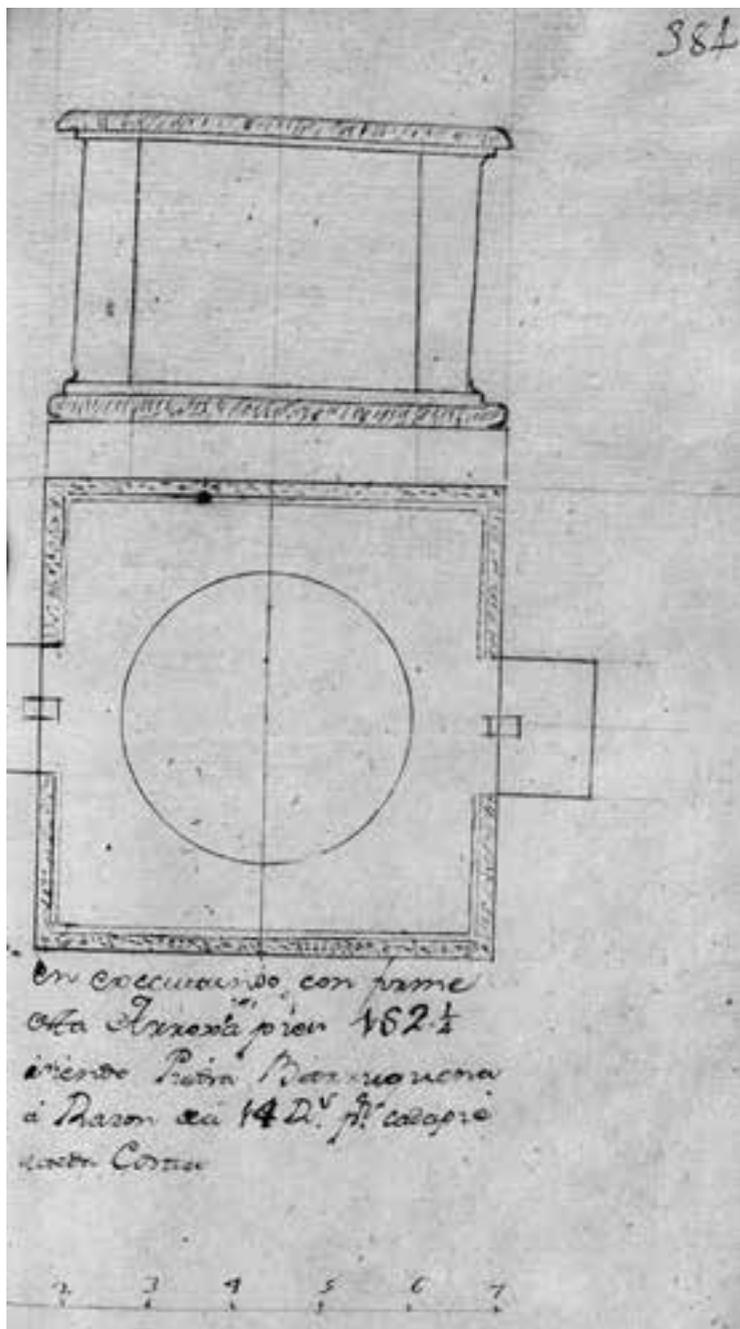


Fig. 4. Traza para el pozo (AHN Universidades. Libro 148-F. 1750).

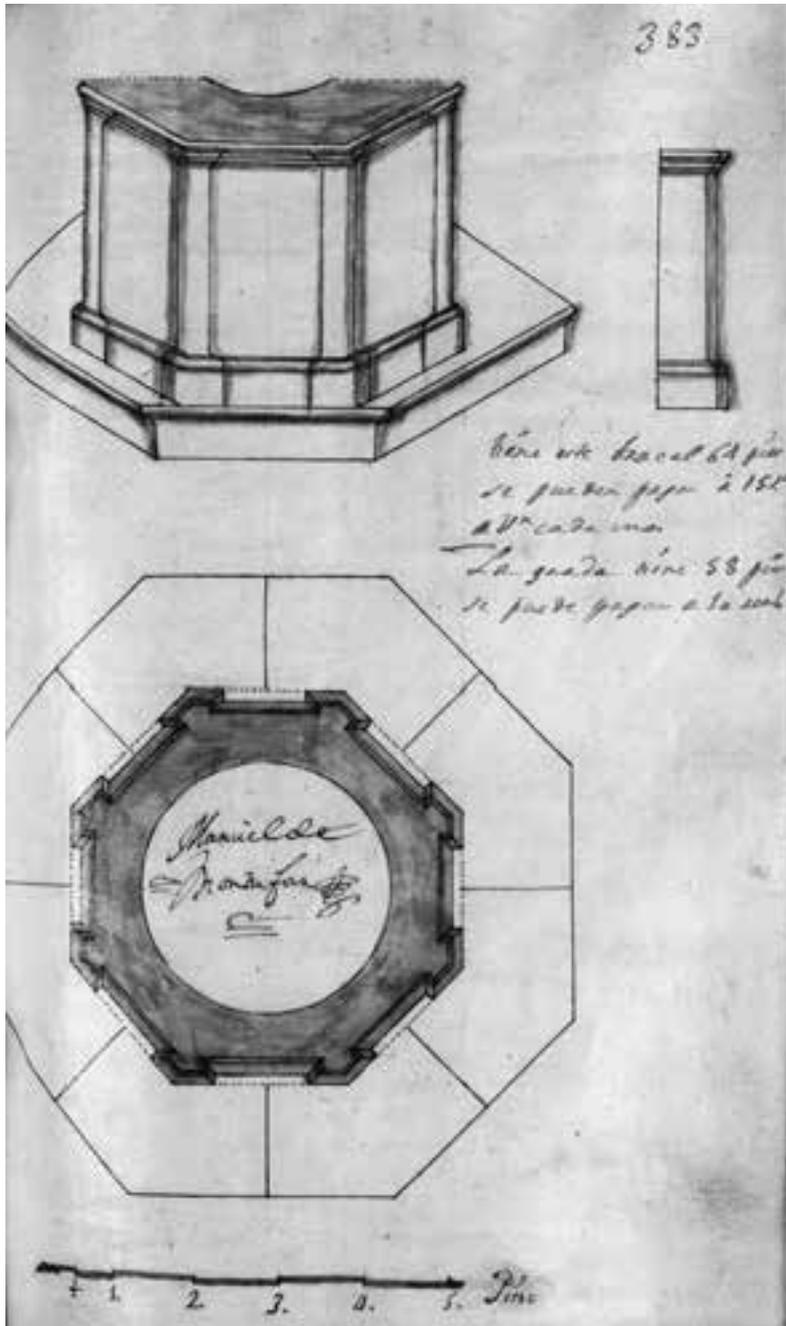


Fig. 5. Trazo para el pozo. Manuel de Montúfar (AHN Universidades. Libro 148-F. 1750.

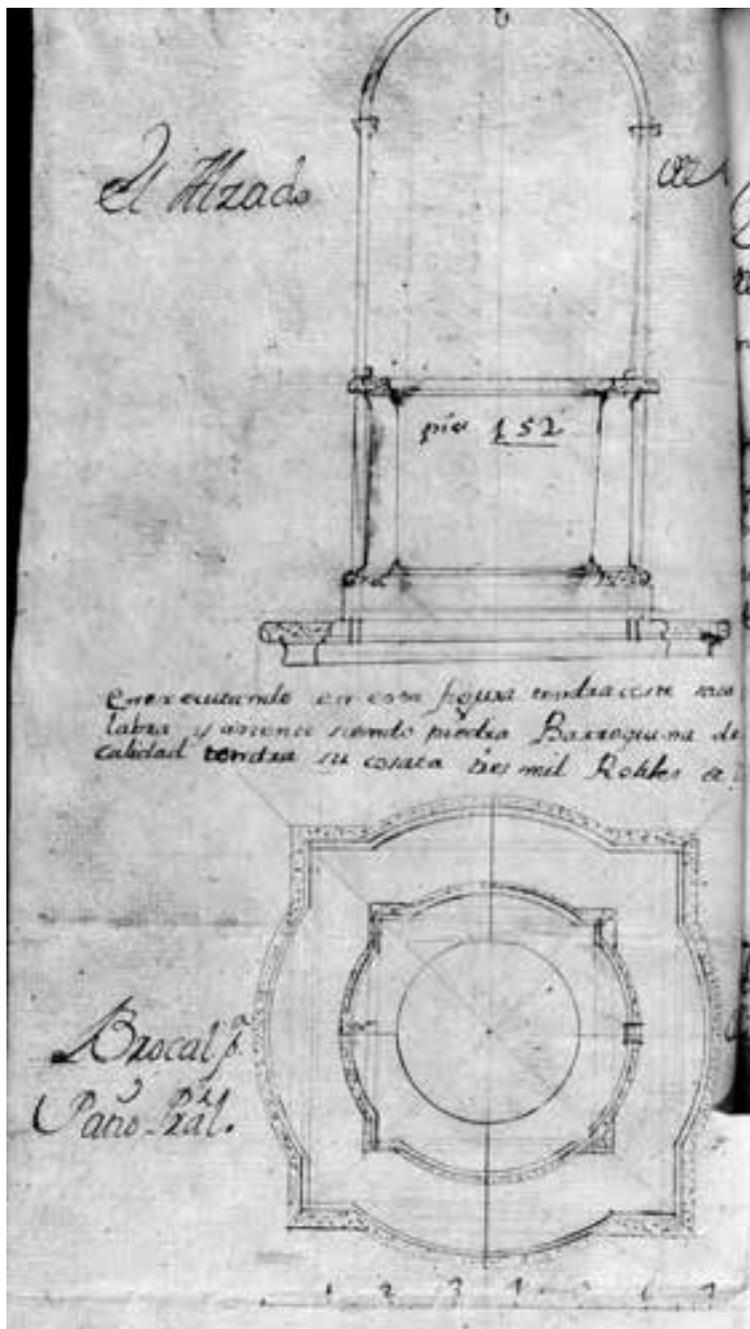


Fig. 6. Trazo para el pozo (AHN Universidades. Libro 148-F. 1750).

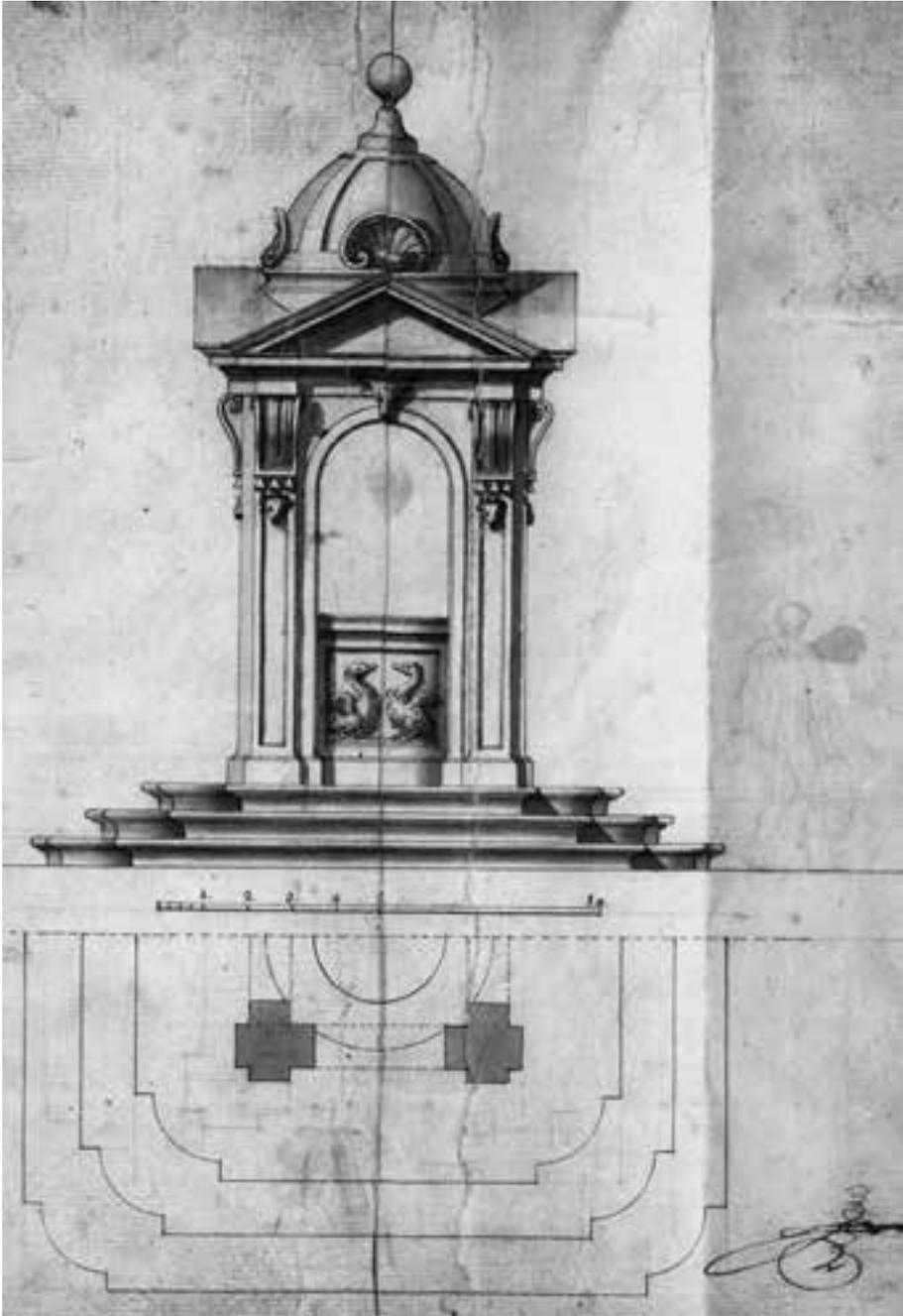


Fig. 7. Trazo definitiva para el pozo (AHN Universidades. Libro 147-F. 1754).



FIG. 8. Patio principal de las Escuelas del Colegio Mayor de San Ildefonso (ca. 1875). *Memoria Gráfica de Alcalá (1860-1970)*, Alcalá, Brocar, 1996.

# Nuevas aportaciones al estudio de la pintura gótica en el norte de España: los retablos colaterales de Arana (Condado de Treviño)

---

Raquel Sáenz Pascual  
Universidad de Oviedo

## Resumen

Del lugar de Arana, en el Condado de Treviño, proceden un grupo de pinturas góticas que forman conjunto desde que en el siglo XVIII se reutilizaron para crear dos retablos colaterales para la parroquia. Son cuatro grandes tablas del gótico final y siete fragmentos de un retablo cerradero del gótico internacional. Durante la restauración en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, se encontraron pinturas del gótico lineal en el reverso de algunos de estos fragmentos. Con este hallazgo se confirma el interés que tiene este territorio en el estudio del gótico lineal hispano, con ejemplos como el Retablo de San Andrés de Añastro y la tabla de San Pedro de Pangua.

## Palabras clave

Pintura gótica, retablo, representaciones hagiográficas, Ciclo de Infancia de Cristo, reutilización.

## Abstract

*From the parish church of Arana, in Treviño County, a group of Gothic painting panels reused to form two collateral altarpieces in the 18th century is originated. The group consists of four large panels of Late Gothic and seven little pieces of the International Gothic. During the restoration in the Center of Conservation and Restoration of Cultural Properties of Castile and León, Linear Gothic paintings were discovered under the International Gothic painting panels. This discovering points out the great interest to study the Gothic Linear painting in this county; other examples are the San Andrew's altarpiece from Añastro and the Saint Peter's panel from Pangua.*

## Keywords

*Gothic painting, altarpiece, Hagiography, Christ's childhood, panel reused.*

En el Condado de Treviño (provincia de Burgos) se encuentra la pequeña población de Arana. De su iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (Diócesis de Vitoria) proceden sendos retablos colaterales del siglo XVIII que permitieron conservar unas interesantes pinturas góticas. Una feliz restauración de las mismas ha permitido no solo conocer mejor ese grupo de pinturas, de estilo gótico internacional y final, sino también descubrir nuevas pinturas de estilo gótico lineal<sup>1</sup>.

Los retablos colaterales de Arana son gemelos. Muestran una estructura sencilla con una predela, un único cuerpo y remate. Se organizan en tres calles: en la central se sitúa la hornacina para la talla del titular del retablo, y en las laterales las pinturas del gótico final, fechables posiblemente h. 1500-1515. En la predela se sitúa en el centro el sagrario, o espacio para el mismo, y a ambos lados las pinturas del gótico internacional, del segundo cuarto del siglo XV. El remate del retablo lleva un tondo con pintura que se fecha en el siglo XVI<sup>2</sup>. La mazonería es de madera de nogal, si bien el soporte de las pinturas es de madera de haya. En el cuerpo del retablo dedicado a San Miguel se hallaban las pinturas de San Andrés y San Sebastián y en su predela la Matanza de los Inocentes y los Reyes de la Epifanía. En el retablo de San José, anteriormente dedicado a Santa Catalina, se encontraban en el cuerpo las tablas de Santa Marina y Santa María Magdalena y en la predela la Anunciación-Visitación y el Nacimiento de Cristo. En el conocido como sagrario pequeño del retablo mayor se encontraban dos pequeños fragmentos del estilo internacional representando la Huida a Egipto y el Anuncio a los pastores. Estas eran las pinturas conocidas hasta el año 2006.

Tras la restauración del conjunto se ha optado por conservarlo en el templo parroquial de San Pedro de Treviño, al estar la parroquia de Arana sin culto ni condiciones propicias para su buena conservación.

---

<sup>1</sup> La restauración de los retablos colaterales, así como de las pinturas góticas que albergaban, la han realizado en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. Este trabajo ha sido realizado por doña María Sánchez Carvajal y doña Concepción Prieto Cabeza. Agradezco a doña Isabel Sáez de Buruaga, a las restauradoras que intervinieron en los retablos, así como a don Zoilo Calleja, delegado de Patrimonio de la Diócesis de Vitoria, las ayudas que me han prestado para la visita y estudio de estas pinturas y retablos.

La mayor parte de las pinturas ya eran conocidas y se contaba con estudios sobre las mismas. Para un estado de la cuestión de estas obras puede consultarse: LÓPEZ DE GUEREÑU, G., *Álava, solar de Arte y de Fe*, Vitoria, 1962, p. 27; EGUÍA, J., y PORTILLA, M.J., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo II, Arciprestazgos de Treviño, Albaina y Campezo*, Vitoria, 1968, p. 63; EGUÍA, J., «El estímulo renovador del Gótico», en *Álava en sus manos*, tomo IV, Vitoria, 1983, p. 101; SÁENZ PASCUAL, R., *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*, Vitoria, 1997, pp. 235-252 y 371-379. El proceso de restauración se recoge en TOQUERO MATEO, J., SÁEZ DE BURUAGA, I., y FRANCO TEJEDOR, S. (coords.), *2003-2007. Catálogo de obras restauradas. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León*, Ed. Junta de Castilla y León, 2008, pp. 291-315.

<sup>2</sup> EGUÍA y PORTILLA, *CMDV*, tomo II, p. 64.

Las tablas de mayores dimensiones se han sacado de las calles laterales de los retablos y se han dispuesto enmarcadas en una de las capillas. Lo mismo podemos decir de las pinturas del gótico internacional que estaban en el sagrario del retablo mayor. El destino de las otras pinturas de este grupo que se encontraban en los colaterales es diferente, pues era imposible prescindir de ellas sin desfigurar por completo los retablos. No podían ser sustituidas por réplicas como en el caso de las tablas de los santos. Se ha optado por dejarlas en la predela, como han estado desde el siglo XVIII. No obstante, se ha tomado la precaución de separar los retablos del muro al ser colocados en esa misma parroquia. De este modo, es posible apreciar y respetar las pinturas del gótico lineal que se encuentran en el reverso. Para una contemplación más cómoda se ha optado por realizar réplicas y un montaje de estas pinturas, que se han dispuesto en el muro de otra capilla.

## Los retablos colaterales de Arana

La restauración también se centró en la mazonería de ambos retablos laterales: se eliminó el repinte que presentaban. Estaban cubiertos por pintura ocre y de color tierra de naturaleza oleosa<sup>3</sup>.

Uno de los aspectos más interesantes del conjunto de Arana es el uso reiterado de materiales anteriores para las nuevas obras, especialmente el que tiene valor artístico. Resulta evidente que se debe a que las condiciones económicas de la parroquia no eran las mejores, y deben ajustarse a un presupuesto reducido. La documentación conservada de la parroquia ayuda a conocer mejor la historia de estas obras, a pesar de no ser detallada en lo que se refiere a las pinturas. No obstante, podemos hacernos una idea aproximada.

En el año 1706 se llevaron a cabo importantes obras en la parroquia. La capilla mayor tenía problemas serios en su estructura y se trabajó para subsanarlos<sup>4</sup>. Ese mismo año, el párroco, don Cipriano de Pedruzo, y

---

<sup>3</sup> TOQUERO MATEO, J., SÁEZ DE BURUAGA, I., y FRANCO TEJEDOR, S. (coords.), *idem*, p. 292.

<sup>4</sup> Se llevaron 10 carros de tosca desde Villanueva para reedificar la capilla del altar mayor y 38 carros de yeso desde Dordóniz. De esta obra se encargó Domingo de Lesaca, «oficial de albañilería», según el Libro de Cuentas. Dice la misma fuente que la capilla se hundió y el arco toral «hizo vicio», de manera que fue necesario reforzarlo, además de reparar la capilla y enlucir la iglesia. Para ello se contó con 24 oficiales. También se encargaron de componer el altar mayor y «los otros dos que están más abaxo», sin duda los retablos laterales a los que nos referimos. Archivo Diocesano de Vitoria (ADV), Arana, n.º 3, Libro de Fábrica (1663-1854), Cuenta tomada el 14 de octubre de 1707 sobre los frutos de 1706, fol. 51v.

los vecinos de Arana decidieron realizar un nuevo retablo para el altar mayor, y «por la Iglesia no tener medios, determinamos sembrar las heredades que tiene la Iglesia y las del Beneficio que yo di, las cuales se sembraron algunos años», no obstante el montante obtenido fue más bien escaso. Este retablo se encargó a Juan Antonio de Larrumbe, como mejor postor, por 200 ducados de vellón. Fue él también quien se hizo cargo de los dos colaterales de Santa Catalina y San Miguel por 300 reales<sup>5</sup>.

Con anterioridad ya hubo otros altares colaterales, si bien no conocemos cómo estuvieron ornamentados<sup>6</sup>. No obstante, por los restos conservados y los testimonios de la documentación, sabemos que tuvieron retablos con pinturas. Es posible que se tratase de las grandes tablas del gótico final, pues el hecho de representar dos santas y dos santos varones encajaría bien en dos retablos dedicados, en origen, a Santa Catalina y San Miguel. Otra posible hipótesis es que estas cuatro tablas perteneciesen a un mismo retablo, que en tal caso sería de notables proporciones, quizás un antiguo retablo mayor. Por ahora no hay indicios en la documentación que lleven a una conclusión fiable. En 1717 siguen citándose en el inventario los altares de San Miguel y Santa Catalina, y se señala «un retablo nuevo en el altar mayor, otros dos colaterales con las pinturas antiguas de los retablos y los bultos de San Miguel y Santa Catalina»<sup>7</sup>.

Fue entre 1714 y 1715 cuando se construyeron los colaterales que hoy en día conocemos, reaprovechando las pinturas góticas, así como el retablo mayor, que también las tiene en su sagrario<sup>8</sup>. Las imágenes en talla de los colaterales no debieron de cambiarse en ese momento, pues en 1792, el visitador señalaba que estaban «sumamente deslucidas, maltratadas, ridículas e indecentes, de modo que causan irreverencia», por ello ordenó que se deshiciesen, se enterrasen sus pedazos en la misma igle-

---

<sup>5</sup> ADV, Arana, n.º 3, Cuenta de los frutos desde septiembre de 1718 a septiembre de 1719, fol. 59v.

<sup>6</sup> En el inventario de bienes de 28 de enero de 1678 se nos habla de una cruz de cobre «que está en el altar de Santa Caterina», además de 3 aras que están en los 3 altares. Se indicaba en el mismo que faltaban algunas cosas en la parroquia, como, por ejemplo, el mantel para el altar de San Miguel (ADV, Arana, n.º 3, Inventario de Bienes, 28 de enero de 1678, fols. 355v y 356r).

<sup>7</sup> ADV, Arana, n.º 3, Inventario 23 de julio de 1717, fol. 356r.

<sup>8</sup> En el final del libro n.º 3 de Arana, también se recoge como un anexo la memoria de lo que costaron los colaterales y el retablo mayor de la parroquia. Se incluyen las donaciones de madera realizadas por los vecinos, así como la compra de las mismas. Se adquirió y donó nogal. Fue bajo la iniciativa del párroco Cipriano de Pedruzo, como se ha señalado anteriormente. ADV, Arana, n.º 3, «Memoria de lo que han costado los colaterales y retablo mayor que se ha fabricado en este lugar de Arana en los años 1714 y 1715», esp. fol. 358r).

sia y se realizasen otras nuevas<sup>9</sup>. La orden tardó bastante en ser obedecida, pues en 1827 se seguía señalando la indecencia de la imagen de San Miguel<sup>10</sup>. De la escasa solvencia económica de esta parroquia da testimonio el hecho de que no fue hasta 1843 cuando se pintaron los tres retablos. A este respecto la documentación es clara y coincide con lo descubierto en la restauración<sup>11</sup>. El oro en las molduras, de bastante calidad en el retablo de San José, se había respetado en algunas zonas tras el repinte posterior; en cambio, en el retablo de San Miguel las molduras se pintaron con purpurina<sup>12</sup>. Unos años más tarde, en 1853, se adquirió al santero de Payueta la figura de San Miguel<sup>13</sup>.

El estado de la iglesia debía de ser problemático porque en 1904 recibieron de la Diócesis de Calahorra, a la que entonces pertenecía la parroquia, 1.000 reales «para el arreglo del templo parroquial»<sup>14</sup>. En 1924 y 1925 encontramos de nuevo cuentas por los gastos que acarrea un machón en la iglesia, es de nueva construcción y necesario para la conservación del templo. Para ello también se contó con la ayuda del Estado (1.000 pesetas) y del Fondo de Reserva Diocesano (140 pesetas). Pero lo más interesante que nos aporta la documentación de la parroquia de Arana es el autodenominado «Libro blanco de todos los actos verificados para la construcción de la iglesia parroquial de Arana», escrito al final del último libro de cuentas por el párroco don José Miguel López y Medrano.

Este libro blanco consiste en un relato detallado de todos los pasos que se llevaron a cabo para la restauración del templo parroquial en aquel momento. En un segundo plano y, dedicándole menor interés, también se refiere a los retablos de la parroquia. Es sin duda la arquitectura lo que más preocupa al párroco<sup>15</sup>. Recoge las gestiones que realiza para

---

<sup>9</sup> ADV, Arana, n.º 3, Visita del 4 de septiembre de 1792 (fols. 135v y 136r).

<sup>10</sup> ADV, Arana, n.º 3, Visita del 15 de agosto de 1827, fol. 185r.

<sup>11</sup> ADV, Arana, n.º 3, Cuenta tomada el 6 de octubre de 1843, fol. 236r. En la data de la cuenta se recogen 1.879 reales del coste del retablo mayor y los dos colaterales con el jaspe y 39 libras de libros de oro.

<sup>12</sup> TOQUERO MATEO, J., SÁEZ DE BURUAGA, I., y FRANCO TEJEDOR, S. (coords.), *ídem*, p. 292.

<sup>13</sup> ADV, Arana, n.º 3, Cuenta tomada el 4 de enero de 1854, fol. 214r.

<sup>14</sup> ADV, Arana, n.º 4, Libro de Cuentas (1904-1977), sign. n.º 391-2, Cuenta de Fábrica de 1904, fol. 1r. El arciprestazgo de Treviño formó parte de la Diócesis de Calahorra hasta el año 1956, año en que se incorporó a la Diócesis de Vitoria, que había sido creada en 1862 (una síntesis de la historia diocesana puede encontrarse en RUIZ DE LOIZAGA, S., *Documentación medieval de la Diócesis de Calahorra-Lagorña en el Archivo Vaticano (Siglos XIV-XV)*, Roma, 2004, pp. 13-15).

<sup>15</sup> De la arquitectura, lo más preocupante era el estado de la pared lateral norte y del frontis posterior, donde estaba adosado el altar mayor. Se consideró que la solución estaba en realizar un machón en la pared norte. En el informe previo que se realiza a la

obtener subvenciones estatales, obtener el material para la obra, contratar los trabajadores o los problemas y roces que surgen con los vecinos de otras poblaciones o con los albañiles que contrata. Todo ello está anotado con la fecha correspondiente. Se incluyen también transcripciones de la correspondencia que mantiene. Es un testimonio de gran viveza y nada habitual en la documentación de la zona.

Lógicamente con las obras los retablos quedaron afectados. El hecho de desmontarlos para poder realizar las reparaciones en el templo trajo como consecuencia que sufriesen pequeños desperfectos. Antes de colocarlos de nuevo en su lugar fueron reparados. Se llevó a cabo dentro del presupuesto de reparación del templo. Es muy posible que fuese en ese momento, 1914-1915, cuando se realizase el repinte de los retablos colaterales, si bien lo planteamos como hipótesis, pues no se ha hallado referencia a la pintura<sup>16</sup>.

## Las pinturas góticas de Arana

En la documentación poco se puede encontrar sobre estas pinturas, salvo que se refiere a ellas como las pinturas antiguas que procedían de los retablos anteriores. Es cuando menos interesante, pues nos da una pista de que proceden de la misma parroquia, algo que, por otra parte, es habitual.

Durante la restauración de 2006 se procede a la limpieza de los retablos y de sus pinturas. Las tablas del gótico final se separan de la mazonería y se descubre que estaban parcialmente ocultas por la misma, de manera que se pueden ver las inscripciones que identificaban a los cuatro santos, antes ocultas, y también se puede contemplar completo el dragón que acompaña a la figura de Santa Marina<sup>17</sup>. De las demás tablas

---

obra de arquitectura se recomendó retirar los retablos, en previsión de derrumbe. El perito encargado de realizar este informe fue Plácido Gutiérrez, maestro albañil y cantero, vecino de Pariza. Presupuestó la obra en 6.000 pesetas aproximadamente. El informe data del 20 de enero de 1913. El 1 de febrero del mismo año realizó un presupuesto más detallado en el que se contemplaba un gasto de 500 pesetas por desarmar y colocar los altares, ascendiendo el total a 5.860 pesetas. Ese mismo año de 1913 se pidió ayuda al Estado por medio del diputado en Cortes por Miranda de Ebro, don Baltasar de la Macorra. El Ministerio de Gracia y Justicia concedió 1.500 pesetas el 4 de junio de 1913 para las reparaciones de la parroquia de Arana. En 1915 se consiguió una segunda ayuda económica del Ministerio para las obras, en esa ocasión de 2.500 pesetas. Además cambió el maestro albañil, a partir de entonces fue Anselmo Susaeta quien continuó las obras. El primer paso consistió en hundir y reconstruir la pared oriental, para lo que se retiró el altar mayor, su retablo y parte de los dos colaterales. Hubo que apuntalar la nave del presbiterio y recoger algunas grietas en el templo.

<sup>16</sup> ADV, Arana, n.º 4, p. 37 del Libro Blanco.

<sup>17</sup> Las cuatro tablas de los santos, con algunas diferencias, miden en torno a 120 × 60 cm.

de este grupo se puede apreciar mejor el espacio donde se disponen las figuras. La limpieza, por otra parte, permite valorar mejor el estilo de estas pinturas.

Destaca por su calidad la figura de San Andrés. Ya antes de la restauración se veía esa diferencia que queda ahora manifiesta. En todo caso, observamos en la carnación el modelado suave y con sombreado de las figuras. El plegado de la indumentaria resulta más duro en comparación. Ese plegado rígido es especialmente marcado en el caso de la figura de San Sebastián; su paño blanco flota en el aire pero el plegado resulta anguloso frente a la suavidad de las sombras de su carnación. Las cuatro figuras son esbeltas y muestran delicadeza en sus gestos y actitudes. Sus rostros muestran rasgos bien marcados y definidos, con párpados pesados y entornados que les ofrecen un aspecto de introspección. No obstante, se trata, en especial en las figuras femeninas, de rostros idealizados y de influencia flamenquizante. El detallismo de estas pinturas está presente, por ejemplo, en la mano atada de San Sebastián, en sus cabellos rizados, o en las espléndidas barbas de San Andrés. Sin embargo, está muy lejos del preciosismo de los modelos de la pintura flamenca que parece querer seguir el pintor de Arana.

Estas pinturas, ya de inicios del siglo XVI pero siguiendo la tradición anterior, muestran los fondos con brocado dorado, que aporta una gran riqueza y suntuosidad a las pinturas. Es una práctica habitual de la época. Incluso el dibujo del brocado se puede observar muy similar en otras pinturas cercanas, concretamente con algunos motivos que aparecen en el paño de honor de las escenas de la Epifanía, la Anunciación o la Visitación del retablo mayor de Tortura (Álava). Además se pueden citar otros ejemplos de este tipo de fondo, como los fragmentos de San Román de Campezo, las indumentarias del retablo de San Miguel de Labraza (Álava) o, más próximo, una predela procedente de Añastro, también en el Condado de Treviño. Esos fondos no permiten desarrollar la perspectiva, aunque encontramos tímidos intentos por lograrla en los suelos de las tablas de San Andrés, Santa Marina y Santa María Magdalena gracias a las baldosas. En la tabla de la Magdalena se llega a equivocar el diseño de las mismas, triángulos en tonos verdes, de manera que a un lado y otro de la santa el dibujo cambia. Otras circunstancias en la representación de estos soldados lleva a que no se logre la sensación de profundidad y en cambio se aprecie una sensación de verticalidad.

En el aspecto iconográfico, el hecho de aparecer las inscripciones confirma la identidad de Santa Marina. Es una santa que por su iconografía podría ser confundida con Santa Margarita; sin embargo, se trata de la santa vinculada con Galicia y cuya devoción fue bastante habitual en el Camino de Santiago y alrededores. Representaciones de esta santa cercanas a Arana hay varias; podemos citar las pinturas murales de Gaceo, (mediados del siglo XIV), donde también está identificada por inscripción, o la predela de Elburgo (h. 1510-1520), ambas obras en Álava. Las demás figuras no presentan ninguna rareza iconográfica e incluso antes de descubrirse que estaban acompañadas por las inscripciones con sus nombres su identificación no planteaba problemas.

Las pinturas de estilo gótico internacional, tras la restauración, ofrecen un aspecto espléndido<sup>18</sup>. La novedad más destacada de este grupo está en el hallazgo de otro fragmento más. Se encontraba en el sagrario pequeño del retablo mayor. Se sabía, desde fines de los años noventa, que existía una pintura cubierta de bol rojo en el interior del mismo. Existían indicios de su pertenencia al grupo del gótico internacional, pero esta restauración ha supuesto la confirmación. Muestra un ángel con filacteria. La leyenda «AVE: MARIA: GRAT» evidencia que es la parte que faltaba a la escena de la Anunciación, de la que solo se conservaba la Virgen ante un atril. Destaca en esta figura la riqueza de su túnica, de fondo blanco con decoración de rameado azul, bastante ampulosa. Es una figura con cierta monumentalidad respecto a las otras, y no solo por su indumentaria, sino también por las alas desplegadas. Por lo demás, sus rasgos faciales y la disposición de su mano siguen el estilo de las demás figuras de este grupo.

A pesar de los años de abandono, estas pinturas y su estilo se podían apreciar de un modo fácil, mejor incluso que las grandes tablas del cuerpo de los retablos. Su estilo es popular y muy expresivo, de marcado carácter lineal pero recurre a las gradaciones tonales buscando volumen para las figuras. Es propio de un taller de segunda fila. Las figuras resultan en ocasiones desproporcionadas, por ejemplo las manos son enormes en relación a otras partes del cuerpo. A pesar de ser una obra que se puede encuadrar en el gótico internacional, sus figuras son de

---

<sup>18</sup> Las tablas reaprovechadas en las predelas de los retablos colaterales miden 39 × 39 cm. Las que se encontraban en el sagrario del retablo mayor son menores, la Huida a Egipto, por ejemplo, mide 25,5 × 38,4 cm, el Anuncio a los Pastores, 26 × 38 cm, mientras que la del ángel de la Anunciación mide 24 × 42,5 cm. Información facilitada por el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León.

canon corto, sin la estilización ni elegancia propias del estilo. Sus rostros tampoco son bellos y delicados, y hay bastante homogeneidad entre ellos. Se aprecian rasgos de impericia como en las poco naturalistas ovejas de la escena del Anuncio a los pastores, que parecen estar mordiendo al pastor. También se aprecia una búsqueda de perspectiva en la disposición de los suelos o de las figuras en el espacio representado; sin embargo, de nuevo hallamos esas limitaciones del pintor. La representación del paisaje, de hecho, es muy esquemática y busca la descripción que enriquece a la escena narrativa. Este paisaje recuerda en buena medida al que se aprecia en el retablo alavés de San Pedro de Zuazo de Cuartango (Col. particular)<sup>19</sup>. Son poblaciones relativamente próximas, lo que explicaría esos parecidos, aunque no se trata de obras del mismo taller. Esta proximidad también explicaría los parecidos que se pueden encontrar entre las pinturas del gótico final de la misma parroquia de Arana y las de Tortura (Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria), localidad del mismo Valle de Cuartango.

Pero, por otra parte, responde a algunos rasgos característicos de ese estilo internacional, como, por ejemplo, el gusto por el detalle y la anécdota, que incide en esa rica expresividad a la que antes se aludía. Detalles como la olla de la comida en el fuego en la escena del Nacimiento, los obsequios de los reyes, o el pastor con la flauta enriquecen la pintura. Destaca el detallismo de la indumentaria de los reyes de la Epifanía, con ricas vestiduras de la época. En ese sentido, la indumentaria de los pastores marca un contraste. Es este elemento el que lleva a pensar en una cronología de h. 1420-1440.

Sin lugar a dudas, lo más interesante de los hallazgos de Arana es la aparición de unas pinturas que corresponden al estilo gótico lineal. Se han encontrado en el reverso de las pinturas del gótico internacional. Estaban repintadas. Muestran las figuras, parciales, de San Pedro, San Pablo y San Juan. A juzgar por lo conservado, es evidente que esas tablas de estilo lineal fueron cortadas y reaprovechadas para el retablo del gótico internacional. Es especialmente interesante ya que es un ejemplo más de una práctica habitual en esta parroquia. La diferencia está en que se decidió reaprovechar las tablas del gótico lineal como un soporte más, sin tener presente su decoración pictórica. De este modo quedaron ocultas por un repinte posterior. En cambio, para los otros

---

<sup>19</sup> Sobre este retablo, SÁENZ PASCUAL, R., *idem*, pp. 211-234.

dos grupos de pinturas góticas se crean unas mazonerías para conservarlas y exhibirlas. Únicamente los pequeños fragmentos se destinan a un uso secundario: así la Huida a Egipto y el Anuncio a los pastores quedan formando parte de la pared del sagrario, como hemos avanzado, aunque perfectamente visibles, y solo la pequeña tabla del ángel queda oculta en el interior del sagrario.

El hecho de que la pintura lineal estuviese cubierta por un repinte granate con estrellas doradas nos indica, sin ningún género de dudas, que el retablo del gótico internacional era un tríptico o políptico. Este tipo de retablos, no necesariamente grandes, aparecen bien representados en la Diócesis de Calahorra, a la que pertenecía Arana en la Baja Edad Media. Lo vemos, por ejemplo, en la tabla de San Fabián de Medrano y en el retablo de San Millán de la Cogolla (La Rioja), en el retablo de San Andrés de Añastro (Condado de Treviño, provincia de Burgos), y también en el retablo de San Pedro de Zuazo de Cuartango (Álava, hoy Col. privada) del gótico internacional. Precisamente, la manera de decorar el reverso de estas pinturas de Arana nos recuerda bastante el modo en que se hace en el retablo de Cuartango. Esta práctica se continúa en época avanzada, por ejemplo se puede citar del gótico final los fragmentos de la ermita de San Bartolomé de Heredia (Álava), en que se testimonia la existencia de bisagras.

Estas tablas del gótico lineal tampoco van a ser únicas en lo que se refiere a su estilo. Del propio Condado de Treviño procede un destacado ejemplo de este estilo: el retablo de San Andrés de Añastro (Diputación de Burgos, Museo Zuloaga en Zumaya y The Cloisters Museum, en Nueva York). Menos famosa es una tabla, en la actualidad en paradero desconocido, procedente de la población de Pangua. Muestra una estilizada figura de San Pedro Apóstol<sup>20</sup>. Si ampliamos la búsqueda a la antigua Diócesis de Calahorra, no podemos olvidar la presencia de la tabla de Medrano (La Rioja), que se puede atribuir al maestro de Añastro, y el retablo del Canciller Ayala, procedente de la población alavesa de Quejana (Art Institute of Chicago).

Son cinco los fragmentos con pinturas del gótico lineal hallados en Arana. Muestran diferentes partes de tres figuras de santos, perfectamente

---

<sup>20</sup> Esta pintura se conoce gracias al fondo fotográfico de don Gerardo López de Guereñu y Galarraga. La fotografía que realizó es antigua y está en blanco y negro, por lo que no podemos establecer una comparación en su colorido. Sobre este fragmento, LÓPEZ DE GUEREÑU, G., *Álava. Solar de Arte y de Fe*, Vitoria, 1962, p. 122, y SÁENZ PASCUAL, R., «Nuevos datos de pintura medieval y renacentista a través del Fondo fotográfico de G. López de Guereñu», en *Liño*, n.º 11 (2005), pp. 61-75.

identificables: San Pedro, San Pablo y San Juan Evangelista. Ninguno de ellos ha llegado totalmente completo.

De la figura de San Pedro se conserva casi todo su cuerpo excepto una franja en la zona central. A ello debemos añadir lagunas pictóricas perfectamente comprensibles por el paso de los siglos en esas condiciones de conservación a las que estuvo sometida. Otro tanto se podría decir de la figura de San Pablo, de la que solo conservamos la mitad superior, es la más deteriorada. En cambio, la pintura de San Juan ha sobrevivido en condiciones excelentes el paso del tiempo, faltando solo la franja intermedia, como en la pintura de San Pedro, pero sin lagunas pictóricas.

Lo primero que llama la atención de estos fragmentos es que las dimensiones de San Pedro y San Pablo difieren de las de San Juan, de mayor tamaño. La arquería que cobija a cada uno de los santos abunda en esta diferenciación, que se ve confirmada cuando analizamos los rasgos estilísticos, especialmente los del rostro de San Juan, ligeramente más rígidos y más arcaizantes que los de sus compañeros, que, es evidente, estaban destinados a ir juntos. El planteamiento del ropaje, en cambio, es común a los tres. Otros rasgos de estilo, como, por ejemplo, los largos dedos que sostienen los libros, o plegados muy característicos, muestran la vinculación estilística de las tres figuras, a pesar de las diferencias a priori.

La figura de San Pedro presenta la iconografía tradicional del santo apóstol. Aparece barbado, con destacada tonsura, sosteniendo un libro en su mano izquierda y una enorme llave en alto con su derecha. Como ocurre en la figura de San Juan, encontramos que el dedo índice es de una largura desproporcionada, para que se apoye sobre él por completo el borde del libro. La disposición de sus pies es muy similar a la del joven apóstol, uno de los pies de perfil y el otro frontal pero en disposición imposible, lo que origina un plegado muy característico de la indumentaria, con un bucle acompañado por otro pliegue en forma de «P». El hecho de que aparezca en ambas pinturas lleva a pensar en una marca estilística que el artista reitera en su obra. La túnica es de un azul intenso y el manto rojo. La misma tonalidad en su indumentaria lleva el apóstol San Pablo, que sostiene en alto una espada, su atributo. Muestra barba corta y frente despejada. Las posiciones de ambos apóstoles son afrontadas. La arquería polilobulada que los cobija y sus dimensiones son indicadores de que pertenecieron a la misma obra. Ahora bien, la estructura de ese retablo es difícil de precisar. Por las dimensiones de la tabla de san Juan se nos hace complicado ponerlos en el mismo retablo a los tres, aun cuando pudiera ser sugerente iconográficamente.

La figura de San Juan es, como se ha dicho, la que se aprecia con mayor claridad y responde a su iconografía tradicional: una figura imberbe, de largos y ondulados cabellos y de rasgos faciales delicados. Su cabello nos recuerda a las figuras de las pinturas murales alavesas de Gaceo, de mediados del siglo XIV. Lleva en una de sus manos el libro y con la otra eleva el índice, como si explicase el contenido del texto. Ese índice es muy destacado, expresivo.

En general se puede señalar que el estilo de estas pinturas es sencillo, con un predominio de plegados rectilíneos de largas y precisas líneas. Las tonalidades son planas y bien definidas, vivas pero poco variadas. En algunos plegados observamos que se ha pretendido buscar plasticidad con una gama ligeramente más oscura, es una búsqueda aún tímida del modelado. La línea es la protagonista. Las figuras se recortan sobre fondos neutros amarillentos que las hacen destacar. Son estilizadas, de gran elegancia. Sus mejillas lucen manchas de color, especialmente visibles en la figura de San Juan. Es, por otra parte, una pintura bastante detallista dentro de sus limitaciones, como se aprecia en el cuidado puesto en la disposición de los cabellos y barbas o en la decoración de la espada de San Pablo y la arquitectura.

La indumentaria es muy sencilla, y no solo por las tonalidades. Visten túnica talar y manto. Las mangas se ajustan bien a los brazos, y los cuellos no son especialmente destacables. Es redondeado y a la caja en las figuras de San Pedro y San Pablo y ligeramente en pico en la de San Juan. No aparece ningún botón o fila de botones. Es un tipo de indumentaria que la podemos ver en ejemplos pictóricos que datan de finales del siglo XIII y primer tercio del siglo XIV. Realmente no es una indumentaria a la moda del momento, sino más bien de carácter intemporal.

Podemos establecer relaciones estilísticas con otras pinturas de la época, si bien no se trata de obras del mismo taller. En ese sentido es muy interesante la obra antes citada, la tabla de San Pedro de Pangua<sup>21</sup>. La pintura muestra al santo apóstol de pie, con una curvatura peculiar de la espalda, sosteniendo con su mano izquierda una enorme llave mien-

---

<sup>21</sup> La fotografía de esta tabla la tomó don Gerardo López de Guereñu Galarreta y se conserva en el Fondo que lleva su nombre. Tuvimos la oportunidad de contemplarla y estudiarla cuando el fondo pasó a estar depositado en el Archivo del Territorio Histórico de Álava, donde figura con la signatura CD5496. Es una fotografía que muestra como esta tabla estaba «cerrando» la parte posterior de una talla medieval de San Miguel en la parroquia de Pangua, lo que, posiblemente, hizo que llegara al siglo XX sin ser destruida. La talla tampoco se conserva ya en la parroquia. López de Guereñu señalaba su buen estado de conservación en los años sesenta y la fechaba en el siglo XIII (LÓPEZ DE GUEREÑU, G., *idem*, p. 122).

tras bendice con la derecha. Lleva solo túnica sencilla, sin manto, de escote curvo y mangas de amplias bocas. A pesar de conocerla solo a través de fotografía, podemos apreciar que la estilización y la elegancia de la figura tienen una proximidad estilística evidente. También el uso de pliegues largos rectos junto a marcadas diagonales y la volumetría de la parte inferior de la túnica ponen en relación ambas obras. Los rasgos delicados de su rostro, sus manos cuidadas con largos índices, el protagonismo absoluto de la figura sobre un fondo neutro, son elementos que también comparte con las tablas de Arana, pero, a pesar de ello, no creemos posible adscribirlas al mismo maestro. Los pequeños detalles formales que aparecen repetidos en Arana no se encuentran en esta tabla y los consideramos como una firma de autor.

La gran obra de estilo gótico lineal que procede del Condado de Treviño es el retablo de San Andrés de Añastro, de fines del siglo XIV o h. 1400<sup>22</sup>. Estilísticamente resulta evidente que es una obra muy posterior a la de Arana. La indumentaria corrobora este aspecto. En todo caso podemos hacer una valoración muy positiva de este hecho, al ser tres las obras procedentes del Condado, territorio que, por otra parte, no es muy extenso, y pertenecer a diferentes maestros. Las tres, en todo caso, están bastante vinculadas con la pintura de la Diócesis de Calahorra y en general, con la pintura castellana. Son un testimonio fundamental para el estudio de la pintura gótica en el norte de España.

Ampliando la búsqueda geográficamente, también es interesante mencionar el retablo de San Cristóbal conservado en el Museo del Prado, de origen desconocido y fechado en el siglo XIV<sup>23</sup>. Comparte el gusto por las figuras estilizadas y elegantes, de marcadas diagonales en su indumentaria. Mantiene, por tanto, unos rasgos comunes tanto con Arana como con Pangua, especialmente con esta<sup>24</sup>, lo que nos indica una proximidad cronológica y, muy posiblemente, geográfica. En ese sentido podríamos pensar en la hipótesis de su pertenencia al territorio de la Diócesis de Calahorra.

En el área burgalesa podemos citar como ejemplo la tabla de estilo gótico lineal conservada en la Colegiata de Covarrubias con episodios de

---

<sup>22</sup> Se conservan tres tablas procedentes de este retablo: la central con la figura de San Andrés se conserva en el Palacio de la Excm. Diputación de Burgos, y las laterales en los museos Zuloaga de Zumaya y The Cloisters en Nueva York (Estados Unidos).

<sup>23</sup> Recientemente se ha publicado un artículo sobre este retablo, GUTIÉRREZ BAÑOS, F., «El Retablo de San Cristóbal», en *Boletín del Museo del Prado*, XXVIII, n.º 46 (2010), pp. 6-21.

<sup>24</sup> Sobre los parecidos de esta pintura de San Pedro con el retablo de San Cristóbal conservado en el Museo del Prado (cat. P 03150), véase SÁENZ PASCUAL, R., 2005, p. 64.

la vida de un santo que se ha identificado con Santiago el Mayor. Esta pintura se fecha a mediados del siglo XIV<sup>25</sup> y resulta, ciertamente, más elaborada que las sencillas figuras de Arana. Melero Moneo señala su vinculación con lo que denomina modelo anglo-francés dentro del estilo lineal<sup>26</sup>. Hay algunos elementos interesantes que convendría resaltar en relación a las pinturas treviñesas; así esa indumentaria con un gusto por el plegado recto y marcando diagonales, la línea blanca sencilla como orla de los ropajes, la expresividad de los largos índices o la estilización de las figuras. Sin embargo, observamos un modelado más avanzado en la tabla de Covarrubias, más marcado y realizado con exquisito cuidado respecto a las tablas de Arana. La delicadeza de los detalles de la arquitectura que enmarca las figuras de la tabla de Covarrubias, la de sus líneas dibujando los cabellos y rostros, entre otros rasgos estilísticos, evidencian una obra más avanzada cronológica y estilísticamente respecto a las pinturas descubiertas en Arana.

En Soria cabe destacar el fragmento de retablo procedente de la iglesia de San Juan de Fuentetecha, que se fecha h. 1280<sup>27</sup>. Por su forma se ha comparado con el retablo pentagonal de San Cristóbal antes mencionado. Gutiérrez Baños ha señalado su proximidad estilística con las pinturas murales de San Nicolás de Soria. El uso de colores planos, la importancia fundamental de la línea, y la resolución de determinados aspectos, como por ejemplo la colocación de los pies, la expresividad de las manos alargadas, entre otros, nos llevan a plantear paralelismos con las pinturas lineales de Arana. Se trata simplemente de un aire común que tienen dos conjuntos que pertenecen a una misma corriente estilística dentro de la pintura gótica, en el mismo reino y en fechas que quizás no estén especialmente alejadas. Además en el Condado de Treviño podemos hablar de arcaísmo en sus pinturas góticas, de obras retardatorias, como, por ejemplo, en el mencionado retablo de San Andrés de Añastro.

Como hipótesis podríamos señalar que estas pinturas del estilo gótico lineal de Arana parecen propias del primer tercio del siglo XIV o del entorno de 1330. En ese sentido podemos considerarlas como las más antiguas de las procedentes del Condado de Treviño. Ciertamente su estilo

---

<sup>25</sup> Sobre esta pintura, GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, 2005, esp. vol. II, pp. 76-77.

<sup>26</sup> MELERO MONEO, M., *La pintura sobre tabla del Gótico Lineal*, Barcelona, 2005, p. 34.

<sup>27</sup> GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *idem*, vol. II, pp. 79-80.

recuerda a numerosas pinturas catalogadas dentro del modelo anglo-francés, si bien en Arana con un planteamiento más sencillo. Por ello no es extraño su parecido estilístico con obras tan alejadas como las pinturas murales de San Miguel de Foces (Huesca) o el retablo de San Pedro (Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas, MRAH 2848) fechado h. 1330-1334, procedente de un lugar desconocido de la Corona de Aragón<sup>28</sup>. Y, por supuesto, con ejemplos de diferentes procedencias europeas y sobre diferentes soportes<sup>29</sup>.

En resumen, estamos ante un conjunto muy interesante por varios factores, como se ha ido indicando a lo largo del artículo. En primer lugar, la propia existencia de once tablas de pintura medieval procedentes de una misma parroquia ya es algo a tener en consideración. A esto se le añade el interés de que son pinturas de tres momentos diferentes dentro del Gótico, incluyendo las cuatro pinturas que son la transición al Renacimiento. El hecho de que estuviesen reaprovechadas de diferentes modos en la propia parroquia y en especial que se realizasen retablos colaterales muy posteriores en el tiempo para cobijarlas es también muy relevante. A ello sumamos la constatación de que las tablas del gótico internacional pertenecieron a un retablo cerradero, práctica habitual en la zona; y, por último y no menos importante, el descubrimiento de los fragmentos de tres pinturas del estilo gótico lineal que nos permite conocer cada vez mejor el mapa de este estilo en la antigua Diócesis de Calahorra. Por tanto, como se decía en el inicio de este texto, es de celebrar la restauración del conjunto que permite, de este modo, conservar un patrimonio valioso y un testimonio artístico de especial relevancia y que refleja el modo en que se captaron las grandes corrientes pictóricas europeas en un pueblo alejado de los grandes centros de creación artística.

---

<sup>28</sup> Sobre este retablo, MELERO MONEO, M., *idem*, 2005, pp. 84-92, y MELERO MONEO, M., «La tabla de San Pedro del Museo Real de Bruselas. Nuevas aportaciones al estudio de la pintura del gótico lineal catalano-aragonés», en *Locus Amoenus*, 3 (1997), pp. 25-38.

<sup>29</sup> Al estudiar el retablo de Añastro (SÁENZ PASCUAL, R., *idem*, 1997, pp. 174-176), se señaló el estilo miniaturístico que tenía el retablo y se comparó con obras como el Psalterio de Robert de Lisle (Arundel MS 83), 1310-1339, o las Rothschild Canticles, h. 1300. También se mencionaron algunas pinturas escandinavas, como, por ejemplo, las pinturas murales de la iglesia de Rada (Värmland, Suecia) de 1336. Todas estas obras tienen una cronología cercana, del entorno de 1330. En aquel momento se señaló que eran muy tempranas respecto a la obra de Añastro, que en ese sentido resultaba retardataria. Sin embargo, es una cronología que parece estar próxima a las pinturas lineales de Arana al igual que los ejemplos hispanos que se han mencionado. Hay una relación estilística entre todas estas pinturas que se podría atribuir a la cronología.



Fig. 1. Retablo de San José de Arana en su localización original.



FIG. 2. Retablo de San Miguel de Arana, en su localización original.



Fig. 3. Tabla de Santa Marina tras la restauración.



FIG. 4. El ángel de la Anunciación. Arana.



FIG. 5. Aspecto del reverso de una de las tablas del Gótico Internacional antes de su limpieza. Se observa la presencia de la pintura gótica lineal bajo el repinte posterior.



FIG. 6. Reproducciones de las pinturas góticas lineales de Arana realizadas por el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León.



# El límite físico en los cuadros: aproximaciones al borde

---

Aurelio Vallespín

*Profesor asociado del Área de Expresión Gráfica  
del grado en estudios de Arquitectura de la Universidad de Zaragoza*

## Resumen

A través de las dos maneras de definir la pintura, según Gilles Deleuze, como línea/color o trazo/mancha, abordaremos el concepto del límite físico en los cuadros. La línea/color está ligada a lo visual, se relaciona con la idea de cuadro como ventana y por tanto a la idea de caballete, mientras que la segunda se encuentra ligada a lo manual, y se relaciona a su vez con la pintura mural. Como ejemplo de pintura visual se ha escogido a Seurat, mientras que como ejemplo de pintura manual se ha escogido el vector Goya, Mondrian, Rothko. En algunas ocasiones, el soporte utilizado ha sido transgredido para que el autor pueda ser fiel a la definición de pintura que desarrolla.

## Palabras clave

Límite, Seurat, Goya, Mondrian, Rothko.

## Abstract

*Gilles Deleuze's two ways of defining painting as either line/color or trait/color patch is taken by this article as a starting point to deal with the concept of the physical limit on paintings. The line/color definition is linked to the visual, connected to the idea of painting as a window, and therefore to the easel, whereas the second definition is linked to the manual, connected in turn to the mural painting. Seurat is proposed as an example of visual painting, whereas the vector Goya-Mondrian-Rothko is taken as an example of manual painting. On some occasions, the artist transgresses the used medium in order to be faithful to the definition of painting he practices.*

## Keywords

*Limit, Seurat, Goya, Mondrian, Rothko.*

## Límite

El término límite desde un punto etimológico surgió en 1438 tomado del latín *limes-limitis* que significa «sendero entre dos campos», «límite, frontera»<sup>1</sup>. Según Eugenio Trías, en la antigua Roma, los habitantes del *limes*, la frontera, se encargaban de defenderla y cultivarla. Este terreno, según sus propias palabras:

Era un espacio tenso y conflictivo de mediación y de enlace. En él se juntaban y se separaba a la vez el espacio romano y el bárbaro. Actuaba a la vez como cópula y como disyunción. Era conjunto y disyuntivo<sup>2</sup>.

El límite, por tanto, es sinónimo de frontera, mientras que esta palabra desde punto de vista etimológico está tomada del latín *frons-frondis*, que en castellano se traduce como *fronda*<sup>3</sup>, que significa en su tercera acepción «conjunto de hojas o ramas que forman espesura»<sup>4</sup>. Por lo tanto, un conjunto de árboles, un bosque espeso, se puede considerar frontera. María Zambrano en su libro *Claros del Bosque* (1993) entiende el bosque como una frontera que lo separa del claro del bosque, entendido este como centro. Comienza el libro diciendo:

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda<sup>5</sup>.

Por lo tanto, entendemos el límite y la frontera como oposición al centro y que actúa como cópula y disyunción al mismo tiempo. El ejemplo por excelencia de claro del bosque construido sería la *Capilla del Bosque* de Erick Gunnar Asplund, inaugurada en 1920 en el *Cementerio de Estocolmo*, proyectado por él mismo y Sigurd Lewerentz. Para acceder a la capilla se atraviesa un bosque, ese mismo bosque está representado en el acceso, a través de un porche amplio pero de poca altura con 12 columnas dispuestas en tres filas. Las columnas del acceso por un lado actúan como nexo de unión, ya que se entienden como una prolongación

---

<sup>1</sup> COROMINES, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, 2011, p. 338.

<sup>2</sup> TRIAS, Eugenio, *Lógica del límite*, Destino, 1991, p. 16.

<sup>3</sup> COROMINES, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, 2011, p. 260.

<sup>4</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, tomo I, Espasa-Calpe, 2011, p. 342.

<sup>5</sup> ZAMBRANO, María, *Claros del Bosque*, Seix Barral, 1993, p. 11.

del bosque, mientras que por otro se presentan como una fronda, como un límite, respecto al interior de la capilla, respecto al centro, que es un espacio cubierto con una bóveda sostenida por 8 columnas en su perímetro, un claro en el bosque.

## Caballete/Mural

Este artículo se refiere al tratamiento aplicado en el límite físico de los cuadros, como materialización de la idea pictórica y en algunos casos arquitectónica, a partir de las ideas plasmadas en *Pintura. El concepto de diagrama* (2008) de Gilles Deleuze.

Entre los muchos conceptos e ideas con los que trabajó Deleuze en sus clases en la Universidad de Vincennes en el año 1981 (origen de dicho libro), nos centraremos en la siguiente:

En efecto diría que existen dos maneras de definir la pintura. Parecen equivalentes pero no lo son en absoluto. Pueden decir que la pintura es el sistema línea/color, o pueden decir que la pintura es el sistema trazo/mancha<sup>6</sup>.

A partir de esta afirmación explica que la línea/color está ligada a lo visual, mientras que el trazo/mancha está ligado a lo manual. La palabra *pintura* en alemán tiene su origen etimológico en *mancha*, por tanto se encuentra ligada a lo manual, mientras que en Francia el origen de la palabra, que es el mismo que en español, se refiere a lo visual. Lo visual se materializa con el pincel. «Y el pincel sostenido por la mano es la mano subordinada al ojo»<sup>7</sup>. Lo manual se materializa a través de las manos o cualquier otro instrumento que deje huella: esponjas, palos, escobas, trapos, mangas de pastelero... Lo visual está unido a la idea de cuadro como ventana y por tanto a la idea de caballete. Mientras que lo manual está ligado en una vertiente a la pintura mural y en la otra a la pintura realizada en el suelo como Pollock o Hantai.

Como ejemplo de pintura visual se ha escogido a Seurat y como ejemplo de pintura manual se ha escogido el vector Goya, Mondrian, Rothko, con ellos se pretende explicar el tratamiento del límite tanto en la pintura de caballete como en la pintura mural, en algunas ocasiones el soporte utilizado ha sido transgredido para que el autor pueda ser fiel a la definición de pintura que desarrolla.

---

<sup>6</sup> DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, 2008, pp. 93 y 94.

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, 2008, p. 94.

## Seurat

Los máximos estudiosos de los efectos de los colores complementarios, y por tanto de la pintura visual, los encontramos en los seguidores del método de pintura científica, el puntillismo con Georges Seurat a la cabeza. El puntillismo pretendía crear cuadros más luminosos, y para ello, por un lado, pretendía que la mezcla óptica se realizara en el ojo y no en el cuadro<sup>8</sup>, y por otro, aplicaba las teorías de los colores complementarios<sup>9</sup>.

Seurat, además de aumentar la luminosidad, deseaba crear intensos contrastes tonales. Pero esto es incompatible, porque si se utiliza la mezcla óptica para aumentar la luminosidad, se disminuye el contraste de los contornos, que se vuelven entonces menos precisos. Seurat intentó solucionar este problema de dos maneras diferentes: por un lado, en los contornos redujo el tamaño de los puntos para facilitar su fusión, pero lo que consiguió es que las fusiones de color se produjeran a distintas distancias, con lo que la confusión entre las formas es mayor. Por otro lado, pintó un halo de luminosidad alrededor de las zonas más oscuras de las siluetas, y por el contrario las oscureció en las zonas claras, enfatizando así los contornos. Esto se ve claramente en la pareja que está en un primer plano.

Tras la explicación sobre los planteamientos pictóricos de Seurat, abordaremos el modo en que establecía el límite en sus cuadros. El color dorado de los marcos de la época echaba a perder los sutiles matices puntillistas, por lo que Seurat optó primeramente por utilizar un marco blanco. Pero entonces el contraste entre el blanco y la superficie puntillista era demasiado fuerte, así que Seurat empezó a pintar los marcos con el mismo método puntillista de los cuadros, pero al tratarse del marco, entendido como frontera, utilizaba los colores complementarios de las zonas limítrofes de la pintura. Este concepto de límite es similar al citado anteriormente de Eugenio Trías, donde se decía que la zona limítrofe actuaba a la vez como cúpula y como disyunción. Por un lado

---

<sup>8</sup> El pintor descompone el propio tono de cada objeto en su tono local y el tono de la luz, que lo pinta naranja. Así el naranja de la luz genera el azul de las sombras. Los colores así analizados aparecen en el lienzo descompuestos en pequeños puntos aislados y luego en el ojo se produce una mezcla de brillante colorido, aumentando así la luminosidad.

<sup>9</sup> Al observar un color con cierta intensidad se produce una saturación de los receptores retínicos con la consiguiente producción de pigmentos complementarios, y así sucesivamente. Por lo que al mirar un rojo se produce un verde y si luego miramos un verde este nos parece más luminoso y se vuelve a repetir el proceso.

el método puntillista en el marco funciona como cópula, ya que unifica la superficie del lienzo con la del marco, y por otro, como está realizado con los colores complementarios, opera como disyunción. *El Canal de Gravelines, Petit Fort Philippe* es uno de los pocos cuadros que se ha conservado con el marco original que realizó Seurat para sus obras tardías (fig. 1). De esta manera, Seurat conseguía fijar la atención del espectador en el cuadro y aumentar la luminosidad del mismo. Con ello no pretendía que el cuadro continuara por el marco, como en un principio podía parecer, no quería tratar el cuadro como un mural, quería que el marco se entendiera como aquello donde empieza la presencia del cuadro. Es decir, la misma idea que expresa Heidegger en su conferencia *Construir, habitar, pensar*. Según Heidegger, «La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es»<sup>10</sup>. En esta conferencia habla de que hay elementos como los puentes que están antes que el lugar, ya que es gracias a ellos por lo que surge un lugar. En este caso, el cuadro comienza a ser lo que es gracias al tratamiento puntillista en el marco.

En la *Villa Malatesta* de Alberto Libera, sucede lo mismo a nivel arquitectónico. En esta villa construida en la isla de Capri en 1937, las ventanas están tratadas como si fueran cuadros abiertos al paisaje y las carpinterías, muy exageradas, imitan los marcos de esos cuadros. El ritmo y orden de las ventanas solo se puede entender a través de las composiciones generadas por las vistas del paisaje.

## Goya

Francisco de Goya y Lucientes no es de los primeros en realizar una pintura de mancha, pero sí que es el pintor de su época que más lejos llegó en este sentido. Se tomará como ejemplo las denominadas *Pintura Negras*. Un conjunto de 14 pinturas realizadas en la Quinta del Sordo<sup>11</sup>, entre los años 1819 y 1823, años en los que Goya residió en la finca. Este trabajo no se va a centrar en la influencia de estas pinturas en la pintura posterior, especialmente como antecedentes claros del expresionismo. Se va a centrar en la idea de que eran pinturas murales, que

---

<sup>10</sup> HEIDEGGER, Martin, *Conferencias y artículos (Construir, habitar, pensar)*, Serbal, 1994, p. 136.

<sup>11</sup> Finca adquirida por Goya en 1919 en la que vivió y sufrió su enfermedad, hasta que en 1923 la donó a su nieto. Esta finca se encontraba en lo que actualmente sería Carabanchel. A principios del siglo XIX la casa se derribó porque amenazaba ruina.

fueron arrancadas por el barón Emile d'Erlanger y que actualmente se encuentran en el Museo del Prado colgadas como obras de caballete.

Sin duda estas pinturas son un ejemplo claro de pintura manual, están pintadas con los dedos, espátula, incluso con el canto de la paleta. Lo más importante es que son pinturas murales realizadas directamente sobre los muros de las estancias, pero con dimensión de pintura de caballete. Según José Camón Aznar: «Estas pinturas, ejecutadas al óleo sobre muro, estaban enmarcadas sobre pequeñas molduras»<sup>12</sup>. Entonces, aparentemente, se produce una contradicción; por un lado, las pinturas son murales, como corresponde a su carácter manual, pero por otro tienen dimensión de pintura de caballete y se enmarcan como las pinturas de caballete, con unas molduras, en referencia a la pintura visual. Se desconoce los motivos que llevaron a Goya a actuar así, pero se entiende que la moldura, lejos de evitar la sensación de pintura manual, les añade, de forma individual, carga dramática. Las pinturas normalmente, aunque sean visuales, suelen salirse del caballete, trascienden a él, cuando se realizan sobre muro esto es más fácil, ya que la pintura no tiene impedimentos para expandirse. En estas pinturas sucede lo contrario, Goya coloca un límite físico en un elemento con tendencia a expandirse, para que produzca una sensación de agobio y asfixia y enfatizar la idea dramática de desesperación que representan las pinturas. El mural *Cabeza de perro*<sup>13</sup>, según la denominación de Camón Aznar<sup>14</sup>, es una obra que se fundamenta en la mirada al infinito del perro (fig. 2). Si esta mirada es limitada con una moldura superpuesta, se enfatiza la idea trágica de la obra, ya que se anula la posible esperanza de la mirada del perro, de una manera intencionada y totalmente consciente. Por supuesto, esta sensación en la actualidad no es tan evidente al contemplarse como una obra de caballete, donde el observador asume la limitación propia del cuadro.

## Mondrian

Piet Mondrian, al igual que Goya, es un pintor de trazo/mancha, se puede apreciar en el gran número de capas de pintura opaca aplicadas en

---

<sup>12</sup> CAMÓN AZNAR, José, *Francisco de Goya*, tomo IV, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, p. 127.

<sup>13</sup> Pintura enigmática y desconcertante, donde el 90% de la superficie es un fondo abstracto y solo asoma una cabeza de perro, en la parte inferior.

<sup>14</sup> CAMÓN AZNAR, José, *Francisco de Goya*, tomo IV, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, p. 134.

las bandas estructurales del cuadro, que dan una sensación táctil. En este artículo, se va a estudiar cómo, a pesar de que sus pinturas se realizan sobre caballete, se aprecia una evolución hasta que son entendidas como pinturas sin límite, pinturas infinitas, es decir, murales.

En sus primeras obras neoplasticistas algunas franjas negras no llegaban al límite del lienzo. Se puede apreciar en *Composición en Rojo, Amarillo y Azul*, 1921 (fig. 3). Como las bandas estructurales no llegan al límite del cuadro, no se entiende que la pintura continúe más allá de la tela, más allá de su límite. De esta manera, se afirmaba el equilibrio compositivo del cuadro con un límite del lienzo totalmente indefinido; la composición es independiente del tamaño del lienzo, normalmente de proporciones prácticamente cuadradas. Quetglas explica:

Lo que caracterizaba la pintura de Mondrian desde 1920 había sido la consideración indiferente del límite, lo ocasional del marco, entendiéndose siempre el cuadro como un episodio que no consigue alterar o afectar la región central de la tela, donde se representa una relación estable bien trabada, de líneas verticales y horizontales que conducen hasta la imagen de un paisaje absoluto de campos geométricos y de colores. El cuadro puede agrandarse, incluso girar: nada altera la serenidad de las cumbres centrales<sup>15</sup>.

En obras posteriores, la pintura llegaba al límite del lienzo, tanto con las manchas de color como con las franjas negras, verticales y horizontales, como en *Composición en Rojo, Amarillo y Azul*, 1937-1942 (fig. 4). La pintura se entiende como infinita, aunque sobre un soporte finito. Con ello Mondrian quería enfatizar la idea de que su pintura es mural, es independiente del límite físico del cuadro. En las obras donde el lienzo se gira 45° esta idea es todavía más evidente; al ser tan brusca la relación entre el límite del cuadro y la composición, este tiende a desaparecer.

Esta misma idea se puede observar en el pódium del *Pabellón de Barcelona* de Mies van der Rohe: al estar situado a la altura de los ojos, en la zona de acceso, lo vemos como una línea, un plano sin límites, es decir, infinito. En Mies el pódium es una representación del universo, por tanto no es un límite, sino un plano ideal donde se posa el edificio. El pódium del *Pabellón de Barcelona* y el lienzo de los cuadros de Mondrian son soportes finitos que se entienden como infinitos. Son soportes ideales.

---

<sup>15</sup> QUETGLAS, Josep, *El Horror Cristalizado. Imágenes del pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*, Actar, 2001, p. 148.

## Rothko

Para terminar hablaremos de Mark Rothko, como representante de la pintura trazo/mancha, especialmente en su período clásico<sup>16</sup>, donde creaba fondos ambientales de indudables cualidades táctiles. Además, él mismo hace la misma división conceptual en la pintura que Deleuze, y con nombres relativamente similares. Aunque no lo dice claramente, se entiende perfectamente que se siente más cómodo en el grupo de la plasticidad táctil:

Para mayor comodidad empecemos por identificar las dos escuelas. Digamos que la primera es la de la plasticidad táctil y la otra la de la visual o ilusoria. En este caso no utilizaremos la palabra *ilusoria* en un sentido crítico. Simplemente la usaremos porque nos parece la descripción más gráfica para el tipo de sensación que evoca<sup>17</sup>.

Se estudiará como durante su etapa clásica los lienzos son entendidos como murales, mientras que al final de sus días vuelve a la idea del lienzo. Al contemplar los cuadros de Rothko desde el punto de vista del límite, lo primero que advertimos es que no tienen marco; después de un estudio más detallado se aprecia que existen varias formas de enfrentarse al límite y que estas corresponden con sus diferentes épocas artísticas.

En la menos importante, por el escaso número de cuadros en que aparece, el límite de lo pintado es inferior al borde del bastidor, y consiste en dejar una franja de la mitad del espesor del bastidor, aproximadamente, sin pintar. Se puede apreciar en *Sin título*, 1969. A. 824 (fig. 5). Esta forma de enfrentarse al límite, que aparece en su última etapa, equivale a colocar un marco, ya que delimita claramente la zona pintada. Es decir, en los últimos años de su vida, después de haber conseguido que sus pinturas se entiendan como murales, vuelve a la idea de pintura de caballete.

Hay otra manera de tratar el asunto del límite, es haciendo coincidir el límite de lo pintado con el borde del bastidor. Son poco numerosos los cuadros en los que Rothko utilizó esta solución, y por lo general, tam-

---

<sup>16</sup> El período clásico comienza aproximadamente en 1949, cuando deja atrás sus *Multiforms* y empieza a trabajar en cuadros de mayor formato, con áreas rectangulares más o menos definidas. Este período también se denomina como *Sectionals*.

<sup>17</sup> Rothko, Mark, *La realidad del artista. Filosofía del arte*, Síntesis, 2004, p. 87.

bién corresponden al último período, como en *Sin título*, 1969. A. 814 (fig. 6). Se podría entender esta aproximación al límite como una transición entre la pintura mural y la de caballete.

Por último, hay una tercera manera de enfrentarse al límite del cuadro, la más utilizada durante su etapa clásica, aquella en la que el límite de lo pintado sobrepasa el borde del bastidor. Normalmente lo que hacía era pintar directamente el canto del cuadro del color del fondo, a la vez que pintaba el fondo de forma homogénea. Desde un punto de vista conceptual, se entiende entonces que el cuadro no tiene límites, ya que el fondo da la vuelta al bastidor y lo perdemos, no sabemos hasta dónde llega, es infinito. Desde un punto de vista práctico, al pintar los cantos consigue que el espectador no los aprecie, que el cuadro se entienda totalmente enrasado en la pared, sin volumen. Es decir, que se entienda como un mural. Se aprecia por ejemplo en *Naranja, Rubí oscuro, Marrón sobre Marrón*, pintado en 1961 (fig. 7).

En una carta, al explicar la agrupación de pinturas en una exposición, trata todas las pinturas como una unidad, enfatizando la idea de que toda la obra junta compone un mural:

En la exposición del Museo de Arte Moderno todos los cuadros desde los primeros de 1949 venían colgados como una unidad, con excepción de las acuarelas, que se exponían separadas. Todos los murales se colgaban juntos en una segunda unidad. La única excepción a esta agrupación de los murales es el cuadro del señor Rubin, *White and Black on Wine*, de 1958, que debe exponerse por separado y más alto que el resto de los demás al ser una pieza de transición entre las obras más tempranas de aquel año y la serie de pinturas murales<sup>18</sup>.

Cuando Rothko explica en este texto «serie de pinturas murales», por la época, se entiende que se refiere a los murales realizados en 1958, por encargo de Philip Johnson, para el restaurante Four Seasons de Nueva York, que nunca se llegaron a instalar. Además realizó otras series de pinturas murales como las pintadas en 1962 que se colocaron en el comedor del ático del Holyoke Center de Harvard y las de la llamada Capilla Rothko en Houston, que se terminaron en 1967.

Desde el punto de vista arquitectónico, estas tres formas de enfrentarse al límite son en definitiva tres formas de entender la relación existente entre

---

<sup>18</sup> ROTHKO, Mark, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós, 2007, p. 206.

la superficie pintada y el soporte del cuadro, el bastidor o la estructura del mismo; es decir, la relación entre el contenido y el continente.

Podemos establecer una breve comparación entre el contenido y el continente en Rothko y en Mies van der Rohe, ya que Mies en sus obras también se enfrenta al concepto de límite de estas tres formas diferentes, estableciendo una relación similar entre el continente y el contenido, es decir, entre la estructura del edificio y el espacio arquitectónico del mismo.

En la primera, el límite del contenido es inferior al límite del continente, como sucede por ejemplo en la *Galería Nacional de Berlín* (1962-1968), donde la estructura sobrepasa al límite del edificio.

En la segunda, ambos límites coinciden, como en la casa *Farnsworth*. En esta casa los límites coinciden, aunque la estructura sigue estando por fuera. Un ejemplo aún más apropiado sería la esquina del *Alumni Memorial Hall*, en el Illinois Institute of Technology, Chicago (1945). Al dejar así la esquina, muestra como coinciden el contenido y el continente, y al reflejarlo en un croquis enseña que no es casual (fig. 8).

En la tercera, el límite del contenido sobrepasa al del continente. Esto ocurre sobre todo en sus primeras obras, el *Pabellón de Barcelona* (1929) y la *casa Tugendhat* (1930). En estas obras el límite de la estructura está en el interior.

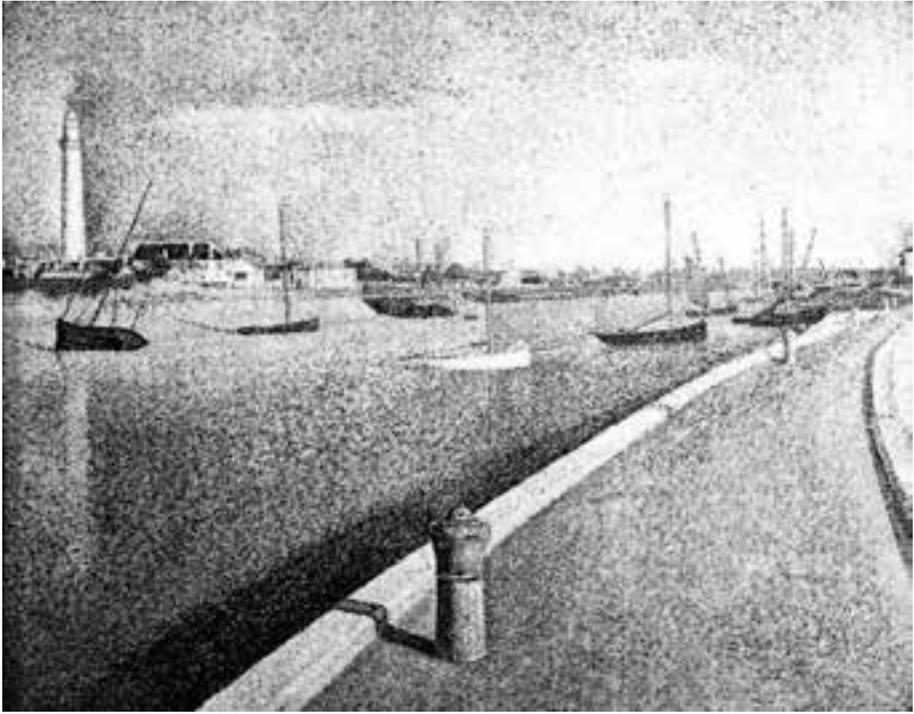


FIG. 1. Georges Seurat. *El Canal de Gravelines, Petit Fort Philippe*, 1890.



FIG. 2. Francisco de Goya y Lucientes. *Cabeza de perro*, 1819-1823.

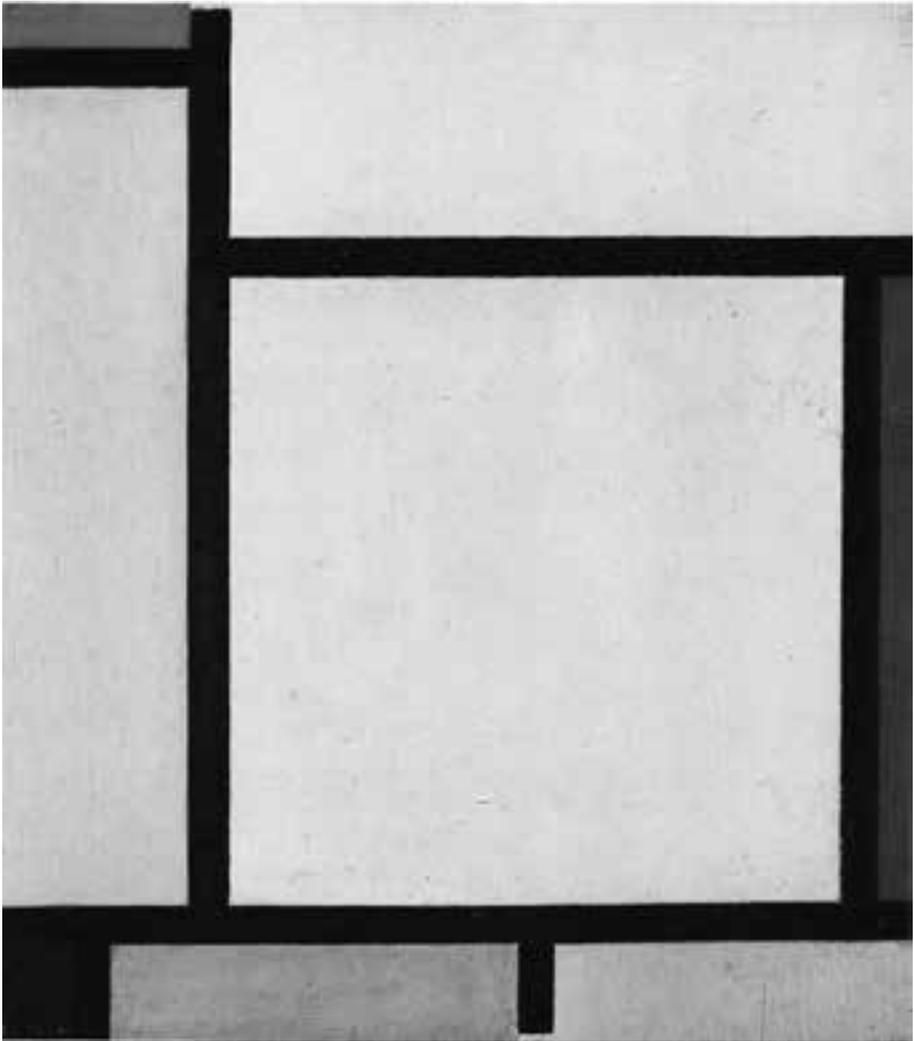


FIG. 3. Piet Mondrian. *Composición en Rojo, Amarillo y Azul*, 1921.

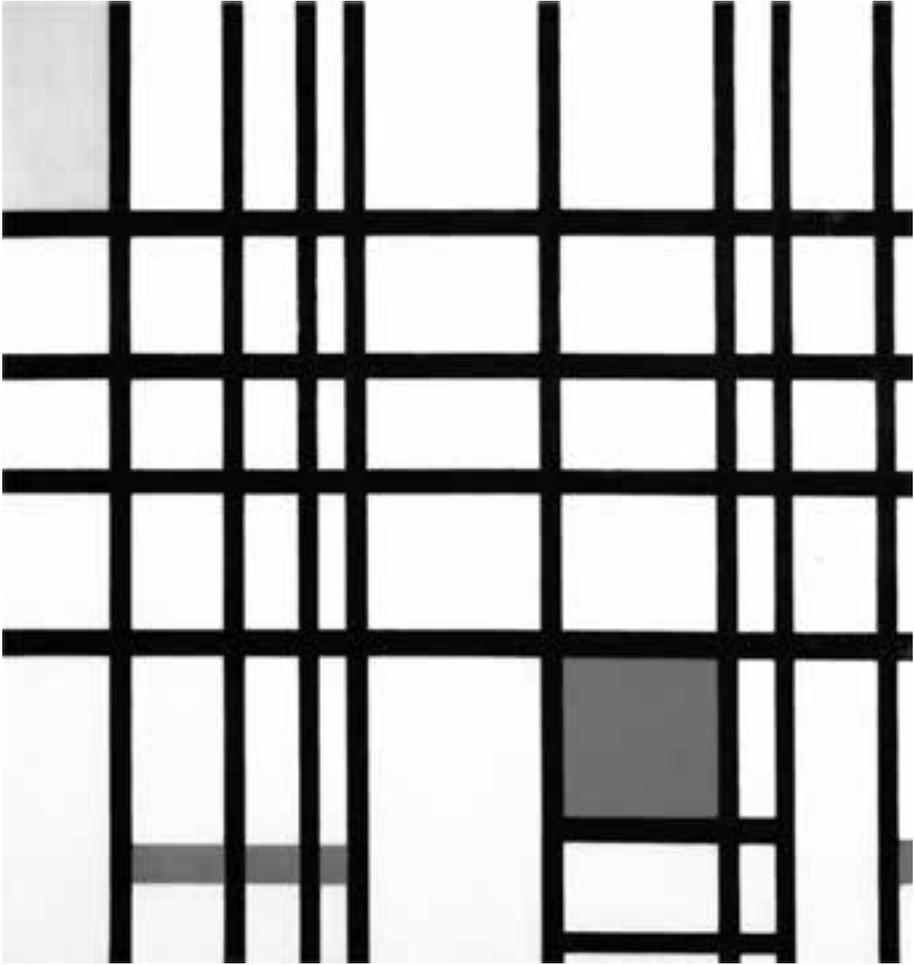


FIG. 4. Piet Mondrian. *Composición en Rojo, Amarillo y Azul*, 1937-1942.

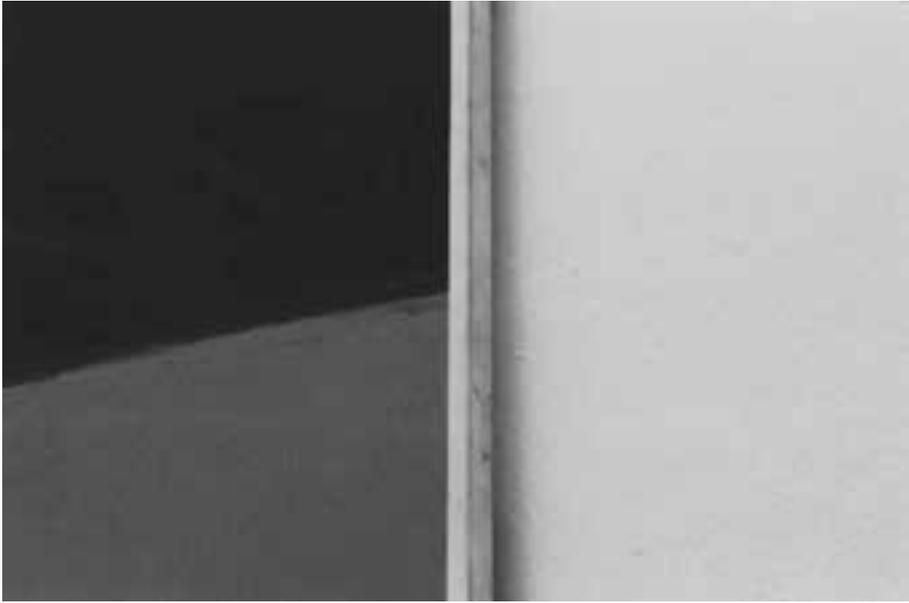


FIG. 5. Detalle del lateral derecho del lienzo de Mark Rothko *Sin título*, 1969. A. 824. Imagen del autor, realizada en la Fundación Joan Miró durante la Exposición sobre Mark Rothko en el año 2000-2001.



FIG. 6. Detalle del lateral izquierdo del lienzo de Mark Rothko *Sin título*, 1969. A. 814. Imagen del autor, realizada en la Fundación Joan Miró durante la Exposición sobre Mark Rothko en el año 2000-2001.



Fig. 7. Detalle de la esquina superior del lienzo de Mark Rothko *Naranja, Rubí oscuro, Marrón sobre Marrón*, 1961. Imagen del autor, realizada en la Fundación Joan Miró durante la Exposición sobre Mark Rothko en el año 2000-2001.

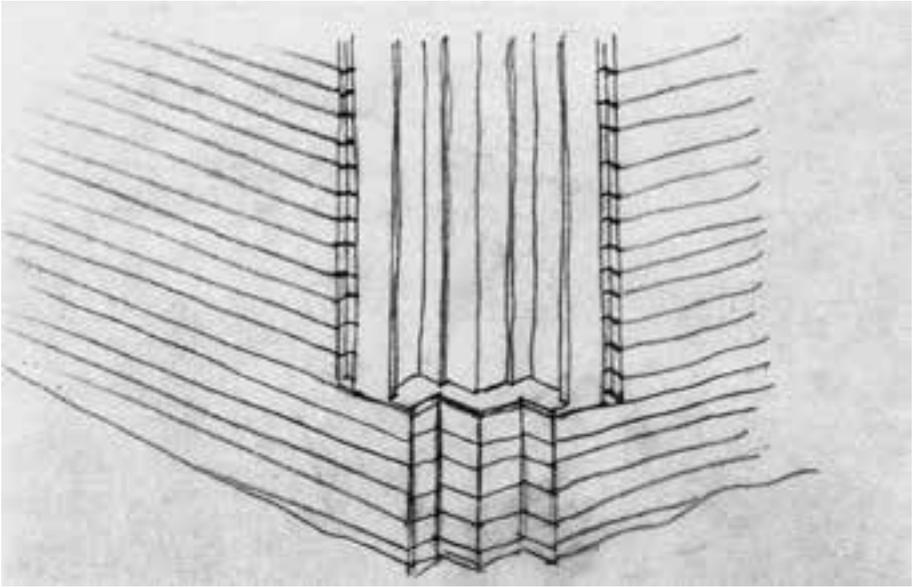


FIG. 8. Mies van der Rohe. Croquis de la esquina del *Alumni Memorial Hall*, Illinois Institute of Technology, Chicago, 1945-1946.

# Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza \*

Miguel Á. Zalama y Jesús F. Pascual Molina  
*Universidad de Valladolid*

## Resumen

En los últimos años se está poniendo de relieve la importancia que tuvieron los tapices entre los bienes de los poderosos, pues en torno a 1500 los paños superaban considerablemente la valoración de las pinturas. El rey Juan II de Aragón no fue una excepción, y a pesar de sus dificultades económicas se hizo con un importante número de tapices que se citan en su testamento, en parte procedentes de su segunda esposa, Juana Enríquez. Fernando el Católico dispuso de ellos y varios pasaron al monasterio de Santa Engracia en Zaragoza, fundación de Juan II. Con el tiempo acabaron en La Seo, sumándose a otros entre los que se cuentan los donados a su catedral por el arzobispo don Alonso de Aragón, hijo de Fernando el Católico. En este estudio desvelamos la procedencia de algunos de los paños y precisamos su devenir histórico.

## Palabras clave

Juan II de Aragón; Fernando el Católico; tapices; La Seo de Zaragoza.

## Abstract

*In the last years is being pointed up the importance the tapestries had among the belongings of powerful people, due to the fact that around 1500 tapestries were considerably more valuable than paintings. King John II of Aragón wasn't an exception, though, despite his economical difficulties, he gathered an important number of tapestries which are mentioned in his last will, part of them formerly belonged to his second wife Juana Enríquez. The King Ferdinand the Catholic took them and some were placed in Santa Engracia Monastery in Zaragoza, John's II foundation. Time later they were put in La Seo together with others as the ones donated to the cathedral by the archbishop Alonso de Aragón, son of the King Ferdinand the Catholic. In this study we'll try to reveal the provenance of some of the tapestries and clarify its historical becoming.*

## Keywords

*King John II of Aragón; Ferdinand the Catholic; tapestries; La Seo of Zaragoza.*

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación de España HAR2010-16474/ARTE *Los tapices de los Reyes Católicos y Juana I. Las colecciones y su dispersión*. Los autores son miembros del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid, «Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna».

## Tapices: las joyas visuales de los tesoros

Nuestra valoración actual de las artes visuales tiene considerables diferencias con la de épocas pasadas. En tiempos de los Reyes Católicos, en España como en el resto de Europa, la *invenzione*, la creatividad que hoy se presupone ineludible a una verdadera obra de arte, era secundaria frente al valor material del objeto. Los artistas, y por ende las obras de arte, pertenecían al ámbito de lo que hoy llamaríamos artesanal y, como en la artesanía, se valora la calidad pero fundamentalmente los materiales. Así, pintores tan reconocidos como Andrea Mantegna o Domenico Ghirlandaio, y en general todos los artistas del *Quattrocento*, cobraban en función de los materiales que utilizaban<sup>1</sup>. En el inventario de los bienes de Isabel la Católica realizado a su muerte en 1504<sup>2</sup>, o en el que se hizo del tesoro de su hija y sucesora Juana I cinco años después<sup>3</sup>, las obras de pincel aparecen al final y su estimación es muy inferior a cualquier otra pieza que llevase oro, plata, pedrería, o un vestido realizado con brocados (de hecho una pintura alcanzaba consideración cuando tenía un marco de metal, mejor de oro que de plata). En realidad, lo que verdaderamente se perseguía era la ostentación, y esto se conseguía mostrando un lujo extraordinario que ni mucho menos estaba limitado a la corte de Borgoña<sup>4</sup>.

Tal fue el desarrollo del lujo en torno a 1500, que los Reyes Católicos se vieron obligados a sancionar sucesivas pragmáticas para poner coto al abuso<sup>5</sup>, que en ocasiones llevaba a empeñarse sobremanera para poder lucir ricas telas que, sirva de ejemplo, en 1496 el brocado con hilo de oro alcanzaba 9.490 maravedís la vara<sup>6</sup>. Frente a esto, a juzgar por las tasaciones no parece que a nadie interesasen los retratos de los reyes. Así, «vna tabla donde está pintada la reina nuestra señora

---

<sup>1</sup> BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, 1978 [1972].

<sup>2</sup> TORRE, A. de la, *Testamentaria de Isabel la Católica*, Barcelona, 1974 (2.ª ed.), *passim*.

<sup>3</sup> ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid, 2000 (2.ª ed. revisada y aumentada, Valladolid, 2003), *passim*.

<sup>4</sup> ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid, 2010, pp. 41-58.

<sup>5</sup> SEMPERE Y GUARINOS, J., *Historia del lujo, y de las leyes suntuarias de España*, II, Madrid, 1788.

<sup>6</sup> LADERO QUESADA, M. Á., *La armada de Flandes. Un episodio de la política naval de los Reyes Católicos (1496-1497)*, Madrid, 2003, pp. 97-99.

[Isabel la Católica] que se apreçió en seteçientos e çinquenta maravedís», otra «del príncipe don Carlos en vn ducado [375 maravedís]», «otra de la reyna doña Juana en C maravedís»<sup>7</sup>. En estos casos desconocemos la autoría, pero no en una tabla de La Magdalena que se supone de El Bosco por llevar escrito «Jeronimus», lo cual no fue óbice para que valorase en tan solo 170 maravedís<sup>8</sup>. Cantidades muy reducidas si se comparan con los tejidos con los que se confeccionaban riquísimos vestidos (vestidos que a su vez se podían adornar con oro y perlas y que en ocasiones superan lo imaginable, como un vestido de Isabel la Católica que tenía 1.167 perlas y «tiene el dicho ábito cosidas en él ochoçientas e catorze pieças de chapería de oro») <sup>9</sup>.

En ese mundo en el que la ostentación era lo importante, pues así mostraba el poderoso su magnificencia, los tapices tenían especial importancia. Aunque llamados genéricamente de «Ras», por su origen en la ciudad flamenca (hoy en Francia) de Arras, lo cierto es que se manufacturaron en diferentes centros de los Países Bajos y desde allí llegaron a toda Europa<sup>10</sup>. Con frecuencia de grandes dimensiones (podían superar los diez metros de anchura por cuatro de altura) se realizaban con lana y seda, y los más ricos incluían oro y plata. La facilidad de su transporte, se doblaban y se podían trasladar sin dificultad, los hacía muy queridos en cortes con frecuencia itinerantes. Siempre junto a sus poseedores, se desplegaban en cualquier ocasión importante y no perdieron su primacía a lo largo del siglo XVI por más que los tratadistas italianos quieran mostrar la superioridad de la creación sobre los materiales<sup>11</sup>. Poseer paños era signo de poder y los príncipes, y los nobles y altos dignatarios que se lo podían permitir, se esforzaron en atesorar paños; así lo hizo Fernando el Católico y también su hijo el arzobispo de Zaragoza.

<sup>7</sup> ZALAMA, M. Á., «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología (Arte)*, LXXIV (2008), p. 52.

<sup>8</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, p. 182.

<sup>9</sup> Archivo General de Simancas (AGS), Contaduría Mayor de Cuentas (CMC), 1.ª época, leg. 93, fol. 138.

<sup>10</sup> CHECA, F., *Tapisseries flamandes. Pour les ducs de Bourgogne, l'empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Bruselas (ed. en español, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro*, Bruselas, 2010).

<sup>11</sup> ZALAMA, M. Á., «Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI», en CHECA CREMADES, F., y GARCÍA GARCÍA, B. J., *Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, 2011, pp. 17-36.

## Los tapices de Juan II

Falleció el rey de Aragón el 19 de enero de 1479, en Barcelona, «más de vejez que de dolencia»<sup>12</sup>. Tenía 82 años, pero Juan II no había dejado de practicar su afición a la caza, y pretendía emprender viaje a Daroca para encontrarse con su hijo, don Fernando, ya entonces rey consorte de Castilla, para tratar asuntos relativos al Reino de Navarra<sup>13</sup>. El luctuoso suceso acaeció en el palacio episcopal de la ciudad condal, donde el rey gustaba de pasar algunas temporadas<sup>14</sup>. Allí se había alojado cuando entró en la ciudad como nuevo monarca de Aragón en 1458<sup>15</sup>, y lo hizo también en otras ocasiones, especialmente dado el progresivo deterioro del palacio real y la mayor comodidad que ofrecía la residencia del prelado<sup>16</sup>. Se trataba de una construcción medieval que se remontaba al siglo XI, y que fue remodelada y transformada en épocas sucesivas<sup>17</sup>. En el momento de fallecer Juan II la sede episcopal se encontraba vacante al haber fallecido el obispo Rodrigo de Borja en 1478.

En días previos a su muerte, Juan II había dictado su testamento y codicilos, y había escrito una carta a su hijo don Fernando en la que, entre otros asuntos, le daba algunos consejos para afrontar su futuro como gobernante, con el deseo de «que como buen rey e cathólico príncipe rijáis e governeys los regnos e tierras a vos encomendados»<sup>18</sup>. A él, su heredero, le dejaba todos sus bienes<sup>19</sup>.

Según la tradición, a la muerte del rey «fue necesario vender el oro y plata que había en su recámara por no tener dinero alguno» para pagarse

---

<sup>12</sup> ZURITA, J., *Anales de la Corona de Aragón*, VIII, Zaragoza, 1977 [1579], p. 355.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 354-355.

<sup>14</sup> GARRUT, J. M., *600 anys de Plaça Nova*, Barcelona, 1978 [1955], p. 34.

<sup>15</sup> RAUFAST CHICO, M., «Ceremonias y conflicto: entradas reales en Barcelona en el contexto de la guerra civil catalana (1460-1473)», *Anuario de estudios medievales*, 38/2 (2008), p. 1050.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 1074, n. 114.

<sup>17</sup> MÀRIA I SERRANO, M., y MINGUELL I FONT, J. C., «El Palau Episcopal de Barcelona. Cronologia arquitectònica d'un edifici de vint segles d'història», *Locus Amoenus*, 10 (2009-2010), pp. 63-86.

<sup>18</sup> CARBONELL, P. M., *De exequijs sepultura et infirmitate regis Joannis secundi*, en BOFARULL, M. de, *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, XXII, Barcelona, 1864, p. 179. Sobre los consejos al nuevo monarca, cfr. OLIVAR, R., «Consejos de Juan II al futuro rey Católico», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIII (1950), pp. 83-89.

<sup>19</sup> Real Academia de la Historia (RAH), Colección Salazar y Castro (CSC), M-79, fol. 65 (205).

sus exequias<sup>20</sup>, y para hacer frente a las deudas contraídas con los oficiales de su casa, se hubieron de empeñar varias joyas del monarca, «en cantidad de diez mil florines»<sup>21</sup>, incluyendo el collar de la orden del Toisón de Oro, a la cual pertenecía desde que fue recibido en el capítulo celebrado en Saint-Omer, en 1461, en tiempos del duque de Borgoña Felipe el Bueno<sup>22</sup>. En el inventario de los bienes de oro del monarca en poder de Carlos de Roures, guardarropa del rey, se recoge «hun collar dor ab la diuisa del velloxi de la empresa del duc de Burgunia an ses sualts e diuises de pedres fogueres, pesa hun marcos, cinco onzas, onze ochavas e mig, de marcos de oro»<sup>23</sup>, el mismo que portaba al cuello su cadáver cuando fue colocado en el palacio real de Barcelona<sup>24</sup>. El empeño de joyas reales no era algo inusual en aquel momento. El mismo rey aragonés, propietario del singular collar de balajes que poseyera su segunda esposa Juana Enríquez y después la reina Isabel la Católica, y que fue tasado en 40.000 ducados, lo pignoró en varias ocasiones<sup>25</sup>, y a su muerte muchas de sus joyas y objetos preciosos fueron vendidos o empeñados para pagar sus honras fúnebres, en cumplimiento de sus mandas testamentarias y a sus servidores<sup>26</sup>. Eso no quiere decir, ni mucho menos, que el monarca viviera en la pobreza.

Tres días después del deceso, en el mismo palacio episcopal de Barcelona, comenzó a realizarse el inventario de sus bienes<sup>27</sup>. Entre ellos –capilla, objetos de oro y plata, ropas...–, destaca sobremanera el impor-

---

<sup>20</sup> Sobre las exequias de Juan II, cfr. BOFARULL, M. de, *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, XXII, Barcelona, 1864, *passim*; ALÓS Y DE POU, J. M.º de, «Mort y exequies del rey D. Joan II d'Aragó», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XI (1923-1924), pp. 261-265; y DURÁN I SAMPERE, A., y SANABRE, J., *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, I, Barcelona, 1930, pp. 301-319.

<sup>21</sup> ZURITA, J., *op. cit.*, p. 356.

<sup>22</sup> Sobre este capítulo, cfr. GRUBEN, F. de, *Les chapitres de la Toison D'Or à l'époque bourguignonne (1430-1477)*, Lovaina, 1997, pp. 289-311.

<sup>23</sup> RAH, CSC, M-79, f. 88v.

<sup>24</sup> CARBONELL, P. M., *op. cit.*, p. 199.

<sup>25</sup> ZALAMA, M. Á., «Valoración y usos de las artes. Colón y las joyas de Isabel la Católica», en CHECA, F. (dir.), *La materia de los sueños. Cristóbal Colón*, Salamanca, 2006, p. 53; *idem*, «La corona y el collar de Isabel la Católica y la financiación del primer viaje de Colón», en VARELA MARCOS, J., y LEÓN GUERRERO, M.º M. (coords.), *Cristóbal Colón, su tiempo y sus reflejos*, Valladolid, 2006, pp. 303-322.

<sup>26</sup> RAH, CSC, M-79, fol. 78: «en la sua cambra nos trobaven peccunies algunes [...] la plata sua e or ques trobaria en la sua cambra prix no fossen joyells ni pedres e fos venut o mespenyora per cumplir a les despeses de les sues funeraries e aximaterx a socorrer aquells dels officials e criats questionats en gran necessitat».

<sup>27</sup> El inventario comienza señalando la fecha, viernes 22 de enero, y precisa «in episcopali palatio ciuitas Barcinoue». Cfr. RAH, CSC, M-79, fol. 98.

tante número de tapices que poseía el monarca, algunos de los cuales se conservan aún hoy en día. Se trataba de un total de veintinueve paños, además de diversas alfombras, cielos, antepuertas y otros textiles, sumando casi cien piezas<sup>28</sup>. Además, en el hospital de Santa María del Portillo en Zaragoza, se hallaron otros bienes del rey, incluyendo «un panyo de ras que hay un pedaço cortado, es de figuras, es de los sacramentos» y «otro panyo de ras pequenyo de figuras, viejo»<sup>29</sup>.

En la misma época, los monarcas castellanos también atesoraron considerables conjuntos de tapices, de manera que ambos legados fueron el germen de la futura colección de los Reyes Católicos, que heredaron de sus ancestros el gusto por los paños<sup>30</sup>. Se ha indicado como a pesar de su inclinación a la cultura, en especial las letras y la música, Juan II no fue un hombre especialmente interesado en las artes<sup>31</sup>, a diferencia de su hermano Alfonso V el Magnánimo, considerado un auténtico príncipe del Renacimiento. Sin embargo, parece que los tapices sí llamaron su atención. No se trata de algo singular, sino más bien de una actitud común en la época.

Carlos de Viana, hijo de Juan II y su primera esposa Blanca de Navarra, quien se tituló soberano de este reino entre 1441 y 1461 en disputa con su padre, tuvo cierto interés por los objetos artísticos lujosos, como las piezas de orfebrería, los manuscritos iluminados y los tapices<sup>32</sup>. Estos últimos constituyeron un importante núcleo de sus posesiones. El inventario realizado el 2 de octubre de 1461 así lo refleja<sup>33</sup>. Entre las piezas conservadas en el guardarropa del rey se inventarían diversos paños de temática profana, con especial atención a episodios históricos, como «dos draps de charriot textis dor, de lana e seda», un paño nuevo del asalto a Calais, «un gran drap de la istoria del Rey Salamo de Bretanya», otro de San Luis de Francia, uno de un torneo, tres de la historia de Saladino, una cama «de istoria del joch de cartes» de oro, seda y lana, un gran paño con la historia de Chipre<sup>34</sup>. En la capilla servían un

---

<sup>28</sup> RAH, CSC, M-79, fols. 100-102v., epígrafe «Tapicaría». *Cfr. infra*, «Apéndice documental».

<sup>29</sup> RAH, CSC, M-79, fol. 130.

<sup>30</sup> ZALAMA, M. Á., «Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla: su fortuna posterior», en PARRADO DEL OLMO, J. M.<sup>a</sup> y GUTIÉRREZ BAÑOS, F. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, 2009, pp. 55-60.

<sup>31</sup> MOLINA, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999, p. 19.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>33</sup> BOFARULL, M. de, *op. cit.*, pp. 162 y ss. El documento original en Archivo de la Corona de Aragón, Cancillería, registros, n.º 3494.

<sup>34</sup> BOFARULL, M. de, *op. cit.*, p. 164.

pañó de la *Coronación de la Virgen* de oro, lana y seda, como otro «drap del juhi textit dor de lana e de seda», que junto con otro de los *Siete Gozos de Nuestra Señora* y uno dedicado a la historia de Joaquín (sin duda el tema del *Abrazo en la Puerta Dorada*), formaban un conjunto<sup>35</sup>. Estos paños aparecen relacionados con el guardarropa y la capilla, si bien el inventario contiene una partida dedicada a la tapicería del rey, en el que se refieren veintinueve piezas, además de varios cojines y cortinas. Entre los tapices señalados, había cuatro del *Romance de la rosa*, cinco «de vol de Ribera», otro de «Biujan e Florianana»<sup>36</sup>, otro de la *Historia del emperador Trajano*, «altre drap de la istoria del Rey Adastrus Tideus e Polinices», seis antepuertas, «dos grans bancals nous lo hu de la istoria de Juda e laltre de Jacob», entre otras piezas<sup>37</sup>. Por último aparecen cinco piezas «dels perills de Ercules» y un pequeño paño de santos<sup>38</sup>. Completa el inventario una partida dedicada a «tapits e alcatifes», donde se reseñan diversas alfombras y paños con decoración heráldica, como una alfombra «ab devisa de correges» –las armas de Navarra–, un paño con las armas del Infantado de Lara, cuatro grandes alfombras con las armas de Aragón, o un paño con las armas de Navarra y Francia<sup>39</sup>. Como se ve, el conjunto de tapices de Carlos de Navarra aparece dominado por los episodios profanos e históricos. Algunos de los paños fueron apreciados en cantidades elevadas, como las 220 libras del tapiz de «Salamo de Bretanya», las 320 de los dos de la historia de Saladino<sup>40</sup>, las 170 libras del tapiz de la *Coronación de la Virgen*, las 100 del dedicado a los siete gozos<sup>41</sup>, las 200 libras en que se tasó el tapiz de Florianana, las 170 del de Trajano, o las 600 libras de los paños dedicados a la historia de Hércules<sup>42</sup>. Sin embargo, nada comparable con la denominada «cambra del amant», una cama con cielo, dosel y cobertor, tejidos de oro, lana y seda, con seis paños y una antepuerta, tasado todo en 1.372 libras<sup>43</sup>. Sus tapices desempeñaron un importante papel

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>36</sup> Entre los tapices de Enrique IV de Castilla había «una cama de Ras de quatro paños con su cielo e goteras de la estoria de Florana». Cf. ZALAMA, M. Á., «Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla...», p. 57.

<sup>37</sup> BOFARULL, M. de, *op. cit.*, p. 165.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 225.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 225.

en la decoración del palacio, pues al morir Carlos de Navarra, «la dita sala fou a cascuna part ornada de diversos draps de ras molt bells e nous obrats ab molta seda en que eren los cinch actes historials fets per Ercules»<sup>44</sup>, uno de los cuales parece que ornaba la sala donde el primogénito del rey de Aragón tenía audiencia. Además, se colocaron cojines, alfombras y paños, para honrar al difunto.

El condestable Pedro de Portugal, pretendiente al trono aragonés y enfrentado a Juan II en Cataluña, fue proclamado conde de Barcelona y rey de Aragón y Sicilia en 1464, si bien fue derrotado un año después por Juan II<sup>45</sup>. Protector de las artes, educado en la corte portuguesa y con contactos entre los eruditos castellanos del entorno real, él mismo cultivó las letras y reunió una importante biblioteca<sup>46</sup>, y atesoró un importante número de tapices que ornaban el palacio real de Barcelona<sup>47</sup>. Algunos parecen proceder de sus predecesores, pues ciertos paños coinciden en su temática con otros que había poseído, por ejemplo, Carlos de Viana. Entre los tapices se inventarían uno de una escena de caza de leones, otro de un torneo –como el que poseyera Carlos de Viana–, un paño de verdura armoriado con el escudo de Portugal, uno «antich de la Gloria de la Fama, ab la fama divisada en mig del drap en forma de donzella», otros tres con escenas de la historia de Saladino y el rey Luis de Francia –paños con este tema aparecen en el inventario de Carlos de Viana–, uno con los doce meses del año, otros dos «drap de ras con la historia de Jepté», otro con la historia de «Viviano e de Seffrando», tres tapices con tres figuras cada uno formando la serie de los Nueve Pares –Arturo, Carlomagno, Godofredo de Bouillón, Héctor, Alejandro Magno, Julio César, Josué, David y Judas Macabeo–, tema además muy conocido en Flandes, donde los hermanos Van Eyck lo incluyeron en el *Políptico* de San Bavón; y un paño con la coronación de la Virgen María –también inventariado en la colección del primogénito de Juan II–. En total, sumaban diecinueve piezas. A su muerte algunos de sus bienes se vendieron y otros se entregaron a la *Generalitat*, en pago por deudas contraídas<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>45</sup> MOLINA, J., «Pedro de Portugal y la promoción de las formas artísticas en Barcelona (1464-1466)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 43 (1991), pp. 61-80.

<sup>46</sup> MOLINA, J., *Arte, devoción y poder...*, p. 26.

<sup>47</sup> SANPERE, S., *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, II, Barcelona, 1906, pp. 9-11.

<sup>48</sup> STEPPE, J. K., «Vlaamse kunstwerken in het bezit van doña Juana Enríquez, echtgenote van Jan II van Aragón en moeder van Ferdinand de Katholieke», en *Scrinium Lovaniense. Mélanges historiques E. Van Cauwenbergh*, Lovaina, 1961, p. 316.

La segunda esposa de Juan II de Aragón, la castellana Juana Enríquez, con quien contrajo matrimonio en 1444 y de cuya unión nació el futuro Fernando el Católico, atesoró algunas piezas singulares. Suyos fueron el llamado *Libro de horas de Isabel la Católica* y el collar de balajes, que luego pasaron a manos de la reina Isabel de Castilla<sup>49</sup>, y reunió diversas piezas de procedencia flamenca, incluyendo un buen número de tapices, antepuertas y otros paños, hasta un total de setenta y tres piezas<sup>50</sup>, entre ellos «tres draps de raz vells e molt anchs en los quales es la istoria de la Fama e gloria mundana texits ab molt or e seda», dos paños de la historia de Jefe, dos de la «istoria del Jutge» con episodios del Génesis, cuatro formando una serie dedicada a la historia de Moisés, y otros. El inventario de los paños de la reina, fallecida en 1468, muestra ciertas coincidencias iconográficas con los tapices que poseyeron Carlos de Navarra y Pedro de Portugal, pudiendo algunos de sus paños haberse incorporado a las posesiones de Juana Enríquez.

Así, la colección de Juan II aparece relacionada con la de estos personajes, su hijo Carlos de Viana, su segunda esposa y el condestable Pedro de Portugal, además de otros paños que bien podían proceder de las colecciones reales aragonesas. Hasta ahora se pensaba que los tapices de Juana Enríquez habrían pasado directamente a su hijo Fernando el Católico, pues su madre le nombraba heredero universal<sup>51</sup>, pero no fue así: Juan II se hizo con ellos y los mantuvo en su poder hasta que falleció<sup>52</sup>. A pesar de que el monarca no gozó de una situación económica desahogada durante un reinado siempre escaso de recursos, por lo que no debió de estar en disposición de invertir grandes sumas en la compra de paños, sí sabemos sin embargo que, como efectivamente señala el cronista Carbonell, el rey promovió la adquisición de ciertas tapicerías. Así, el escritor se refiere a una «altra nova tapicería» de paños comprados en Flandes y en la feria de Medina del Campo<sup>53</sup>.

Entre las piezas inventariadas a su muerte en Barcelona, encontramos que tapices de temática religiosa convivían con otros de tema profano. Entre los primeros se registran un paño de la historia de Josías, rey de

---

<sup>49</sup> MOLINA, J., *Arte, devoción y poder...*, p. 20, n. 12.

<sup>50</sup> STEPPE, J. K., *op. cit.*, pp. 301-330.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 306-307.

<sup>52</sup> RAH, CSC, M-79, fols. 100-102v., epígrafe «Tapicería». *Cfr. infra*, «Apéndice documental».

<sup>53</sup> CARBONELL, P. M., *op. cit.*, p. 196. *Cfr. infra*, n. 77.

Israel; dos dedicados a la exaltación de la Vera Cruz, otro de Sansón, dos a la historia del rey Jefté, una Crucifixión, tres imágenes narraban los *Siete Gozos de Nuestra Señora*, dos alusivos a los Sacramentos, uno con un san Jordi, otro «dels sants de Spanya»<sup>54</sup>. Respecto a los paños de la historia del *Voto de Jefté*, Pedro de Portugal poseyó tapices con esta iconografía<sup>55</sup>, lo mismo que Juana Enríquez, quien poseyó dos piezas con este tema<sup>56</sup>, sin que quede claro si se trata de dos conjuntos distintos<sup>57</sup>.

Procedentes de las colecciones de la reina Juana Enríquez podemos señalar además los paños de Josías, el de Sansón, la Crucifixión con la heráldica de Navarra, así como algunas otras piezas, como el de la «ystoria dels sants de Spanya» o la antepuerta con San Jordi<sup>58</sup>. El de tema hagiográfico pasó después, a través de Fernando el Católico, a las posesiones de la reina Isabel de Castilla, siendo inventariado en el alcázar de Segovia, en 1503<sup>59</sup>.

Por otro lado, los tres relacionados con los Gozos de la Virgen procedían de la capilla de Carlos de Viana<sup>60</sup>. Estos últimos paños estaban en poder de los monarcas de Aragón desde al menos 1436, cuando se citan como propiedad del rey Fernando I, momento en que sirvieron para decorar la capilla mayor de Santa Eulalia de Barcelona con motivo de las honras fúnebres celebradas en honor de su esposa doña Leonor de Alburquerque<sup>61</sup>, fallecida en Medina del Campo el año anterior. Estos tapices pasaron después, a través de Juan II, a la capilla de Fernando el Católico, quien en su testamento los donó a la Capilla Real de Granada, junto con el de «los tres estados»<sup>62</sup>.

---

<sup>54</sup> RAH, CSC, M-79, fol. 101.

<sup>55</sup> SANPERE, S., *op. cit.*, p. 10.

<sup>56</sup> STEPPE, J. K., *op. cit.*, p. 326.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pp. 318-319.

<sup>58</sup> *Ibidem*, pp. 325-329.

<sup>59</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op. cit.*, p. 111.

<sup>60</sup> BOFARULL, M. de, *op. cit.*, pp. 164-165.

<sup>61</sup> «[...] e lo cap de l'altar major, a l'entorn, fou empaliat de draps de ras del senyor rey d'Aragó, molt bells, e en los quals eren los VII goigs de la Verge Maria; e baix entorn la tomba, sobre les posts, draps de peus», *cfr.* DURÁN I SANPERE, A., y SANABRE, J., *Llibre de les solemnitats de Barcelona*, I, Barcelona, 1930, p. 68.

<sup>62</sup> AGS, Patronato Real, leg. 29, doc. 52, fol. 705v., «serán tomados los hornamentos todos de seda e de brocado e broslados de nuestra capilla, conviene a saber capas, casullas, almáticas, vestimentas, albas, delante altares, camas, palios, azulejas, e otros cualesquier ornamentos de la dicha mi capilla que se hallaren al tiempo de nuestra muerte y los paños de los syete gozos de nuestra señora y el paño de la ystoria de los tres estados».

En cuanto a la temática profana, se describen tapices de iconografía difícil de identificar, como uno con «diuerses figures de homes e dones [...] saluatges a peu y a cavall»<sup>63</sup>, que bien podría relacionarse con el paño que muestra una escena de caza que perteneció a Pedro de Portugal<sup>64</sup>, en cuya colección aparecen cuatro tapices de tema de cacería. También Carlos de Viana tenía una cubierta de lecho con el tema de los hombres salvajes<sup>65</sup>. En el inventario de Juana Enríquez se registran también varios paños con esta temática<sup>66</sup>.

Asimismo, presente entre los bienes de la reina y posteriormente en el de su marido, encontramos un tapiz «de la ystoria de aquell regne o prouincia en la qual cascun any elegen rey»<sup>67</sup>.

Tres paños con el tema de la Fama<sup>68</sup>, descritos como «molt antichs»<sup>69</sup>, demuestran cómo una iconografía vigente en el siglo XVI en el mundo de la tapicería, cuyo ejemplo más sobresaliente será la serie de *Los Honores* adquirida por Carlos V en la década de 1520<sup>70</sup>, tiene su origen al menos cien años atrás. Sin duda, atendiendo a las noticias documentales, estos tres tapices procedían del legado de la reina Juana Enríquez<sup>71</sup>. Isabel la Católica poseyó también un tapiz con esta iconografía, que se ha relacionado con el paño propiedad de Pedro de Portugal, y que llegaría a sus manos a través de su esposo Fernando de Aragón<sup>72</sup>. Tras su muerte, el tapiz pasó a la marquesa de Moya.

También interesante es la referencia a un paño con la representación de «la ystoria de las edats»<sup>73</sup> –que podría coincidir con el de los tres esta-

---

<sup>63</sup> RAH, CSC, M-79, fol. 100.

<sup>64</sup> SANPERE, S., *op. cit.*, p. 9.

<sup>65</sup> BOFARULL, M. de, *op. cit.*, p. 164.

<sup>66</sup> STEPPE, J. K., *op. cit.*, p. 328.

<sup>67</sup> RAH, CSC, fol. 101v. y STEPPE, J. K., *op. cit.*, p. 327.

<sup>68</sup> Sobre esta temática en la tapicería *cf.* DELMARCEL, G., «Présence de Boccace dans la tapisserie flamande des XVe et XVIe siècles», en TOURNOY, A. (ed.), *Boccaccio in Europe*, Lovaina, 1977, pp. 67-90, especialmente pp. 70-71, para la fama en las tapicerías flamencas del siglo XV.

<sup>69</sup> RAH, CSC, M-79, fol. 101.

<sup>70</sup> *Cfr.* CHECA, F., *Tapisseries flamandes...*, pp. 110-127.

<sup>71</sup> STEPPE, J. K., *op. cit.*, pp. 327-328.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 322.

<sup>73</sup> RAH, CSC, M-79, fol. 101v.

dos que Fernando el Católico donó a la Capilla Real de Granada<sup>74</sup>, así como otro con los Planetas y los signos del Zodiaco. Pedro de Portugal poseyó un tapiz de diversas figuras y personajes donde estaban representados los doce meses del año<sup>75</sup>, que bien podría identificarse con alguno de los que aparecen en el inventario de Juan II. Del mismo momento serían dos tapices de los Signos y Planetas que pasaron a manos de la reina Isabel la Católica, procedentes de las colecciones de Juan II y Enrique IV de Castilla<sup>76</sup>.

Poseía asimismo el rey de Aragón dos tapices de la historia de Alejandro, una iconografía muy popular en el mundo de la tapicería medieval. Dos paños mostraban la expedición de Bruto a Aquitania, descrita como «la ystoria de un roma qui auant a conquistar certa prouincia»<sup>77</sup>. No podían faltar también los tapices de contenido heráldico. Las armas de Navarra aparecen en el tapiz de la Crucifixión, mientras que se inventarían dos reposteros «la hun ab armes de Aragón e laltre ab les armes de Sicilia»<sup>78</sup>.

Algunos de los paños de Juan II pasaron a formar parte del patrimonio del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, fundación impulsada por el monarca pero llevada a cabo en tiempos de su hijo Fernando el Católico, a quienes habían pasado los bienes de su difunto padre. Antes, los tapices de Juan II habían servido por última vez al monarca decorando la sala del palacio real donde fue depositado su cuerpo, la cual fue «tota empaliada de richa e molt bella tapiçaria de draps de ras texits dor e dargent e de seda de diverses colors e de diversos estams molt fins», de manera que quedó toda cubierta. Entre los paños:

eren los draps del set goigs e los draps de la historia de Alexandre, molt subliment imaginants e figurats de moltes riches e delicades figures e imatges de homens e de dones, de Sants Angels e de Reys e daltres diverses figures. E mes havia molts altres richs draps de ras e molta altra nova tapiceria que lo Senyor Rey mentre vivia per son propri us e servey havia fets venir de Flandes e de fira de Medina del Campo<sup>79</sup>.

---

<sup>74</sup> *Cfr. supra*, n. 62.

<sup>75</sup> SANPERE, S., *op. cit.*, p. 10.

<sup>76</sup> ZALAMA, M. Á., «Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla...», p. 59.

<sup>77</sup> RAH, CSC, M-79, fol. 102v.

<sup>78</sup> *Ibidem*, fol. 102.

<sup>79</sup> CARBONELL, P. M., *op. cit.*, p. 196.

## Donación de tapices al monasterio de Santa Engracia de Zaragoza

Relata el padre Sigüenza en su historia de la Orden de San Jerónimo que el monasterio de Santa Engracia en Zaragoza se fundó por deseo de Juan II de Aragón, quien en 1468 se encomendó a la mártir para que le devolviese la vista<sup>80</sup>. El monarca estaba afectado de cataratas hasta el grado de rozar la ceguera y queriendo recuperar la visión se puso en manos del médico judío Crexcas Abiatar, no sin antes colocarse el relicario de Santa Engracia sobre sus ojos y prometer solemnemente que de ser un éxito la intervención fundaría un monasterio jerónimo, el primero en Aragón, bajo la advocación de Santa Engracia<sup>81</sup>. Milagrosamente, atendiendo a lo complicado de la operación y la avanzada edad para la época del paciente –tenía setenta años–, Juan II recuperó la visión y no olvidó su promesa.

En su testamento, el monarca ordenaba en una misma cláusula llevar a cabo la transformación de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza y de la abadía de Bellpuig de les Avellanes en sendos monasterios jerónimos<sup>82</sup>, fundaciones que, en sus *Anales de la Corona de Aragón*, Zurita relaciona con el deseo del rey de expiar sus culpas, «visto el estrago grande que por tantas guerras se hicieron en sus reinos»<sup>83</sup>, sin mencionar el asunto de la promesa hecha por su curación. Sin embargo, el rey no pudo llevar a cabo su deseo por la escasez de recursos disponibles en sus últimos años de vida. A pesar de que nada parece que se materializara en Bellpuig, con el tiempo sí se realizó la fundación monástica de Zaragoza<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> SIGÜENZA, J., *Historia de la Orden de San Jerónimo*, II (Ed. de Á. Weruaga Prieto), Salamanca, 2000, pp. 60-61.

<sup>81</sup> MARTÓN, L. B., *Origen y antigüedades del el subterráneo y celeberrimo santuario de Santa María de las Santas Masas, oy Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza de la Orden de nuestro padre San Gerónimo*, Zaragoza, 1737 [ed. facsímil, Zaragoza 1991], pp. 475-476.

<sup>82</sup> RAH, CSC, M-79, fol 5: Juan II ordena «commutatio ecclesiae sancte Engracie civitatis Cesarauguste Oscensis diocesis, et beate Marie de Pulcropodio de les Auellanes Urgellensis diocesis, ubi sotularis quidaz est gloriosissime virginis Marie in monasteria religiosi ordinis beati leronimi», orden por la que siempre mostró gran predilección.

<sup>83</sup> ZURITA, J., *op. cit.*, p. 356.

<sup>84</sup> Sobre este edificio antes de su transformación, *cf.* LACARRA DUCAY, M.ª C., «Notas sobre la iglesia de Santa Engracia o santuario de las Santas Masas en siglo XV (1421-1464)», pp. 425-443; *Ídem*, «La iglesia parroquial de Santa Engracia o santuario de las Santas Masas durante el siglo XV, nuevas noticias», en VV. AA., *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Zaragoza, 2002, pp. 85-100. También CIA BLASCO, J., «Precedentes y orígenes del monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza», *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 76-77 (2002), pp. 7-90.

Cuando Juan II falleció en enero de 1469, su hijo y heredero Fernando II, el Católico, quiso cumplir la promesa de su progenitor y pronto comenzó las gestiones para llevar a cabo la fundación, pero hubo que esperar hasta 1493 para que empezasen las obras<sup>85</sup>. Fernando el Católico tuvo una preocupación continua por llevar a buen fin la fábrica del monasterio, y mostró tanto interés que fue la mayor empresa financiada por el monarca en Aragón: ordenó continuos pagos –en 1499 entregó la elevada suma de 30.000 sueldos jaqueses– y llegó a paralizar las obras de la Aljafería para liberar recursos hacia el monasterio de Santa Engracia<sup>86</sup>.

Construir el conjunto monacal no era todo; había que dotar de mobiliario y enseres adecuados las dependencias. «Para la sacristía, dio [el rey] gran cantidad de plata, casi toda cuanta hay en ella, y muchos brocados para ornamentos, tapicería, alhombros, doseles, ropa blanca para altares...». Así relata fray José de Sigüenza la donación de plata y ornamentos por parte de Fernando el Católico<sup>87</sup>, pero el historiador jerónimo extractó la noticia que desde Zaragoza le envió fray Braulio Martínez, quien precisa, por lo que se refiere a los tapices, que fueron seis los que entregó el rey<sup>88</sup>. Más de un siglo después, el padre Martón no es más explícito respecto a los paños donados por el monarca, aunque nos da los nombres, «las colgaduras de paños de Raz, con dos grandes de la Cruz y de la Fama»<sup>89</sup>.

Cuando en 1703 se realizó un inventario de los tapices de la sacristía de La Seo, se hace constar que varios paños procedían del monasterio de Santa Engracia, con quien se había llevado a cabo un cambio o permuta, que permitió al cabildo ampliar su colección de tapices con singulares paños. Según indica el citado documento, ingresaron en La Seo

seis paños que se an traído de Sta. Engracia, los dos muy grandes con la historia del rey Cosroas de Persia, de personados vestidos a lo antiguo, y unos rótulos góticos en campo blanco. Los

---

<sup>85</sup> MORTE GARCÍA, C., «El monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza en el mecenazgo real», en VV. AA., *Santa Engracia. Nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basílica*, Zaragoza, 2002, p. 107; CRIADO MAINAR, J., «La fábrica del monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza, 1492-1517», *Artigrama*, 13 (1998), pp. 253-276.

<sup>86</sup> MORTE GARCÍA, C., *op. cit.*, pp. 109, 112 y 116.

<sup>87</sup> SIGÜENZA, J., *op. cit.*, p. 62.

<sup>88</sup> MORTE GARCÍA, C., *op. cit.*, p. 113.

<sup>89</sup> MARTÓN, L. B., *op. cit.*, p. 488.

otros dos paños son también grandes de diferente estofa, con rótulos góticos a la parte de arriba, en campo azul, con diversos personados antiguos, y al pie con diversas flores. Los otros dos paños son pequeños y ambos contienen la adoración de los Reyes<sup>90</sup>.

No se trata necesariamente de los seis donados a Santa Engracia por Fernando el Católico, pero al menos podemos identificar los dos que representan la historia de Cosroes, rey de Persia que conquistó Jerusalén llevándose la reliquia de la Vera Cruz, mientras que los otros dos bien podrían ser los paños de la historia del voto de Jefte, de los cuales hoy se conserva tan solo uno. Asimismo, en el inventario de 1703 se señala, «un paño grande con unos navíos, y se entiende que en cambio de él se dieron tres paños pequeños de diferentes historias»<sup>91</sup>, que claramente corresponde con el tapiz que narra la expedición de Bruto a Aquitania y que también poseyó Juan II. Se identificarían así cinco de los tapices que ingresaron en la catedral a finales del siglo XVII o principios del XVIII, de los cuales cuatro se encuentran aún hoy en día en el museo de tapices de La Seo de Zaragoza.

## Paños que don Alonso de Aragón donó a su catedral

Hijo natural de Fernando el Católico y de la dama Aldonza Roig de Iborra, su padre siempre mostró un especial afecto por él y no tardó en buscarle una posición preeminente. Quizá presionado por su esposa, la reina Católica, que temía que en algún momento pudiese reclamar derechos sucesorios en el Reino de Aragón –de hecho doña Isabel no cejó hasta que en 1501 consiguió que fuese ordenado sacerdote allanando el camino para el reconocimiento como princesa de su hija Juana–, el rey Fernando pronto decidió destinar a su hijo a la carrera eclesiástica, para asegurarle un futuro sin sobresaltos. Todavía en la niñez, apenas contaba ocho años, don Alonso se convirtió en administrador del arzobispado de Zaragoza, gracias a una bula de Sixto IV que determinaba que al cumplir veinticinco sería designado arzobispo; sin embargo, con solo quince años entró en Zaragoza luciendo los atri-

---

<sup>90</sup> *Inventario de la sacristía de La Seo. 1703. Cfr. TORRA DE ARANA, E., HOMBRÍA TORTAJADA, A., y DOMINGO PÉREZ, T., Los tapices de La Seo de Zaragoza, Zaragoza, 1985, p. 331.*

<sup>91</sup> *Ibidem.*

butos episcopales<sup>92</sup>. No se trataba de un caso escandaloso, al menos no más que otros como la imposición del capelo cardenalicio a Giovanni de' Medici, después papa León X, hijo de Lorenzo el Magnífico, cuando solo contaba trece años a la vez que se le otorgaba el doctorado en derecho canónico sin haberse dedicado jamás a esa disciplina<sup>93</sup>, la asimismo elevación a la dignidad cardenalicia de César Borgia por su propio padre, el papa Alejandro VI, o la renuncia en 1507 del arzobispado de Santiago de Compostela por parte de Alonso de Fonseca en su hijo homónimo.

Estos, y otros muchos, eran personajes típicos de una época donde las dignidades eclesiásticas se utilizaban sin escrúpulos en favor de familiares. Generalmente los aspectos espirituales estaban al margen de sus intereses pues carecían de vocación, pero esto no es óbice para concluir que descuidaban las funciones inherentes a su cargo, pues en ocasiones sí mostraron considerable preocupación y fueron notables administradores, siempre llevando una vida principesca que a fin de cuentas era lo que se buscaba en sus nombramientos. Don Alonso de Aragón es uno de los más destacados prototipos. Administrador perpetuo del arzobispado de Zaragoza, también fue arzobispo de Monreale, dignidad a la que renunció a cambio de la sede de Valencia, y titular de diferentes abadías que le propiciaban pingües beneficios. Además, su padre le confió el gobierno de Aragón en su ausencia y se hizo cargo de la regencia hasta la llegada de Carlos I, lo que redundaba en su desinterés por los aspectos religiosos –parece que nunca llegó a officiar en su catedral– e indica que estamos ante un verdadero príncipe que llevó una existencia acorde.

Don Alonso vivía en un palacio rodeado de riquezas y entre sus bienes se contaba una importante colección de tapices, objeto del deseo de los principales personajes y expresión clara del lujo del que se rodeaba. A su muerte, el 24 febrero de 1520, dejó un buen número de paños a La Seo. La donación la incluyó en su testamento redactado unos días antes, y aunque no se ha conservado el documento, o al menos no se ha encontrado hasta el momento, un inventario realizado solo un año después de su muerte, bajo el epígrafe «Paños de raz del Ilmo e Rmo Sr

---

<sup>92</sup> FERNÁNDEZ SERRANO, F., *Obispos auxiliares de Zaragoza en tiempos de los arzobispos de la Casa Real de Aragón (1460-1575)*, Zaragoza, 1969, p. 23.

<sup>93</sup> PICOTTI, G. B., *La giovinezza di Leone X*, Milán, 1938, cap. 3.

Don Alonso de Aragón dados a la yglesia de Çaragoça», detalla diecinueve piezas, diecisiete paños y dos antepuertas<sup>94</sup>.

Aunque con desigual precisión, el inventario relaciona los ejemplares que fueron donación del arzobispo a su catedral, de los que en la actualidad se conservan nueve. «Primeramente su Illma Señoría dio tres paños grandes de raz en donde hay mucha seda con la historia del rey Asuero y de la reina Hester». No hay duda de que se trata de los tres ejemplares agrupados en la serie *Historia Ester y del rey Asuero* y que se conocen como *Banquete de Asuero y degradación de la reina Vasti*, *Exaltación de Ester al trono de Persia* y *Ester salva a su pueblo*. La siguiente entrada del inventario declara que el prelado además donó «tres otros bellísimos paños de raz con mucha seda e la hystoria dellos es el baptisterio de Xpo. y de Sanct Johan». También parece clara la identificación de estos paños, que corresponderían a los conservados en La Seo: *Prisión del Bautista y presentación ante Herodes*, *Bautismo de Cristo* y *San Juan bautiza en el Jordán*, paño este último del que se conserva una versión que se aparta de la original en la flora y vegetación y que no debió haber pertenecido a don Alonso<sup>95</sup>.

No parece haber duda en la identificación del paño que el inventario de 1521 describe como «Item otro paño grande rico con seda y mucho oro con hystoria de sede majestatis en medio, a la mano drecha la misericordia con un ramo de lirio blanco en la mano y de la otra parte la justicia con una espada en la mano con otras historias». La escena que se detalla es la que aparece en el tapiz *Realeza de Cristo* asimismo conservado en La Seo. También han llegado a nuestros días el tapiz *Resurrección de Lázaro*, registrado como «un paño rico de seda y oro con la hystoria de Lázaro cuando Cristo lo resucitó», y «otro paño rico labrado de seda y oro con la hystoria Nuestra Señora en medio con su bendito fijo, en la mandrecha la mujer acusada delante de Cristo de adulterio y a la manisquierda la hystoria de la Samaritana y encima de una parte Adam y de otra Eva», que se refiere al *Cumplimiento de las profecías en el Nacimiento de Cristo*.

Aún se pueden identificar tres paños más de los donados por el arzobispo: «Item otro paño pequeño con mucho oro y seda con hystoria de

---

<sup>94</sup> Inventario de la sacristía de La Seo. 1521. Transcrito en lo que se refiere a los paños en TORRA DE ARANA, E., HOMBRÍA TORTAJADA, A., y DOMINGO PÉREZ, T., *op. cit.*, pp. 46-47 y 324-325.

<sup>95</sup> TORRA DE ARANA, E., HOMBRÍA TORTAJADA, A., y DOMINGO PÉREZ, T., *op. cit.*, p. 47.

Nuestra Señora con su bendito Hijo en los brazos y un ángel que le tiene de rodillas las Oras», en la actualidad en los fondos del Museo Arqueológico Nacional<sup>96</sup>, que fue incautado por el Estado en 1869 junto con otro tapiz de San Martín, que en el inventario de 1521 figuraba como «pañó de raz con mucha seda y oro labrado con la hystoria de Sanct Martín a caballo partiendo con el pobre la vestidura», ejemplar del que se desconoce su fortuna posterior<sup>97</sup>. Por último, el «pañó rico con mucha seda y oro con la hystoria de la presentación del Templo» en 1884 se encontraba en la colección Martin Le Roy, de París, y del que no se sabe su paradero actual<sup>98</sup>.

De los otros cinco tapices donados por el obispo no se tienen noticias. Se trataba de «un paño de raz mediano con mucha seda y bello con la hystoria de la adoración de los Reyes», «un rico paño de raz labrado con mucha seda y oro con la hystoria de la muerte y Asuption de Nuestra Señora», «otro paño de raz rico labrado de seda y oro con hystoria de Gedeón, David a la mandrecha con su cítara y Judas Macabeo a la otra parte» —este se ha querido hacer coincidir con el paño *Presentación de Ester*, donde sí aparece David pero sin coincidencia con las demás escenas<sup>99</sup>—, «otro paño rico de raz con seda y mucho oro con la hystoria de Aureliano con Julio César y Héctor a una parte y el rey Alexandre a la otra» y «un paño mediano rico con mucha seda y oro y con la hystoria de la Passión y los dos ladrones cerca de la cruz, es paño notabilíssimo». Asimismo, de las dos antepuertas, «una con la hystoria de Nuestra Señora y Joseph, la otra con la historia de la Salvación», se ha perdido el rastro.

Atendiendo a que el inventario se realizó solo un año después de la muerte de don Alonso, se puede asegurar que todos los paños que donó el arzobispo aparecen relacionados. El estudio de los conservados permite concluir que se trataba de un conjunto heterogéneo. La serie *Historia de Ester y del rey Asuero*, manufacturada en los Países Bajos del Sur hacia 1490, probablemente estaría formada por cuatro paños<sup>100</sup>, de

---

<sup>96</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, M. J., «Los tapices del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1 (1983), pp. 51-52.

<sup>97</sup> TORRA DE ARANA, E., HOMBRIÁ TORTAJADA, A., y DOMINGO PÉREZ, T., *op. cit.*, p. 48.

<sup>98</sup> STEPPE, J. K., «Vlaamse Wandtapijten in Spanje. Recent gebeurtenissen en publicaties», *Artes Textiles*, III (1956), pp. 58-59.

<sup>99</sup> TORRA DE ARANA, E., HOMBRIÁ TORTAJADA, A., y DOMINGO PÉREZ, T., *op. cit.*, p. 47.

<sup>100</sup> DELMARCEL, G., *Flemish Tapestry*, Nueva York-Londres, 1999, pp. 60-63.

los que el arzobispo tenía tres. Otro tantos donó el prelado relativos a la vida de San Juan Bautista, de los que dos, *San Juan bautiza en el Jordán* y *Prisión del Bautista y presentación ante Herodes*, corresponden a una misma serie, mientras que el tercero, el *Bautismo de Cristo*, presenta algunas diferencias especialmente en la cenefa. Conjunto parece que formaban el paño *Cumplimiento de las profecías en el Nacimiento de Cristo* con el de la *Presentación en el Templo*, pues ambos integran la serie conocida como *Episodios de la vida de la Virgen*, que perteneció a la reina Juana I y que llevó consigo a su palacio de Tordesillas<sup>101</sup>, y hoy forma parte de los fondos de Patrimonio Nacional<sup>102</sup>. Los demás paños son ejemplares únicos.

Manufacturados en los Países Bajos entre las últimas décadas del siglo XV y los primeros años del XVI, apenas hay noticias de cómo y cuándo llegaron a manos de don Alonso. En 1598 Domingo de Espés recogió en un manuscrito que el arzobispo «dexó para el servicio de su capilla y Yglesia de Zaragoza los paños de tapicería que son de devociones, como son uno de Nuestra Señora y otro de San Martín ricos con oro, y tres de la historia de S. Juan Bautista y dos otros de Nuestra Señora y siete piezas que fueron del Rey Cathólico su Señor y Padre»<sup>103</sup>. A partir de esto se ha concluido que los paños llegaron al arzobispo como regalo del rey de Aragón; sin embargo, el historiador, además de escribir más de medio siglo después de la donación, con lo que sus noticias no son de primera mano, solo refiere catorce paños en total, de los que parece que siete, que no detalla, habrían pertenecido a su padre.

Fernando el Católico, como su esposa, gustó de atesorar ricos paños. Cuando falleció Enrique IV de Castilla en 1474, dejó un importante número de paños de los que sus sucesores en el trono no tardaron en apoderarse<sup>104</sup>. Don Fernando ordenó al tesorero Rodrigo de Tordesillas, depositario de los paños de Enrique IV, que «dedes y entregades a Diego de Torres, mi camarero, los paños de Ras e seda [...] para mi ser-

---

<sup>101</sup> ZALAMA, M. Á., *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I...*, pp. 351-353.

<sup>102</sup> JUNQUERA DE VEGA, P., y HERRERO CARRETERO, C., *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional. Volumen I: Siglo XVI*, Madrid, 1986, pp. 6-8; HERRERO CARRETERO, C., «Tesoro de devoción de la corona de España», en *A la manera de Flandes. Tapices ricos de la corona de España* (cat. exp.), Madrid, 2001, pp. 74-77.

<sup>103</sup> ESPÉS, D. de, *Historia eclesiástica de la ciudad de Zaragoza desde la venida de Jesucristo Señor y redemptor nuestro hasta el año 1575* (Manuscrito del Archivo de La Seo, año 1598). Citado por TORRA DE ARANA, E., HOMBRIA TORTAJADA, A., y DOMINGO PÉREZ, T., *op. cit.*, p. 46.

<sup>104</sup> ZALAMA, M. Á., «Tapices en los tesoros de Juan II y Enrique IV de Castilla...», pp. 55-60.

vicio». Entre ellos se relacionan tres «de la estoria de las amazonas», dos camas, una con la historia de Salomón y otra de David, «vn paño de vna crucifixión de seda azul», etc. De ninguno de ellos se conoce su fortuna posterior. No se quedó ahí el interés de Fernando el Católico por los tapices sino que invirtió elevadas sumas en adquirirlos. Así, en 1508 compró de la venta de la recámara de su esposa dos series cada una de cuatro tapices de «mucho oro e seda», una con la historia de Nabucodonosor y otra de Alejandro Magno, por las que pagó 524.062 maravedís<sup>105</sup>. Ninguno de estos tapices coinciden con los que atesoró el arzobispo de Zaragoza y donó a su catedral.

Quizá podrían proceder de Fernando el Católico dos paños que se documentan en poder de su hijo. Se trata de la serie conocida como *Episodios de la vida de la Virgen*. Esta serie la adquirió Juana I en Toledo el 10 de agosto de 1502, al menos en esa fecha pagó al tapicero Pieter van Aelst por ella<sup>106</sup>, y sin duda el conjunto estaba en su poder cuando a comienzos de 1509 se trasladó con su tesoro a Tordesillas, momento en que su padre ordenó que se hiciese un inventario de los bienes. No es hipótesis imposible pensar que don Fernando se fijase en los paños y quisiese hacerse con una réplica que podría haber pasado a su hijo. De hecho, se conserva en La Seo un tapiz que repite el *Cumplimiento de las profecías en el Nacimiento de Cristo*, si bien la escena está invertida y no tiene la misma riqueza que el paño que perteneció a Juana I. Si esto fue así, lo mismo habría que decir del otro paño de la serie, la *Presentación en el Templo*, que se documenta en el inventario de 1521 y que en fecha sin determinar salió de la catedral.

En realidad, a la luz de la documentación solo sabemos de un tapiz que perteneció al rey de Aragón y que acabó en manos de su hijo: la *Resurrección de Lázaro*. Este paño en origen propiedad del condestable de Castilla, Bernardino Fernández de Velasco, quien se lo regaló a Isabel la Católica. Se documenta entre los bienes de la reina desde el 2 de abril de 1498<sup>107</sup>, y permaneció en su poder hasta que falleció. De tamaño mediano (393 × 466 cm), está tejido con abundante seda e hilos recubiertos de oro, lo que lo convierte en uno de los más destacados de los que poseyó el arzobispo. Cuando en 1504 falleció la reina Isabel, sus

---

<sup>105</sup> AGS, Cámara de Castilla-Cédulas, libro 15, fols. 145-147v.; ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte, poder y cultura...*, p. 58.

<sup>106</sup> JUNQUERA, P., «Colección del Patrimonio Nacional. Tapices de los Reyes Católicos y de su época», *Reales Sitios*, 26 (1970), p. 21.

<sup>107</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *op. cit.*, p. 128.

bienes se pusieron en pública almoneda y este paño llamó la atención de Fernando el Católico. Se tasó en la considerable cantidad de 400 ducados (150.000 maravedís), aunque el rey, que a su vez era uno de los testamentarios de su esposa, obligó a que se hiciese una segunda tasación de manera que al final lo adquirió el monarca por algo más de la mitad: «LXXXIII U LXXV como está tasado»<sup>108</sup>.

## Apéndice documental

*Inventarium illmi. dom. Joannis regis Aragon, glorios. memor.*, RAH, CSC, M-79, fols. 100-102v.

[Fol. 100]

Tapiçaria.

Die sabbati xxiii preditor mensis et anni in predito loco palatio et camera fuit processum ad inventariandum per supradictos.

Primo hun drap de ras de la istoria de Josías rey de Isreal textit ab molta seda ab diuerses figures de homes e dones ab tres titols dalt per lo larch del dit drap designats la dita ystoria la qual drap es guarnit de tela blanca, toca de larch set alnes e de ample o cayguda tres alnes e hum palm de mesura de Valentia.

Item dos draps de ras nog textits ab molta seda de la ystoria de la exaltation de la vera creu e del rey Cosdrohe semblant su al altre ab titols designats la dita ystoria gornit de tela de sunem [F. 100v.] haments de larch casun dotze alnes e mige de la dita mesura e quatre alnes e mige dample o cayguda.

Item dos drap de ras de la ystoria de Sansó textits ab seda semblants la hu al altre ab titol baix per larch de les dits draps designats o designat la dita ystoria gornits de tela verda que han de larch casu[n] set alnes e mige e tres alnes de ample de la dita mesura.

Item un drap de ras textit ab seda de diuerses figures de homes e dones en que ni ha de saluatges a peu y a cauall gornit de tela blanca que toca de larch deu alnes e mige e de cayguda quatre alnes e mige.

Item altre drap de ras de la ystoria de Jefté textit ab seda non ab diuerses figures de homes e dones ab tres titols per lo larch del dit drap lo

---

<sup>108</sup> AGS, CMC, 1.ª época, leg. 81, fol. 5/105: ZALAMA, M. Á., *Juana I. Arte, poder y cultura...*, p. 58.

primer dels quals comença Jefte galat e lo derrer titol comença prestament, es gornit de tela verda e toca de larch vint alnes e hun palm e de cayguda quatre alnes e mige de la dita mesura.

Item altre drap de la dita ystoria textit ab seda ab tres titols per lo larch del dit drap qui comença lo primer *quant illerent* e lo derrer comença *adonc Jefte* e ha de larch e dample segens lo prep dit.

Item hun altre drap de ras ab seda ab diuerses figures de homes e de dones en lo primer cap alt del dit drap en la part dreita monstra huna fontana o brollador ab una figura alt al cap del dit brollador qui lança dos targas daygut e en la huna part del dit brollador o fontana ha una figura d'ome e una laltre de dona, es gornit lo dit drap de tela blanca hauent de larch viiii<sup>o</sup> [9] alnes valencianes e tres palmes.

[F. 101]

Item altre drap de la ystoria de aquell regne o prouincia en la qual casun any elegen rey, e apellamen lo que era stat lany passat en certa illa, ab titols en la vora baux per lo larch del dit drap declarant la dita ystoria, gornit de canamat, toca de larch x alnes e quatre alnes e mige de cayguda.

Item tres draps de ras de la fama vells molt antichs en las qual es designada la dita ystoria de la fama e gloria mundana, textits ab molt or e seda, e la hun ques met en mig dels des es la figura de la reyna o de hessa de la fama mundana coronada sobre la roda o carro trihumphal lo qual tiren dos cauallós, en torn de la dita roda ha diuerses figures de angels de homes e de dones portants qui stan sa art, e en mentio que ha trovada, ha de larch sinc alnes e mege, e de ample sins alnes e los dos quis pare hu a casun costat ha en casun diuerses figures de papes e cardenals reys e altres que han fet los grans estremios artes per la dita fama, e toca la hun qui es per la part dreita de la dita fama setze alnes e laltre drap quis pesa de la part sinestre toca altres setze alnes e son dun materc ample.

Item un drap de ras petit o cortina en lo mig del qual es la figura de nostre senyor stant crucificat en la creu ab les figures de la María e de sant Joan en lo peu de la creu e als euangelistes als cantons ab armes del rey de Nauarra, e toca de larch quatre alnes e tres palmes e d'ample tres alnes e hun palm.

Item una peça de cortina de ras de la cassa guarnida de tela verda.

Item hum sobrelit de ras de la fontana guarnit de tela verda.

Item un drap de ras de la ystoria dels sants de Spanya guarnit de tela blanca.

[F. 101v.]

Item hun sobre cel de ras en la hum cap del qual ha una paret de casa guarnit de tela verda.

Item quatre peces de cortinages de ras de brots guarnits guarnides de tela verda.

Item altres quatre peces dites cortines de ras de brots mes grosses desforrades.

Item hum anchaporta de ras ab la ystoria de sant Jordi guarnida de tela verda.

Item dotze coxins de ras unyts als sols de cuyro en que ni ha dos desguinçats.

Item quatre catifes turques la una de quatre rodes e les tres de tres rodes.

Item quatre draps vells sguinçats de ras molt sotils.

Item tres draps de ras molt richs ab or e seda son de la ystoria dels set goigs de nra. dona, toca la hu qui es de la assumptio de Nra. Dona de larch quaranta e tres palms, e de cayguda cent e quatre palms, e los restants dos cascu de ells toca sexinta tres palms de larch e vint e quatre de cayguda, son cascu dells ab ses cubertes de tela blanca e cascu dito una cauxa de ronce ab pany e clau.

Item dos drap de ras molt richs textis ab or e seda de la ystoria de Alexandre toca cascu de larch quaranta e quatre palms e de cayguda vintequatre palms, estan cubers ab ses teles blanques cascu dins sa cauxa de alber ab seu pany e clau.

Item hun drap de ras grau vell de la ystoria de las edats guarnit de tela blanca.

[F. 102]

Item dos draps de ras dels Sagraments del hu dels quals seu ha tallat hun tros guarnits de tela blanca.

Item hun altre drap de ras poc rot que dien de la cauxeta de les roses guarnit de tela blanca.

Item hun sobre cel de ras folrat de tela blanca qui le dichen del tamborino.

Item hun sobre llit de ras vell beu sutil e sguinçat qui te huns minyens en torn guarnit de tela blanca.

Item hun drap de ras pros de cassa ab hum home qui te hum lebrer ferit en la ma guarnit de tela blanca sguinçat.

Item una banchal gran de ras molt ample de figures.

Item dos bachals de ras de brots.

Item tres catifes grans velles e sguinçades.

Item hun cortinatge de ras nou de pradaria en que ha quatre peces e tres touallers de la dita praderia.

Item deu catifes xignes turques de tres rodes qui staua la una gran e les dues petites la una gra de quatre rodes.

Item dos cobriatzembles o rebosters la hun an armes de Aragó e laltre ab les armes de Sicilia.

Item una catifa molt bella en dos pessés ab mige roda en qui staua peça.

[F. 102v.]

Item hun drap de ras de figures de la ystoria de un Roma qui auant a conquistar certa prouincia toca setenta e siete vares de Flandes guarnit de tela blanca.

Item una altre drap de ras de la matenxa ystoria e de la matenxa largant guarnit de tela blanca.

Item hun tanchaporta de la ystoria de sant Jordi guarnit de tela verda.

Item un drap de ras de las planetes e signes que toca noventa vares de Flandes guarnit de tela blanca.

Item quatre cartines e tres toualloles de praderia molt menuda gornida de tela verda.

Item tres catifes noues del Carras les dos de vent e seis palms e la una de trenta.

Item hun parent de ras que en que ha quatre peces de cortines e tres touelloles de la ystoria de Alexandre guarnides de tela verda.

Item nou bancals de brots de drap de ras.

Item dos rebosters la hun ab armes reals laltre ab sinos grochs.



FIG. 1. *Juan II de Aragón* (copia de un original del siglo XVI). Óleo sobre lienzo, 225 × 127 cm. Pedrola (Zaragoza), Colección Villahermosa.



FIG. 2. Ducado de oro de Juan II. Zaragoza, 1458-1479. Oro, 21,7 mm de diámetro. Museo Arqueológico Nacional, inv. 105297.



FIG. 3. *Voto de jefe*, tercer cuarto del siglo XV. Manufacturado en los Países Bajos del Sur, ¿Tournai? Lana y seda, 420 x 690 cm. Zaragoza, Museo de Tapices de La Seo.

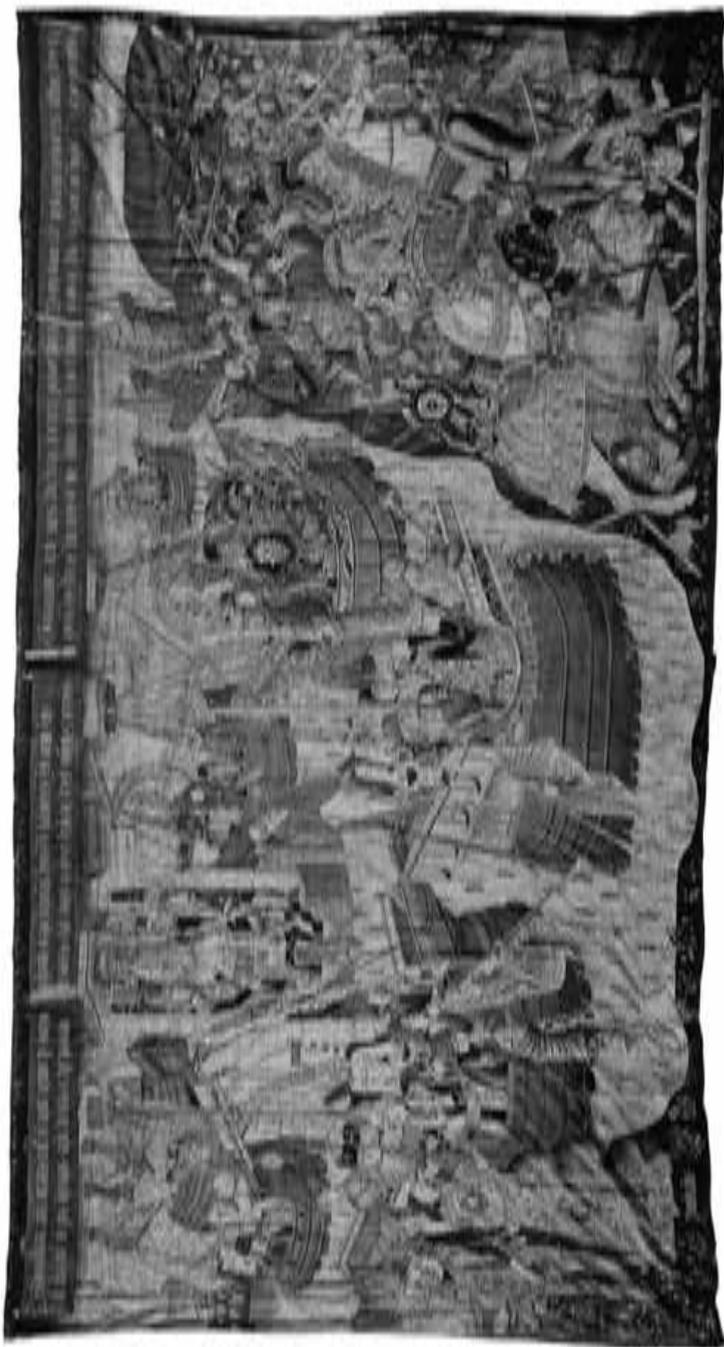


FIG. 4. *Expedición de Bruto a Aquitania*, tercer cuarto del siglo XV. Manufacturado en los Países Bajos del Sur, ¿Tournai? Lana y seda, 410 x 790 cm. Zaragoza, Museo de Tapices de La Seo.



FIG. 5. *Cautividad de la Santa Cruz*, último tercio del siglo XV. Manufacturado en los Países Bajos del Sur, ¿Tournai? Lana y seda, 406 x 1008 cm. Zaragoza, Museo de Tapices de La Seo.



FIG. 6. *Exaltación de la Santa Cruz* (detalle), último tercio del siglo XV. Manufacturado en los Países Bajos del Sur ¿Tournai? Lana y seda, 430 × 1120 cm. Zaragoza, Museo de Tapices de La Seo.



FIG. 7. *Banquete de Asuero y degradación de la reina Vasti* (detalle), c. 1490. Manufacturado en los Países Bajos del Sur, ¿Tournai? Lana y seda, 432 x 820 cm. Zaragoza, Museo de Tapices de La Seo.



FIG. 8. *Ester salta a su pueblo*, c. 1490. Manufacturado en los Países Bajos del Sur, ¿Tournai? Lana y seda, 395 x 800 cm. Zaragoza, Museo de Tapices de La Seo.



FIG. 9. *Vida de la Virgen. Cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo*, c. 1502. Manufacturado en Bruselas. Lana, seda y oro, 340 x 400 cm. Zaragoza, Museo de Tapices de La Seo.



FIG. 10. *Vida de la Virgen. Cumplimiento de las profecías en el nacimiento de Cristo*, c. 1502. Manufactura de Pieter van Aelst, Bruselas. Lana, seda, plata y oro, 356 × 440 cm. Patrimonio Nacional.



FIG. 11. *Resurrección de Lázaro*, c. 1500. Manufacturado en Bruselas. Lana, seda, y oro. 393 × 466 cm. Zaragoza, Museo de Tapices de La Seo.



FIG. 12. *Virgen con el Niño*, c. 1505. Manufacturado en Bruselas. Lana, seda, y oro. 155 × 148 cm. Museo Arqueológico Nacional, inv. 51985 (Procedente de La Seo de Zaragoza).

# El «Juego de pelota» de Goya

---

José Camón Aznar

*El Noticiero Universal*, 9 de febrero de 1965

Grandes, inmensas novedades las de Goya en estos años inseparables para su obra y vida de 1777-79. Según se deduce de una carta a Zapater tuvo una enfermedad que –a semejanza de lo ocurrido en 1793– tuvo consecuencias para su arte. En marzo de 1773 entrega el cartón *El baile de San Antonio de la Florida*, obra que todavía se halla en la órbita de los primeros tapices, bajo el influjo de Bayeu. Pero en los cuadros siguientes entregados el 12 de agosto, se advierten ya las esenciales novedades velazqueñas, de pincelada leve, de transparencia, de juego de reflejos y paisajes trémulos de la Sierra que han de caracterizar ya al resto de los cartones. Puede advertirse lo impetuoso de la genialidad goyesca, y su insatisfacción ante la obra anterior, cuando en menos de tres meses pinta con tal denuedo que como proclama él mismo en sus cartas, hay en la Corte «una mayor aceptación» de sus pinturas. Parece que cada caída en el dolor físico depura no solo su alma sino su arte. Es ahora cuando nos manifiesta una de las grandes ilusiones de su vida: su deseo de campicos, prenda de un bienestar económico y de una seguridad social, que en el fondo y a pesar de los continuos rasgos de desprendimiento, han de ser uno de los móviles de su vida.

La labor de Goya en estos años fue febril. Es asombrosa la rapidez de su técnica y la facilidad de su genio y de su pincel para adaptarse a las ideas que le sugerían en Palacio para sus pinturas. En la tasación que de ellas hace don Miguel Calleja se dice que «están ejecutadas con toda diligencia, sin omitir trabajo ni tiempo en sus correspondientes estudios».

Para comprender la evolución tan rápida y extraña de su estilo y la genialidad técnica que revelan las obras de este año de 1778, hay que tener en cuenta que es ahora cuando firma los grabados de obras de Velázquez. Y todas las audacias y evanescencias velazqueñas, la magia ambiental, el valor de los reflejos, las epidermis sedeñas y sobre todo la pincelada impresionista, el fulgor del toque libre es de pura esencia velazqueña.

Estos años en que pinta *El juego de pelota* son fecundísimos. En ellos acentúa las características típicas de su maestro. Muestra una mayor soltura y armonía en la composición, con un mayor sentido de equilibrio y de distribución clásica. Mayor vigor adquieren las violencias claroscuroscistas buscando las zonas de sombra para allí modelar con recuerdos velazqueños. Su pincelada es ahora de una viva fluidez entrecortada, nerviosa, a compás de los destellos.

La gran cantidad de obra de este año se justifica por la labor sin descanso que exigía la decoración de las habitaciones del Real Palacio. Ya el 2 de octubre de 1777, cuando aún no estaban acabados los lienzos que habían de decorar el comedor, se le daban a Goya por encargo de Sabatini los temas que debían de adornar los dormitorios y la habitación anterior de los Príncipes en este Palacio, recién terminado.

Goya se alborozaba al ver sus obras no solo aprobadas sino elogiadas por Carlos III y por los propios Carlos y María Luisa. Dice que gustaron «mucho más» a sus altezas. Es ahora cuando pinta este cuadro, *Juego de pelota a pala*, poco deportivo, en verdad, y en el que concede mucha más importancia al hombre que al juego. Como en las tardes festivas, el campo de este juego es el lugar de reunión de los hombres en tranquila holganza. Y es esta atmósfera de tarde dominguera lo que Goya ha conseguido con maravillosa acuidad. Conversan los personajes en diálogos humildes, se sientan en reposado y ancho sosiego, gozando de esta tarde de abril en la que todavía no se han disuelto las nieves de la lejanía. Aún palpita de blancura la transparente serranía azul del fondo de evocación tan velazqueña.

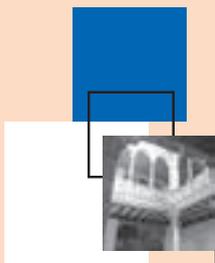
Los jugadores se han despojado de las capas que dejan sobre el pretil del primer término. Y manejan las palas sin extremismos dinámicos, con acordados y tensos movimientos. Por el atuendo parecen aragoneses. Y en primer término, señoreando la composición, infundiéndole un gozoso descanso, se encuentra la figura del fumador, tan repetida por Goya, tan invivible y fraterno, pletórico de sanidad moral y de impasible ensimismamiento. Diríamos que es un retrato del mismo Goya. Sentado ante nosotros con una campechanía que nos introduce en el cuadro. Fuma un cigarrillo desinteresado del juego, en un descanso bien ganado, con un reposo en el que hay una cierta tensión. Es el que establece una conexión no solo emotiva, sino plástica entre el espectador y el cuadro. Vuelve la espalda a la cancha y expresa con su descanso la felicidad de un vagar sereno y reflexivo.

Tras el segundo pretil, que delimita el campo de juego, se advierte una multitud, pintada con los trazos someros, abocetados, de genial rasgueo sintético que luego ha de ser característico de sus pequeñas y alucinantes composiciones costumbristas. Unos ramos y flores en el primer término del cuadro forman la gradería jugosa y neutra de la esforzada anchura de ese cuadro que, juntamente con *El Columpio*, se entregaron a Palacio el 20 de julio de 1779. Se pagaron a Goya 10.000 reales por este cartón que él mismo describe así:

Representa un juego de pelota, jugando tres a otros tres, y a berles jugar ay beinte y cinco figuras a los lados del juego, en barias actitudes las que componen el grupo principal que uno ay fumando, otros ablando del partido y otro señalando donde es la chanza.

Deliciosa descripción, expresiva de algo más que esta pintura: de la genialidad temperamental, de la ingenuidad y del populismo y campechanía del mismo Goya.





**Museo**

Ibercaja  
Camón Aznar

Espoz y Mina, 23  
50003 Zaragoza  
Teléfonos 976 39 73 28 - 976 39 73 87  
Fax 976 39 93 26  
E-mail: [museo@ibercajaobrasocial.org](mailto:museo@ibercajaobrasocial.org)  
[www.ibercaja.es](http://www.ibercaja.es)



**iberCaja**  
**Obra Social**