

MUSÉU DEL PUEBLU D'ASTURIES

Colección

Javier García-Villalba Sotos

MUSÉU DEL PUEBLU D'ASTURIES

Colección
Javier García-Villalba Sotos

Texto y catalogación

JAVIER GONZÁLEZ SANTOS

AGRADECIMIENTOS

El Muséu del Pueblu d'Asturies y el autor quieren dejar testimonio público de agradecimiento por su cordial y desinteresada colaboración en este catálogo a don Jesús Urrea Fernández, de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid (profesor jubilado de la Universidad de Valladolid) y a don Enrique Valdivieso González, de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (profesor jubilado de la Universidad de Sevilla); al reverendo padre don Agustín Hevia Ballina (archidiócesis de Oviedo); a los señores don Emilio Marcos Vallaure (Oviedo), Francisco Crabiffosse Cuesta (San Pedru de Bocamar, Cudillero) e Ignacio Pando García-Pumarino (Luanco), así como a la familia García-Villalba Sotos y muy especialmente a Clara García-Villalba Vázquez de Castro, sin cuya generosidad y cariño este depósito no habría tenido efecto.

Imagen de cubierta:

Beato Simón de Rojas, post 1766; lienzo, 63 × 48,6 cm
(véase núm. 19)

CRÉDITOS

Edición y coordinación editorial

Muséu del Pueblu d'Asturies

Coordinación técnica, catalogación y textos

Javier González Santos
(Universidad de Oviedo)

Diseño gráfico

Manuel Fernández (MF)

Fotografías

Acuña y sus propietarios legales

D.L.: AS-02854-2022

ISBN: 978-84-96906-68-6

Muséu del Pueblu d'Asturies
La Güelga - 33203 Gijón
985 182 960
museopa@gijon.es
<http://museos.gijon.es>

Índice

Introducción

pág. 5

I

PINTURAS, ALHAJAS E INSIGNIAS RELIGIOSAS

pág. 7

ASUNTOS EVANGÉLICOS O CRISTOLÓGICOS

pág. 9

TEMAS MARIANOS

pág. 21

ARCÁNGELES, SANTOS Y BEATOS

pág. 31

EXVOTOS

pág. 59

ALHAJAS E INSIGNIAS

pág. 67

II

PINTURAS PROFANAS

pág. 77

RETRATOS

pág. 79

OTROS

pág. 83

La colección de pinturas y objetos religiosos de Javier García-Villalba Sotos (Madrid, 11 de enero de 1958-Madrid, 4 de noviembre de 2018) depositada por su hija y heredera Clara García-Villalba Vázquez de Castro en el Muséu del Pueblu d'Asturies (Xixón/Gijón) en 2022 la integran treinta piezas que, atendiendo a su temática y naturaleza, hemos agrupado en dos géneros: I. Pinturas, alhajas e insignias religiosas (diferenciado temáticamente en I. asuntos evangélicos o cristológicos; II. temas marianos; III. arcángeles, santos y beatos; IV. exvotos y V. alhajas e insignias) y II. Pinturas profanas (en I. retratos y II. otros). Se trata de dos conjuntos bien diferenciados y desiguales en número: veintiocho muestras para el primero y solo dos para el segundo.

Cronológicamente abarca un amplio arco que va desde la primera mitad del siglo XVI hasta el siglo XX en un ámbito geográfico concreto, España, aunque también encontramos objetos de procedencia italiana (núms. 7 y 28), flamenca (núm. 29 y puede que el 16), americana (núm. 10) y portuguesa (núm. 24). En general, se trata de obras anónimas, sin firmas ni fechas expresas, aunque de algunas podemos deducir su autoría, procedencia, escuela, época e incluso, cronología relativa. Solo hay dos firmadas (una, con iniciales y fecha: núms. 14 y 20) y cinco fechadas (núms. 8, 22, 24, 28 y 29).

Salvo la delicada y excepcional *Virgen con el Niño* de Sassoferrato (núm. 7) todas las piezas fueron adquiridas en el mercado de arte, principalmente madrileño (casas de subastas y anticuarios), en el transcurso de la vida de su propietario, aproximadamente entre 1982 y 2017. La colección conforma un conjunto muy coherente, variado e interesante, como toda colección hecha con criterio. Son obras de diversa calidad, principalmente de adscripción y estética popular, un tipo de manifestaciones que siempre atrajo el interés de su coleccionista (arqueólogo y etnógrafo de formación) tan identificado y comprometido desde el principio con la política y el incremento de las colecciones del Muséu del Pueblu d'Asturies. Pero también hay piezas de calidad y procedencia llamémosla culta que por herencia (núm. 7), adquisición y oportunidad ingresaron en esta colección: es el caso de los números 1, 3, 5, 6, 12, 19, 28 y 29, obras de escuela provenientes de ámbitos religiosos y privados de clases acomodadas y factura más elaborada y profesional que ilustran otras formas más convencionales de consumo de asuntos religiosos en la esfera privada (núms. 3, 5 y 16) o en los templos (fragmentos de retablos, núm. 13, o frontales de altar, núm. 6).

Con este desinteresado y generoso gesto el Museo no solo acrecienta, sino que enriquece y hace más variado el muestrario de piezas de la colección que integra el apartado que ha convenido en denominar «Hogar bendito: la religiosidad en el ámbito de la casa», la expresión física y gráfica de los usos, prácticas y ritos de la religiosidad en el entorno doméstico, cuyo espacio expositivo precisamente está localizado en la capilla de la casa de González de la Vega (1757), uno de los inmuebles (el primero y también más noble, sin duda) del Muséu del Pueblu d'Asturies.

Javier González Santos
Universidad de Oviedo

I

PINTURAS, ALHAJAS E INSIGNIAS RELIGIOSAS

ASUNTOS EVANGÉLICOS O CRISTOLÓGICOS

I. *La misión Cristo o Retrato del Redentor a los doce años*

Finales del siglo XVI; cobre, 217 × 168 mm.

Inscripción: «[*crismón*] QVID · EST · QVOD · ME · QVÆREBATHIS · NESCIEBATHIS · QVIA · IN · HIS · PRIS · MEI · SVNT · OPORTET · ME · ESSE», leyenda del óvalo, en letras doradas, correspondiente al evangelio de san Lucas, 2, 49 («¿Por qué me buscabais? ¿No sabíais que es preciso que me ocupe en las cosas de mi Padre?»).

Al dorso de la lámina, estampado en azul marino: «FR» (esquina superior derecha; y arriba, al medio, estampado, algo perdido pero distinguible, «327»). A la izquierda, en cambio, muy perdido, «3[.]», ambas numeraciones en negro y posibles referencias a lotes de subasta, venta o catálogo.

Marco dorado moderno (primera mitad del siglo XX), con molduras de pasta de madera.

Esta *icona* de Cristo a los doce años ilustra una de las conclusiones del relato evangélico de su disputa con los doctores en el templo de Jerusalén (relatado solo por san Lucas, 2, 40-52), último episodio de la infancia de Cristo antes de dar comienzo su vida pública. El texto que orla la lámina lo encontramos repetido en otro de los apócrifos de la infancia de Cristo, el *Evangelio del pseudo Tomás* (finales del siglo II), capítulo XIX, y también aparece empleado en una antifona.

Por Pascua, como era preceptivo y cuando Jesús tenía doce años, José y María desde Nazaret llevaron a su hijo

al templo de Jerusalén, donde tras haberlo perdido y tres días de infructuosa búsqueda lo hallaron disputando con los sabios a quienes reveló que, como estaba profetizado, el Mesías ya había venido. Ante el reproche e inquietud de sus padres, Cristo les respondió lo que figura escrito en el óvalo de la lámina: que él era el Mesías y su misión en este mundo.

Es una pintura de escuela española (levantina), de algún imitador del pintor renacentista Vicente Juan Maçip, más conocido por Juan de Juanes (Valencia, hacia 1505/10-Bocairente, Valencia, 1579).

2. *Cristo al pie de la columna*

Siglo XVIII; lienzo, 95 × 135 mm.

Lienzo pegado al marco de talla macizo, entallado, calado y dorado (original), 246 × 290 mm.

Por detrás, a tiza blanca, «80», numeración de lote para venta o subasta, y restos de una etiqueta autoadhesiva blanca.

Pintura muy deteriorada y sucia, de indudable gusto popular. Se distingue a Cristo por el suelo, maniatado, vestido y tratando de recoger el manto púrpura tras haber sido flagelado, como revelan los verdugones y llagas de su espalda y el fuste donde fue atado. Éste sigue el modelo de la reliquia conservada en la basílica de Santa Práxedes (Roma), común en esta iconografía desde finales del siglo XVI, a partir del Concilio de Trento (1545-1563).

La imagen guarda alguna semejanza formal con la devota imagen del *Cristo del Mayor Dolor* de la colegiata de San Sebastián en Antequera (Málaga), figura procesional realizada en 1771 por el escultor Andrés de Carvajal y Campos (Fondón, Almería, 1709-Antequera, 1779).

Típico cuadro de devoción sin ninguna evidencia evangélica, pero que interpela a la conciencia del fiel (obsérvese que Jesús mira con mansedumbre al devoto) por los sufrimientos padecidos para redimir a la humanidad.



3. *Lágrimas de san Pedro o Cristo a la columna con san Pedro a los pies*

Imitador de Luis de Morales; finales del siglo XVI o principios del XVII; lienzo (restaurado y forrado; bastidor moderno), 102,5 × 72,5 cm.

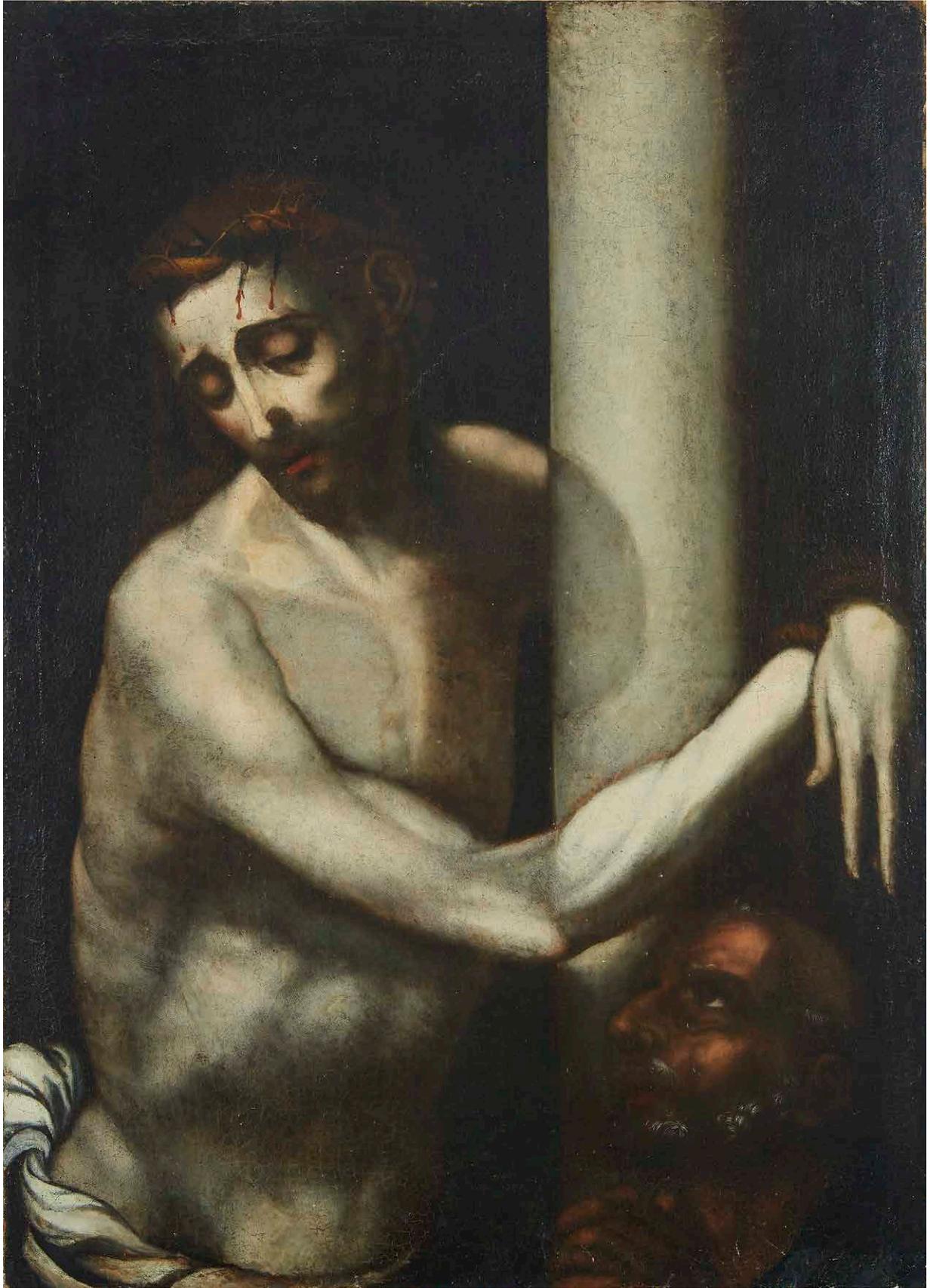
Copia antigua, discreta y muy retocada de un modelo piadoso (no evangélico), popularizado por fray Luis de Granada (1504-1588) en su *Libro de la oración y meditación* de 1554 al que el pintor manierista Luis de Morales, *el Divino* (¿Plasencia?, hacia 1510/11-¿Alcántara?, 1586), dio forma en el tercer cuarto del siglo XVI. Representa a san Pedro arrepentido a los pies de Cristo flagelado tras haberlo negado tres veces (Mt 26: 69-75; Mc 14: 66-72, y Lc 22: 54-62). Una de las versiones más acreditadas de Morales se conserva en el Museo de la Catedral de la Almudena (Madrid) y está datada hacia 1567 (tabla, 70 × 55 cm), si bien muestra la silueta de Jesús en sentido contrario, con una soga al cuello y contemplando al príncipe de apóstoles. En la iglesia de Saint Willibrord de Gravelinas (Francia) existe otra versión (tabla, 83,5 × 60 cm) más parecida y de donde acaso pudo partir esta copia: representa a Cristo a la izquierda de

la columna, coronado de espinas e ignorando la presencia de san Pedro, como sucede en este lienzo.¹

Cristo, siguiendo una tradición de origen medieval, está atado al fuste de una columna y no a un poste de piedra como sucederá a partir del barroco (véase núm. 2). El soporte (lienzo, inhabitual en Morales que prefirió la madera) revela que se trata de una copia sin vínculo con su taller y algo tardía. Al respecto, resulta oportuno recordar el comentario de Ceán Bermúdez, el primer historiador del arte español: «Se debe advertir que ha habido y hay mucha facilidad en atribuirle [*a Morales*] todas las [*pinturas*] que representan Eccehomos, lánguidos, secos y descarnados y Dolorosas exhaustas y denegridas, sin contar con que este maestro tuvo un hijo y varios discípulos, que aunque procuraron imitarle no lo pudieron lograr, al contrario le descreditaban con sus caricaturas horribles».²

¹ Carmen García-Frías Checa, «San Pedro arrepentido ante Cristo atado a la columna», en Leticia Ruiz Gómez (editora), *El Divino Morales*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 123-125, cat. 25.

² Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, tomo III, pp. 187-188.



4. *Caída de Cristo camino del Calvario*

Segunda mitad del siglo XVIII; tabla, 120 × 154 mm (biselada por el dorso).

Marco dorado original (263 × 195 mm), entallado y con copete, reforzado por el dorso con tres listones de madera, clavos, lienzo y cola.

En el larguero inferior, escrito modernamente a bolígrafo: «MLEE» y «MNEE» (las M, en verde, y el resto, en azul), acaso iniciales o siglas de propiedad.

El cuadrado, de sencilla factura y emotivo carácter, reproduce en ligera perspectiva oblicua un grupo procesional de Semana Santa, cuya plataforma o tablero es bien visible en el margen inferior, rebasado por las borlas blancas del cingulo nazareno. El pasador o broche de éste, que cae a la altura del pecho, parece reproducir el escudo del Carmelo, indicio de que esta imagen se venera (o veneraba) en un convento de esa orden o de una hermandad con vínculos carmelitas.

La presencia del ángel plañidero sosteniendo la cruz es una concesión a los usos devotos (no evangélicos) que alegóricamente viene a significar el alma cristiana ayudando a su Redentor en la Vía Dolorosa.

Hay muchas versiones plásticas de las tres caídas de Cristo. Una muy famosa es la de Nicola Fumo (Saragnano, Salerno, 1647-1725), que desde 1698 se venera en el templo parroquial de San Ginés (Madrid), pero ésta tiene una cruz de tablonos y no de leño vivo, como vemos en esta.



5. *El Salvador (Salvator Mundi)*

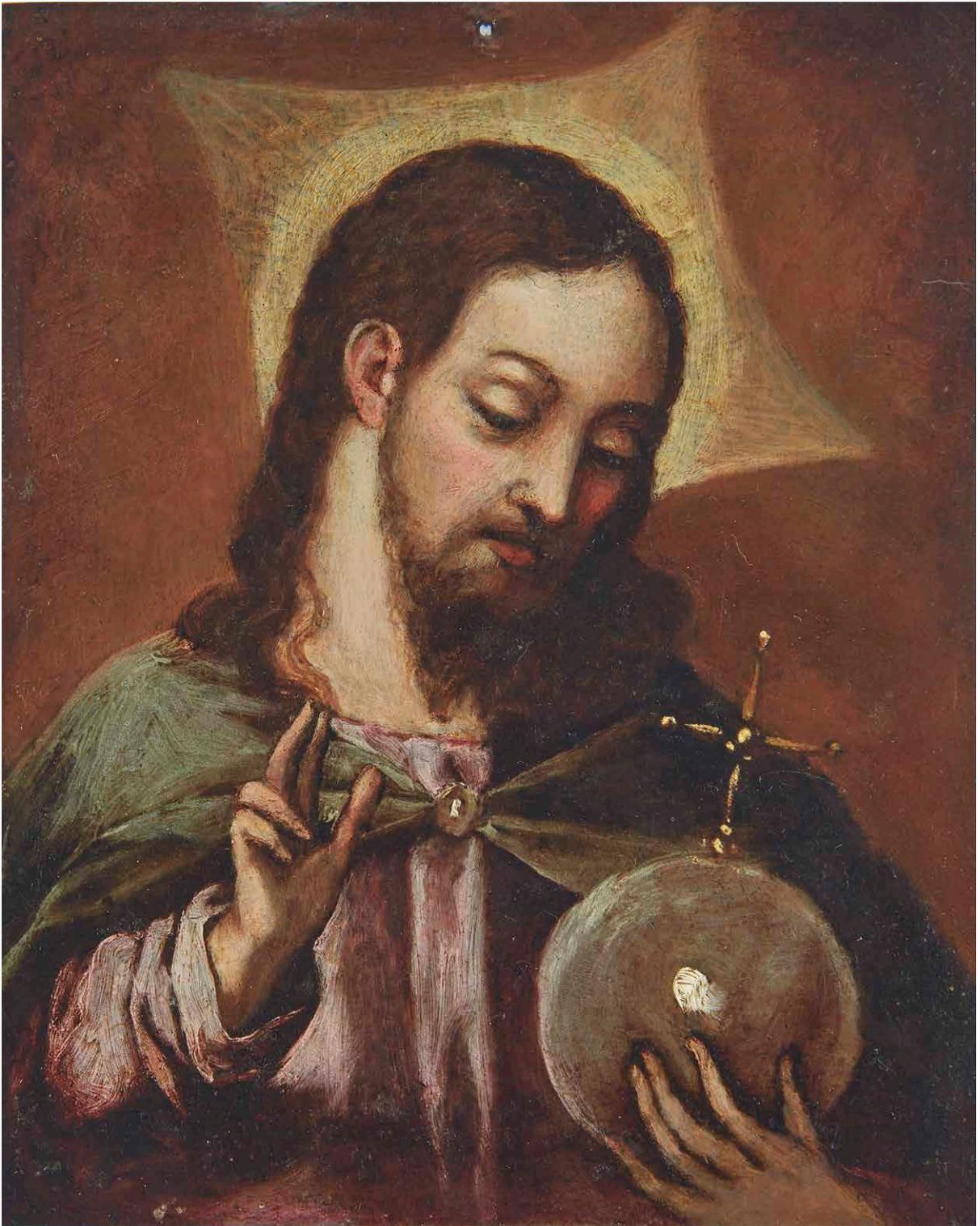
Primer tercio del siglo XVII; cobre, 151 × 120 mm.

Sin marco; la lámina, para colgarla, está agujereada en el margen superior.

La *icona* del *Salvator Mundi* es la concreción en imagen del conocido pasaje de Jesús y la samaritana narrado por san Juan en su evangelio (Jn 4: 42), con la constatación de que Él es el auténtico Mesías.

Es obra española, de hechura anónima y cierta calidad artística que la distancia de las muestras propiamente populares. Tanto el dibujo como la composición y paleta descubren un pintor de cierto oficio y que conoce modelos de grandes maestros, como los del Greco (Doménikos

Theotokópoulos, 1541-1614), cuyas estilizadas manos y afilados dedos también vemos en esta lámina, así como el nimbo de tipo romboidal con los lados ligeramente incurvados habituales en este artista. En cambio, el gesto y semblante de Cristo es más dulce y grácil, al haber perdido ese hieratismo bizantino que distingue los modelos del pintor cretense. Todo apunta, por tanto, a un pintor de otra generación, más joven que aquél, y al estilo barroco temprano, ambos indicios acordes con la data propuesta.



TEMAS MARIANOS

6. *Presentación de la Virgen en el Templo*

Mediados del siglo XVI; óleo sobre cuero, 62 × 55,3 cm, fijado modernamente (¿finales del siglo XIX?) mediante clavos a un tablero de pino reforzado con un jirón de lienzo (68,2 × 55,7 × 1,5 cm).

Inscripción: «S. TAPA / VLA~», en blanco. Atrás, en el tablero de soporte, inscripción moderna (finales del siglo XIX), a lápiz negro y en vertical: «S. marta».

Este asunto es legendario y solo está presente en los apócrifos (*Protoevangelio de Santiago*, capítulos VII y VIII, y el *Evangelio del pseudo Mateo*, cap. IV); difundido en la Edad Media por Jacobo de la Vorágine en la *Leyenda dorada* (hacia 1264), dio origen a la popular denominación de *La Virgen de la escalera* para esta iconografía.

María tiene tres años y sube por sí misma los quince escalones o gradas del altar de los holocaustos donde la está esperando el sumo sacerdote Zacarías. El marco arquitectónico es de inspiración clásica (columnas, capiteles pseudocorintios y arcos de medio punto con roscas y enjutas decoradas con motivos vegetales estilizados), lo que apunta a una cronología cercana a los años centrales del siglo XVI.

La ejecución sencilla, la técnica depurada y rica de detalles (aunque muy fatigada por el mal estado de conservación del soporte) así como su escala y dimensiones revelan un pintor de escuela de ciertos vuelos y no un maestro popular.

Es probable que la pintura proceda de un conjunto mayor, un retablo o mejor, un frontal de altar, donde no eran

infrecuentes las labores sobre cuero repujado y pintado (guadamecías), siendo más frecuentes en el área de influencia de la escuela cordobesa. La escena está recuadrada mediante un estrecho filete dorado hecho con una rueda, técnica habitual en los guadamecías; repujados también están los nimbos de santa Ana y san Joaquín, padres de la Virgen.

La inclusión de santa Paula (347-404), discípula de san Jerónimo, como devota en la composición induce a pensar que la muestra provenga de un monasterio jeronimiano. Además, todo apunta a que se trata de una obra dispuesta de antiguo para la venta, siendo transferida para ello a un nuevo soporte de madera y completada la composición por su parte inferior con una solería pintada al óleo sobre el propio tablero. Como quedó anotado, al dorso hay un apunte moderno (de finales del siglo XIX como momento más remoto), escrito a lápiz negro y en vertical que dice «S. marta», acaso referido al monasterio de procedencia de la pieza.

El soporte, muy deshidratado, presenta importantes deterioros y lagunas, bien visibles en su tercio superior.



7. SASSOFERRATO, *Virgen con el Niño*

Tercer cuarto del siglo XVII; lienzo (restaurado y forrado, con nuevo bastidor, a mediados del siglo XX), 48 × 39 cm.

Marco dorado rococó de mediados del siglo XVIII, 84,5 × 62 cm (el ápice del copete se ha desprendido; las tallas están reforzadas de antiguo con lienzo pintado al temple dorado).

Importante y hermosa pintura de escuela romana, relacionada con el artista barroco Giovanni Battista Salvi (1606-Roma, 1685), llamado *Il Sassoferrato* por su lugar de nacimiento, si no es suya propia. Formado en Roma en el estricto clasicismo del Domenichino (Bologna, 1581-Nápoles, 1641), el Sassoferrato se especializó en un género de pintura devocional de gran calidad y vistoso acabado, centrado en la iconografía de la Virgen, con o sin el Niño, y de la Sagrada Familia, y destinado a la devoción privada de clientes tan refinados como pudientes.

Para ello se inspiró en las obras de Perugino (hacia 1448-1523), Dürero (1471-1528) y sobre todo de Rafael (1483-1520), pintores renacentistas que imprimieron a las composiciones de Salvi ese aire tan ideal y sereno característico del primer clasicismo. Pero la peculiaridad de su estilo no se quedó ahí, ya que esos tipos y modelos clásicos tienen una apariencia singular y diferente, producto de la sabia combinación de los medios de iluminación y claroscuro del tenebrismo con la paleta clara y lustrosa del clasicismo de comienzos del siglo XVII, recursos aprendidos de su



(Reverso)



maestro Domenichino y de otros pintores boloñeses como Guido Reni (1575-1642). Todo ello confirió a sus obras un empaque característico, ese aire atemporal y trascendente que supo plasmar de manera inconfundible e inimitable. Esta obra es un buen ejemplo.

El formato (muy apropiado para un oratorio particular o una sacristía) es parejo al de otros cuadros suyos, como la *Virgen en meditación* (lienzo, 48 × 40 cm) o la *Virgen con el Niño dormido* (lienzo, 48 × 38 cm) del Museo Nacional del Prado (P 341 y P 342). Una réplica de esta *Madonna* (lienzo, 46,7 × 38,7 cm) asignada al Sassoferrato fue subastada en Nueva York en 2009 (Sotheby's, venta del 29 de enero, lote 59).¹ Otra muestra asimismo original (lienzo, 48 × 38,7 cm) fue vendida en Nueva York en 2013 (Sotheby's, venta anónima del 6 de junio, lote 54).² Otra, atribuida a él (lienzo, 47 × 38 cm) salió al mercado en 2020 (Mutual Art, 2 de julio, lote 88)³ y una copia de finales del siglo XVIII o de comienzos del XIX (lienzo, 43,2 × 35,6 cm) recientemente se presentó en Sotheby's (Nueva York, 4 de febrero de 2020, lote 579).⁴ En fin, existe otra copia de taller (con la aureola de la Virgen más acusada) en la Alte Pinakothek de Múnich (lienzo, 48,2 × 36,7 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 2856). Toda esta enumeración (que no se pretende exhaustiva) da cuenta de que este delicado y amable motivo inventado por Salvi tuvo una gran aceptación en el mercado devocional de su tiempo y posterior.

El suntuoso marco dorado de rocalla, hojarasca y calado copete también es antiguo, de mediados del siglo XVIII y estilo rococó, lo que revela la estima que disfrutó este artista, más allá de su época y frente al descrédito al que otros pintores barrocos se vieron condenados.

A diferencia de las demás piezas de la colección, este cuadro procede del vínculo familiar. Su primer propietario conocido fue el médico José García Villalba (Murcia, 1863-1944), bisabuelo del donante. Natural y vecino de Murcia, don José se formó en la Facultad de Medicina de la Universidad Complutense, obteniendo el grado de doctor en 1883. Desde el comienzo de su carrera gozó de mucho prestigio en Murcia, pues ya en 1885 intervino activamente

en atajar la epidemia de cólera que asoló la provincia, labor que le fue reconocida con la concesión de la Gran Cruz de la Orden Civil de Beneficencia. Entre otros cometidos profesionales, desde 1907 a 1931 (año de su jubilación) ostentó el cargo de Inspector de Sanidad de aquella provincia. Además de un conocido publicista de temas médicos y sanitarios, desde 1903 fue miembro de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Murcia y concejal de su Ayuntamiento. En cuanto al origen del cuadro, en la familia se dice que se trata del regalo de un paciente; pero es una historia incierta, una tradición que se viene repitiendo pero que no ha podido ser comprobada.



Sassoferrato, *Virgen con el Niño*, lienzo, 48,2 × 36,7 cm.
Alte Pinakothek de Múnich
(Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 2856).

¹ <https://www.sothebys.com/en/auctions/2009/important-old-master-paintings-including-european-works-of-art-n08516.html?locale=en>

² <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/old-master-paintings-n09003/lot.54.html?locale=en>

³ <https://www.mutualart.com/Artwork/Madonna-with-Child/7DCAF399863630C4>

⁴ <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/old-masters-online/follower-of-giovanni-battista-salvi-called>



Sassoferrato, *Vigen con el Niño*, lienzo, 46,7 × 38,7 cm.
Subastado en Sotheby's Nueva York (29 de enero de 2009, lote 59).

8. *Nuestra Señora de la Soledad*

1725; lienzo (con dos parches modernos) y bastidor originales, 42 × 31,6 cm. Marco dorado moderno.

Leyenda, a los pies: «~ Nuestra ~ Señora ~ de ~ la ~ Soledad. ~Año 1725 ~».

Se trata de un sencillo trampantojo de manufactura madrileña de Nuestra Señora de la Soledad en el camarín de su retablo, la popular imagen tallada por Gaspar Becerra (Baeza, Jaén, hacia 1520-Madrid, 1570) en 1565 a partir de un devoto lienzo que Isabel de Valois (tercera esposa de Felipe II) había traído de Francia y que la reina regaló al desaparecido convento madrileño de Nuestra Señora de la Victoria. Este convento de religiosos mínimos de san Francisco de Paula (véase núm. 15) había sido consagrado en 1561. Se hallaba ubicado en el arranque de la carrera de San Jerónimo (acera de la derecha) y fue demolido inmediatamente después de los decretos desamortizadores de 1836. La Soledad (titular de una de las cofradías más famosas de la villa y corte cuya fundación se remonta a 1567), que se veneraba en una capilla propia e independiente erigida en 1611 y ampliada en 1660, fue trasladada entonces al templo colegial de San Isidro, donde pereció en julio de 1936. Se trataba de un bulto redondo de vestir que la hermandad sacaba todos los años el Viernes Santo «con mucho concurso de fieles», como apostilla Álvarez y Baena en el *Compendio histórico, de las grandezas de la coronada villa de Madrid* (Madrid, 1786, p. 119). Se considera el modelo para las múltiples reproducciones de este misterio doloroso que tanto fervor alentó en toda la geografía española durante los

siglos xvii y xviii. Porque el de la Soledad de la Victoria fue un culto muy extendido en España y no solo en Madrid, siendo abundantes los simulacros y reproducciones, tanto plásticas como pintadas, estampadas y, a lo último, fotográficas.

La Soledad era (como se ha dicho) una imagen de vestir (solo tenía la cara y las manos talladas; el resto era un pedazo de madera sumariamente desbastado) a la que la devoción y los ritos fueron añadiendo indumentaria (imprescindible fue la de luto: camisa y esclavina con toca blancas y túnica y manto negros ribeteados con galones de oro) y complementos piadosos (corona real de plata, corazón atravesado por siete dagas, creciente lunar con las puntas rematadas en estrellas y una cabeza de querubín en medio, y un cojín con borlas bordado con hilos dorados sobre el que se halla). Representaba a la Madre arrodillada, se entiende que delante del cadáver de su Hijo recién bajado de la cruz, y con el rostro vuelto hacia arriba buscando consuelo. Los puñales, en número de siete, aluden a los dolores de la Virgen: el séptimo es, precisamente, el entierro de Jesús y la soledad de su madre.

El camarín del retablo está insinuado por la guardamalleta con flecos de la parte superior, las dos cortinas corridas y recogidas y los querubines que contemplan y consuelan a la Virgen en su soledad.



ARCÁNGELES, SANTOS Y BEATOS

9. *El arcángel san Gabriel*

Principios del siglo xx; cromolitografía estampada en lienzo de algodón, 61 × 50 cm.

En el papel desplegado: «AVE / MARIA / GRATIA», y al pie, «GABRIEL / FORTITVDO / DEI», ambas en rojo.

Marco moderno. Por detrás, etiqueta impresa de la sala de subastas: «Lote / 189 [*a bolígrafo*] // Subasta / 272», en rojo. En el lienzo: «E. 43» (al revés); en la vuelta del lienzo, a bolígrafo, «61 × 50». En el bastidor, a rotulador rojo: «107473/2430».

Se trata de una reproducción fotomecánica sobre lienzo, técnica frecuente en la imaginería religiosa y popular de finales del siglo xix y comienzos del xx, tanto para recintos religiosos (templos y sacristías) como domésticos (no solo populares), por su baratura y calidad. Parece que podría formar parte de una serie de arcángeles, diferenciados por su iconografía y rotulación. Por eso figura la salutación angélica (*Ave Maria gratia* [plena] etcétera), las palabras pronunciadas por el nuncio divino en el misterio de la encarnación del Verbo Divino en el seno de la

Virgen, con varios emblemas florales referidos a María y su pureza virginal y el atributo «poder de Dios», correspondiente a la plegaria *O fortitudo Dei, sancte Gabriel, qui virgini Mariae incarnationem unigeniti Filli Dei annuntiasti*, etcétera.¹

El modelo está inspirado en los del pintor barroco sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682), vigente e imitado por los pintores románticos sevillanos del siglo xix, entre otros, José Gutiérrez de la Vega (Sevilla, 1791-Madrid, 1865) o su hijo Joaquín.

¹ Completa, reza así: *O fortitudo Dei, sancte Gabriel, qui virgini Mariae incarnationem unigeniti Filli Dei annuntiasti, laudo et veneror te, o electe Spiritus, et supplex oro, ut meus apud Iesum Christum, Salvatorem nostrum, et eius benedictam matrem advocatus esse, atque in omnibus angustiis me solari et corroborare velis, ne ullis unquam tentationibus superatus, Deum meum peccato offendam. Amen.*



10. *San Nicolás de Bari*

Segunda mitad del siglo xvii; tabla (dos tablas ensambladas en sentido vertical mediante un gatillo a doble cola de milano), 39,5 × 29,2 cm.

El marco dorado es nuevo, de estilo neobarroco, aparejado para la venta.

Genuina pintura devota de gusto y técnicas populares, como manifiestan la reproducción minuciosa y precisa de los recamados y estofas de la indumentaria episcopal o el relieve y plasticidad del báculo y pectoral dorados, hechos con labores de realce y a punta pincel. Son rasgos muy acordes con el estilo practicado por los pintores de la escuela cuzqueña (virreinato de Perú), donde el gusto indígena por lo abigarrado y vistoso se fundió con las iconografía y modelos provenientes de la tradición europea occidental.

San Nicolás de Bari (hacia 270-343), obispo de Myra, en Anatolia (hoy, Turquía), cuyos restos se veneran desde 1087 en la ciudad italiana de Bari, en una basílica construida ex profeso, figura en este cuadro en una de sus representaciones más populares: la resurrección de los tres oficiales (injustamente condenados y descuartizados)

representados en pequeño tamaño y desnudos dentro de una tina o saladero, aparentando niños que estuvieran a punto de ser bautizados. Este confuso pasaje y los convencionalismos figurativos medievales, como el tamaño jerárquico de las imágenes, ha devenido a convertir a Nicolás en el patrono de los niños y dado origen a la leyenda de Santa Claus y Papá Noel.

Este santo, en origen griego y de la Iglesia Oriental, gracias a las rutas marítimas y comerciales que desde Bari irradian a occidente y al norte de Europa a finales del siglo xi, rápidamente se convirtió en uno de los más populares y devotos de Europa y al que la *Leyenda dorada* (hacia 1264) de Jacobo de la Vorágine vino a consagrar. Son muy abundantes los templos parroquiales advocados a este santo en la geografía española desde el siglo xii, culto que se llevó a América a partir de su descubrimiento.



II. Cabeza decapitada de san Anastasio

Mediados del siglo xvii; lienzo (restaurado y forrado), 204 × 160 mm.

Leyenda: «S Anastacio Monje Carmelita Descalzo / Martir de cuya presencia huyen los Dem,^s 4o / pasos y sana d otras enfermedades como / lo contextan el Concilio Niseno y Calendaro. Rom.^o / y espe.” Ayo.^{rio} d las Mujeres q.^e están d Parto.», en óleo anaranjado. «Contextan», es contestan, o sea, *atestiguan, confirman*; y «Ayo.^{rio}», abreviatura de *adjutorio*, término antiguo que significa ayuda, auxilio (del latín *adiutorium*).

Marco moderno puesto en 2022 (en la etiqueta: «abeto / SILLA DE REY, 39 · OVIEDO»).

Es una de las muchas muestras existentes de esta *icona*, popularizada mediante medallas, estampas y cuadros de devoción que a menudo incluyen la leyenda de sus efectos protectores y sanadores. Se trata, por ello, de un cuadro apotropaico, con valor de amuleto, que aleja el mal, protege de él o que sirve para propiciar el bien. En la catedral de Oviedo (desde 1990, en el Museo de la Iglesia) se conserva otra muy parecida, pero con el motivo dispuesto en sentido contrario.¹

San Anastasio fue un monje cristiano persa decapitado en Rufasa (Siria) el año 628. Parte de sus restos reciben

culto en Roma, en la basílica de su nombre (piazza di Trevi, inmediata a la popular fuente), adonde fueron trasladados en el 640. Su festividad se celebra el 22 de enero y es patrono de Lérida. Pero en su culto convergen diversas personalidades, tanto históricas (Anastasio el persa, Anastasio de Salona y Anastasio el ermitaño) como ficticias, cuyos atributos y gracias se confunden. Por haber sido ermitaño, fue adoptado por la orden del Carmelo como uno de sus precursores, formando parte de su santoral legendario, pues esta orden no surgió hasta 1209.

¹ Javier González Santos, «Pintura», en Varios autores, *Museo de la Iglesia. Oviedo. Catálogo de sus colecciones*, Oviedo, Museo de la Iglesia, 2009, pp. 333-334, catálogo P 2.



S Anastasio Monje Carmelita Descalzo
Martir de cuya presencia huyen los Dem^oto
pasos y sana d otras enfermedades como
Lo contextan el Concilio Nisenoy Calendaro Rom^o
Yes espe^o Ayo^o d las Mujeres q estan d Parto

12. *San Antonio de Padua y el milagro de la mula*

Último tercio del siglo xvii; cobre, 185 × 233 mm.

Marco dorado antiguo (241 × 291 mm), pero no original (siglo xix), reaprovechado y restaurado.

Vistosa y bien concebida composición devota, con medalla central donde se figura el motivo guarnecido de una guirnalda de flores que se inspira en los modelos barrocos flamencos y, de modo más inmediato, en los cuadros de Juan de Arellano (1614-1676), el más famoso pintor de flores de la escuela madrileña del siglo xvii. Todo apunta, pues, a un pintor profesional, con recursos técnicos y conocimientos artísticos, uno de aquellos pintores llamados *de tienda* que vendían sus productos al por mayor, y no a un mero pintor popular.

San Antonio (Lisboa, 1195-Padua, 1231), fraile de la orden de san Francisco, es un genuino santo taumaturgo

(milagrero), cuya devoción acaso sea de las más populares y extendidas de toda la cristiandad católica. Fue canonizado al año siguiente de fallecer.

En esta bonita y bien conservada lámina (que acaso pudo integrar una serie con episodios de la vida del santo para ambientar alguna sacristía, capilla u oratorio particular) se representa el candoroso milagro de la conversión de un judío que negaba la presencia efectiva del cuerpo de Cristo en la eucaristía. Para refutar su error, san Antonio manifestó la hostia a un mulo que estaba comiendo y que de inmediato dejó su ración de avena y se prosternó ante la sagrada forma, provocando la conversión del incrédulo.



13. *Santa Catalina de Siena*

Mediados del siglo XVII; tabla (dos tableros ensamblados en sentido longitudinal, visiblemente desenchajados, mediante otros tantos gatillos a doble cola de milano), 49,5/49,1 × 92,5 cm y 4,7 cm de anchura. Cuadro o composición: 39 × 79,5 cm. Marco moldurado y dorado original (muy retocado), clavado a las tablas.

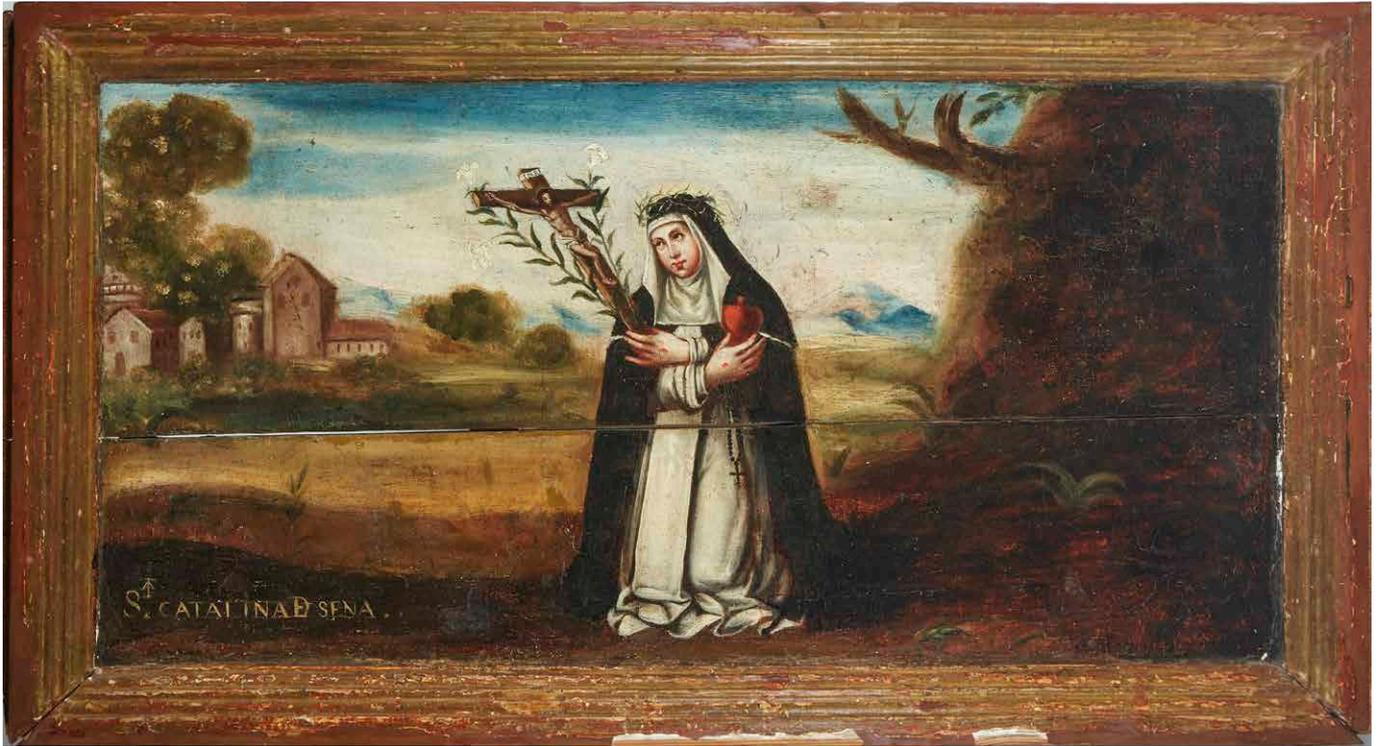
Leyenda: «S.^{TA} CATALINA D SENA», en óleo blanco (^{TA} y DE, enlazados). En el crucifijo, «INRI».

Pegada al dorso, en una etiqueta adhesiva blanca: «168914/7546».

Fragmento proveniente de un retablo, más concretamente y dado su formato apaisado y dimensiones, del banco del mismo. Se puede apreciar la estructura de tablonos y las molduras sobrepuestas del marco para encuadrar la composición.

Santa Catalina de Siena (1347-Roma, 1380) fue una monja dominica canonizada en 1461 por Pío II. El pintor, sin duda el dorador del retablo y no un pintor de imaginaria, la representó en medio del campo, introduciendo

así un sencillo paisaje, con los atributos de su iconografía que, en parte, se tomaron prestados y son la versión femenina de los de san Francisco de Asís: por eso se representan los estigmas en sus manos. Los lirios aluden a la pureza virginal de la monja, desposada místicamente con Jesús, al que contempla embelesada y con fervor en el crucifijo que sostiene; el corazón es el de Cristo que Él le dio a cambio del suyo, y la corona de espinas, la que ella eligió en vez de una de oro que Aquél le ofreció.



14. *San Pedro Regalado transportado por los ángeles*

1683; cobre, 334 × 244 mm. Marco moderno.

Abajo, a la izquierda, en óleo dorado: «B [PET.] RAGALATVS G·L·F· S· 1683» (en REGALATVS, AL, ligadas, lo mismo que ATV). En el travesaño inferior del marco, número de lote: «1475/3» escrito con bolígrafo de tinta azul.

San Pedro Regalado (Valladolid, hacia 1390-La Aguilera, Burgos, 1456) fue un fraile franciscano recoleto (de estricta observancia) canonizado en 1746 por Benedicto XIV; desde entonces es patrono de la ciudad de Valladolid.

El cuadro narra la sencilla leyenda del transporte milagroso que el santo experimentó en la madrugada del 25 de marzo de 1450, festividad de la Encarnación de Cristo, pues mientras se hallaba rezando en el convento del Abrojo (Valladolid) también se le vio en el de La Aguilera, ambas casas fundaciones de la reforma franciscana observante de Castilla. Se trata, por tanto, de un típico milagro de bilocación, aquí representado en la casi perdida silueta de Nuestra Señora (en la equívoca figura de una Inmaculada Concepción) apareciendo entre las nubes y en los dos edificios que, con una corriente de agua entremedias (el Duero), anclan la composición: uno (a la izquierda), en un plano medio viene a representar el convento de Scala Coeli del Abrojo en Laguna de Duero (Valladolid) y el otro, en la

lontananza, el de Domus Dei de la Aguilera (Burgos). Aquí falleció Pedro Regalado y desde 1692 es donde su cuerpo se venera en una suntuosa capilla barroca aneja al templo.

La lámina tiene interés y no poca calidad (aunque el dibujo adolezca de torpeza y las fisonomías de majestuosidad y emoción) y responde al estilo pictórico barroco del último cuarto del siglo XVII. Por la particular devoción que en la ribera del Duero desde el siglo XVI se dispensó a este venerable personaje, lo más probable es que las iniciales de la firma correspondan a las de un pintor de la escuela vallisoletana. La beatificación de Pedro Regalado data de 1683, dignidad y fecha que, precisamente, figuran en el rótulo de la lámina. La inscripción y firma (con iniciales) latinas, con trazos débiles y en parte fatigados, se podría interpretar como pintado («F.» *fecit*) por «G. L.» en el «año de gracia» (interpretando «S» como *Salutis*, esto es: *anno Salutis*); más extraño veo que «S» sea abreviatura de *Salmantica* (en Salamanca) o de Segovia.





15. *San Francisco de Paula*

Primera mitad del siglo XVIII; lienzo (forrado y restaurado modernamente), 331 × 235 mm.

Aureolando el nimbo se lee: «CHARITAS · BONITAS.».

Es obra de gusto y consumo popular que reproduce la *vera effigies* de este santo fundador de la Sagrada Orden de los Mínimos (1435 y aprobada en 1470), una rama reformada del tronco franciscano. San Francisco nació en Paola (Calabria, Italia) en 1416 y falleció en 1507 en Francia, en el convento de Bonshommes (Tours). Fue canonizado en 1519. Su retrato, pintado póstumamente en 1513 por Jean Bourdichon (hacia 1457/59-1520/21) a partir de la mascarilla funeraria y ordenado por el rey Luis XII de Francia para enviar al Vaticano cuando el proceso de canonización, fue grabado infinidad de veces y está en el origen de esta muestra. Se representa muy anciano, vestido con un burdo hábito de ermitaño hecho de sayal y ceñido por un cordón basto, con luenga barba encanecida, la cabeza cubierta con capucha y apoyado en una vara; a

menudo se acompaña de rótulos con alguno de los votos y lemas de su orden: humildad, caridad, castidad y pobreza.

El modesto y desconocido pintor se sirvió de alguna de las muchas estampas grabadas a partir de la *vera effigies* pintada por Bourdichon.¹ Una de ellas es, precisamente, el modelo que copiaba aquel piadoso y pobre pintor fallecido repentinamente mientras pintaba un retrato de san Francisco de Paula, tarea milagrosamente continuada por un ángel y que Lucas Valdés (Sevilla, 1661-Cádiz, 1725) figuró hacia 1700-1710 en un cuadro que formaba parte de una serie de doce narrando varios milagros del santo para el templo del convento que la orden tenía en Sevilla.²

La devoción y, por tanto, la iconografía de san Francisco de Paula fue muy popular en España como constata la onomástica de los siglos XVII y XVIII.



Izquierda:

Spits, grabador, sobre un cuadro de Peter Paul Rubens, *San Francisco de Paula*, segunda mitad del siglo XVII; talla dulce, 248 × 182 mm. The British Museum (núm. 1891,0414.1019).

Derecha:

Michel Lasne (hacia 1590-1667), *San Francisco de Paula*, 1644; talla dulce, 212 × 152 mm. The British Museum (núm. 1869,0612.339).

¹ Entre otras, véanse las grabadas por Spits en Lieja (sobre un cuadro de Peter Paul Rubens) en la segunda mitad del siglo XVII (talla dulce, 248 × 182 mm. The British Museum, núm. 1891,0414.1019), Michel Lasne (Caen, hacia 1590-París, 1667), abierta en 1644 (talla dulce, 212 × 152 mm. The British Museum, núm. 1869,0612.339), o Cornelius Nicholas Schurtz (activo en Núremberg entre 1651-1700) de 1687 (talla dulce, 175 × 130 mm. The British Museum, núm. Bb,13.167).

² Lienzo, 80,9 × 109 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla (número de inventario CE0200P).



16. *San Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*

Finales del siglo XVII-comienzos del XVIII; cobre, 362 × 282 mm.

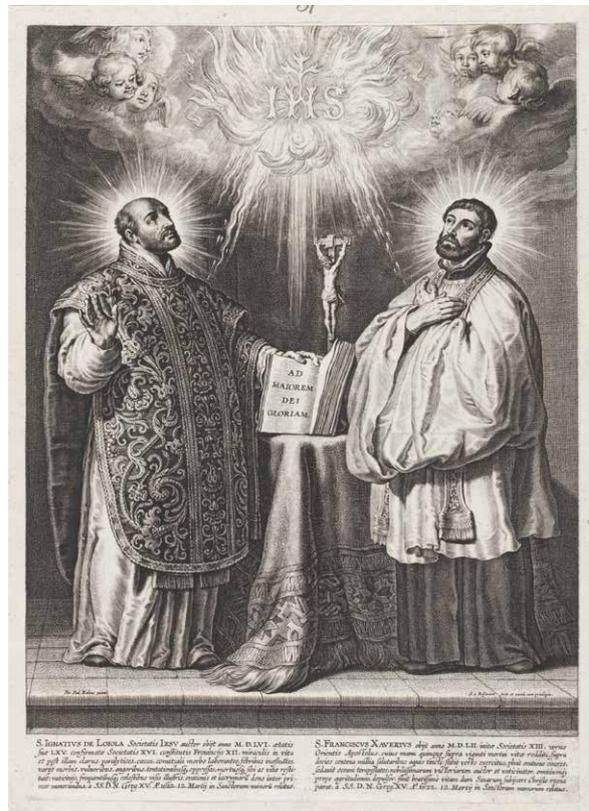
En la gloria, «IHS», y en el libro que sostiene san Ignacio, «AD / MAIOREM / DEI / GLORIAM», emblema y lema de la Compañía de Jesús.

Marco dorado y retocado con purpurina (los ingletes de la enmarcación han sido reforzados con clavazón; huellas de carcoma viva en los listones inferior, derecho e izquierdo: 412 × 332 mm. En el larguero superior del marco, por detrás «9», en tinta negra; el marco conserva un herraje antiguo para colgar (siglo XIX).

Inconfundible composición piadosa para algún devoto de la Compañía de Jesús, ya que agrupa a dos de sus santos más representativos: a Ignacio de Loyola (Loyola, Guipúzcoa, 1491-Roma, 1556), su fundador y primer superior general (a la izquierda), y al más ejemplar de sus predicadores y misioneros, Francisco Javier (castillo de Javier, Navarra, 1506-isla de Sangchuan, China, 1552), apodado el Apóstol de las Indias, compañero de Ignacio desde los primeros pasos de la orden. Ambos fueron canonizados por Gregorio XV en 1622. La Compañía de Jesús, una de las más genuinas creaciones de la Contrarreforma católica, fue fundada en París en 1534 y sancionada por el pontífice Paulo III en 1540.

El anónimo pintor, persona de oficio, bien informado, aunque de discretas dotes y filiación acaso española si no flamenca, copió con bastante fidelidad una conocida estampa del grabador holandés afincado en Flandes Schelte Adamsz. Bolswert (hacia 1586-Amberes, Bélgica, 1659) que reproduce una composición original del gran pintor barroco Peter Paul Rubens (Siegen, Alemania, 1577-Amberes, 1640) hecha con motivo de la canonización de ambos santos en 1622. Se trata de una talla dulce, estampada y editada en Amberes alrededor de 1633-1659.¹ Estos padres también fueron pintados por Rubens de manera individual, adoptando idénticas posturas y gestos, desde entonces genuinos e inconfundibles de sus respectivas iconografías. Así, el *San Ignacio de Loyola* creado en 1622 para las funciones de canonización celebradas en II Gesù, la iglesia matriz de la Compañía en Roma; se conserva en el Norton Simon Museum de Pasadena (California, Estados Unidos).² Hacía pareja con otro de *San Francisco Javier* (en paradero desconocido). Trasladados de inmediato a Bruse-

las, estos dos lienzos presidieron hasta 1777 sus respectivos altares en el templo que la orden tuvo en Bruselas (demolido en 1812). Igualmente, antes de su dispersión fueron grabados por Bolswert en 1623-1633.³



Schelte A. Bolswert (hacia 1586-1659), grabador, sobre una composición original de Peter Paul Rubens (1577-1640) de 1622, *San Ignacio de Loyola y san Francisco Javier*, hacia 1633-1659; talla dulce, 342 × 241 mm.

The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (n.º 51.501.7129).

¹ Entre otras colecciones y museos, hay muestras en la Biblioteca Nacional de España (talla dulce, 342 × 245 mm. Invent/ 37763), el British Museum (397 × 257 mm. Núm. 1891,0414.804) y el Metropolitan Museum of Art, Nueva York (342 × 241 mm. Núm. 51.501.7129).

² Lienzo, 223,5 × 138,4 cm (núm. M.1975.03.P).

³ Por ejemplo, The British Museum (*San Ignacio de Loyola*: 397 × 257 mm. Núm. R.4.26; 402 × 258 mm. Núm. 1927,1008.336; y 225 × 128 mm. Núm. 1891,0414.803. *San Francisco Javier*: 151 × 89 mm. Núm. 1891,0414.798; 400 × 260 mm. Núm. 1891,0414.796; y 134 × 90 mm. Núm. 1871,1209.2396).



17. *Transverberación de santa Teresa en presencia de san Juan de la Cruz*

Finales del siglo xvii-primer cuarto del xviii; lienzo (restaurado y forrado; bastidor nuevo), 55 × 64 cm.

Marco moderno dorado.

Esta composición piadosa reúne, como la anterior, dos de las figuras más destacadas de la orden carmelita descalza: a su fundadora, Teresa de Cepeda (Ávila, 1515-Alba de Tormes, Salamanca, 1582) y a su socio, Juan de Yepes (Fontiveros, Ávila, 1545-Úbeda, Jaén, 1591) en el trance más conocido de la apasionante vida de aquélla, su transverberación. Este episodio, acaecido al parecer hacia 1562, lo narra ella misma en el *Libro de la vida* (redactado en 1562 y 1565, y editado por fray Luis de León en Salamanca en 1588) y fue inmortalizado en 1652 por el artista barroco italiano Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598-Roma, 1680) en la capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria (Roma). De este modo refiere la santa uno de sus arrobamientos y cómo un ángel «de los que llaman querubines» le atravesó el corazón con

un dardo de oro largo, y al final del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que con Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.¹

Santa Teresa inició la reforma de la orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo en 1560 con la fundación en Ávila del convento de San José. Inscrita en la época y el espíritu de la Contrarreforma, sus reglas fueron finalmente aprobadas por Clemente VIII en 1593. Teresa de Ávila fue beatificada por Paulo V en 1614 y canonizada en 1622 por Gregorio XV, junto a otros tres españoles: san Isidro Labrador, san Ignacio de Loyola y san Francisco Javier (véase núm. 16), y al italiano san Felipe Neri.

San Juan de la Cruz, socio y colaborador de santa Teresa desde 1567, fue el creador y promotor del brazo masculino en la orden carmelita descalza. Beatificado por Clemente X en 1675, fue canonizado en 1726 por Benedicto XIII. Ambos santos, arquetipos del misticismo y prez de las letras españolas, también son doctores de la Iglesia: él, desde 1926, y ella, desde 1970.

Aunque la presencia de san Juan de la Cruz en esta escena sea extemporánea, para los místicos e iniciados en la poética sanjuanista, doctrina teresiana y descalcez carmelita podría tener sentido, ya que el poeta parece que se refirió a la merced del dardo amoroso de Cristo experimentado por santa Teresa en el poema *Llama de Amor viva*, escrito en 1584:

*¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!
Pues ya no eres esquiva,
acaba ya si quieres;
rompe la tela de este dulce encuentro.*

*¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga!,
matando muerte en vida la has trocado.*

*¡Oh lámparas de fuego
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido
que estaba oscuro y ciego
con extraños primores
calor y luz dan junto a su querido!*

*¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno
donde secretamente solo moras
y en tu aspirar sabroso
de bien y gloria lleno
cuán delicadamente me enamoras!*

Es una pintura de escuela española, con un amplio arco cronológico que abarca desde la beatificación de Juan de la Cruz (*post* 1675, porque se representa con nimbo) y que llega hasta 1750, consonante con el estilo barroco tardío en áreas periféricas o talleres menos profesionalizados de la corte y con las prácticas devotas de aquel momento. Y por su tamaño convencional (dos tercios por tres cuartos de vara) y formato apaisado, es dable pensar que provenga de una capilla, sacristía o pequeño claustro, así como que formara parte de un ciclo dedicado a la vida de la santa de Ávila, y no de un ámbito doméstico, más o menos popular y humilde.

¹² *Libro de la vida*, capítulo xxix.



18. Venerable padre fray Simón de Rojas

Hacia 1735; cobre (irregular y ligeramente abombado), 178 × 118/120 mm. Limpio y en perfecto estado.

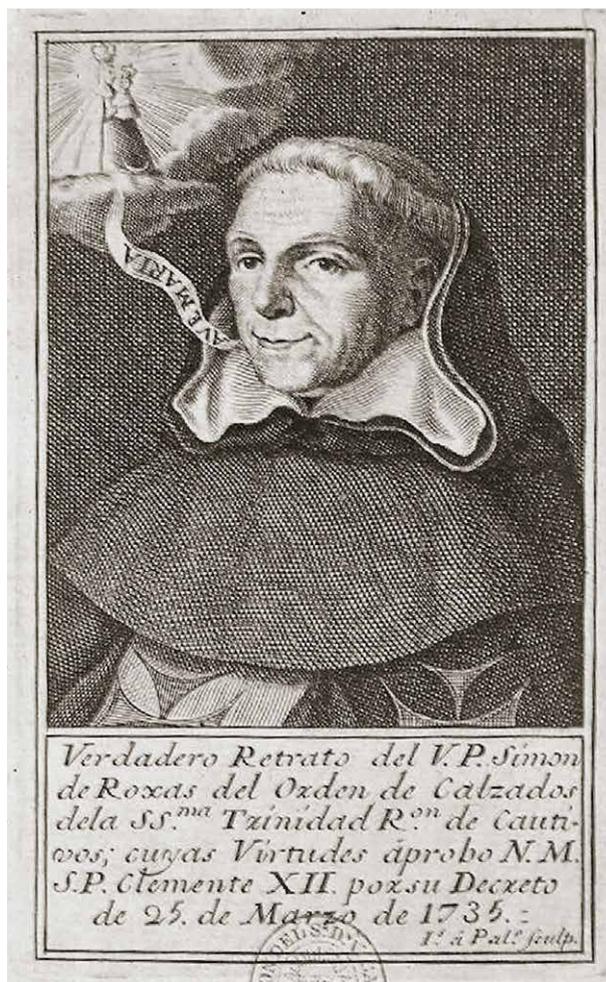
Inscripción: «AVE MARI», en letras negras. Al dorso, muy perdida, bajo una grosera capa de barniz ocre: «Para ... / ... / ... ana...» en negro y letra del siglo XVIII (acaso, rotulación de un reparto); y en la esquina superior izquierda, numeración moderna: «5746 / 00» a lápiz rojo.

Sin marco, pero la lámina presenta un agujero en el margen superior para colgar de una escarpia.

Esta obra y la siguiente representan la *vera effigies* de Simón de Rojas (Valladolid, 1552-Madrid, 1624), fraile trinitario calzado (cuyo hábito viste), confesor de las reinas Margarita de Austria e Isabel de Borbón, de la infanta Ana de Austria y del conde-duque de Olivares; asesor de los monarcas Felipe III y Felipe IV, fundador de la Congregación de los Esclavos del Dulce Nombre de María (la popular hermandad del Ave María, divisa que siempre acompaña su iconografía) en 1611 y del Real Hospicio de Pobres de Madrid.¹ Reconocido venerable por sus virtudes por el papa Clemente XII en 1735, fue beatificado por Clemente XIII en 1766 y finalmente canonizado en 1988 por Juan Pablo II.

Pintura de filiación madrileña y de discreta factura que sigue el mismo prototipo de la pieza que viene a continuación. A diferencia de ésta, el pequeño tamaño y tipo de soporte nos lleva a pensar que provenga del ámbito de la religiosidad privada y doméstica, del ajuar de uno de los innumerables devotos que la Congregación del Ave María tuvo en el Madrid de los Austrias Menores y del reinado del primer monarca de la casa de Borbón (siglos XVII y primera mitad del XVIII).

Para la cabeza y la gloria celestial, el pintor tuvo presente la estampa abierta por Juan Bernabé Palomino (Córdoba, 1692-Madrid, 1777) en 1735, aunque las reprodujo de modo especular. Se conserva una muestra de esta en la Biblioteca Nacional de España (talla dulce, 78 × 127 mm. IH/8934/9). Más detalles de esta iconografía y devoción, en la entrada siguiente.



Juan Bernabé Palomino (Córdoba, 1692-Madrid, 1777), *Venerable Simón de Rojas*, 1735; talla dulce, 78 × 127 mm. Biblioteca Nacional de España (IH/8934/9).

¹ Gabriel María Vergara, *Historia de la Real Congregación de Esclavos del Dulce Nombre de María desde su fundación en Madrid el 21 de noviembre de 1611 hasta fines de octubre de 1911*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, 1931.



19. *Beato Simón de Rojas*

Segunda mitad del siglo XVIII (*post* 1766); lienzo (fornado y restaurado), 63 × 48,6 cm.

Inscripciones: «B· *Simon de Roxas*», en letras doradas, arriba, y «AVE MARIA», en rojo.

Bastidor y marco modernos.

Por el tamaño y tipo de soporte, el cuadro podría proceder de un entorno conventual y tendría que ver con la veneración de esta singular y popular figura de la caridad contrarreformista y religiosidad barroca.

La imagen de Nuestra Señora con el Niño que se recorta en la gloria de la esquina superior derecha y a la que el fraile señala con su mano en un inconfundible y estereotipado gesto para llamar la atención¹ es la de la Virgen de la Almudena, patrona de Madrid y una de las especiales devociones del fraile. El fervor del padre Rojas por la Virgen en el misterio de su concepción inmaculada lo manifestaba

constantemente en la costumbre de saludar con un «ave María purísima», frase con que iniciaba toda interlocución y que pasó a ser la divisa de la confraternidad fundada en 1611 y requisito de su iconografía.

Seguramente se trata de un retrato de obrador madrileño (ciudad donde este fraile fue especialmente venerado por radicar allí la Congregación) y cuya factura, estimada en la segunda mitad del siglo XVIII, está determinada por la fecha de su beatificación (1766), circunstancia que permitió rotular el lienzo con el atributo de beato («B·») antecediendo al nombre.

¹ J. B. [John Bulwer], *Chiromania: or, the Art of Manuall Rhetorique. Etc.*, London, Tho. Harper, 1644, lám. frente a la p. 94, fig. A. «Audientiam facit.»



20. *Fray Diego José de Cádiz*

Hacia 1895-1900; tabla, 220 × 136 mm (4 mm de espesor y con los márgenes biselados para enmarcar).

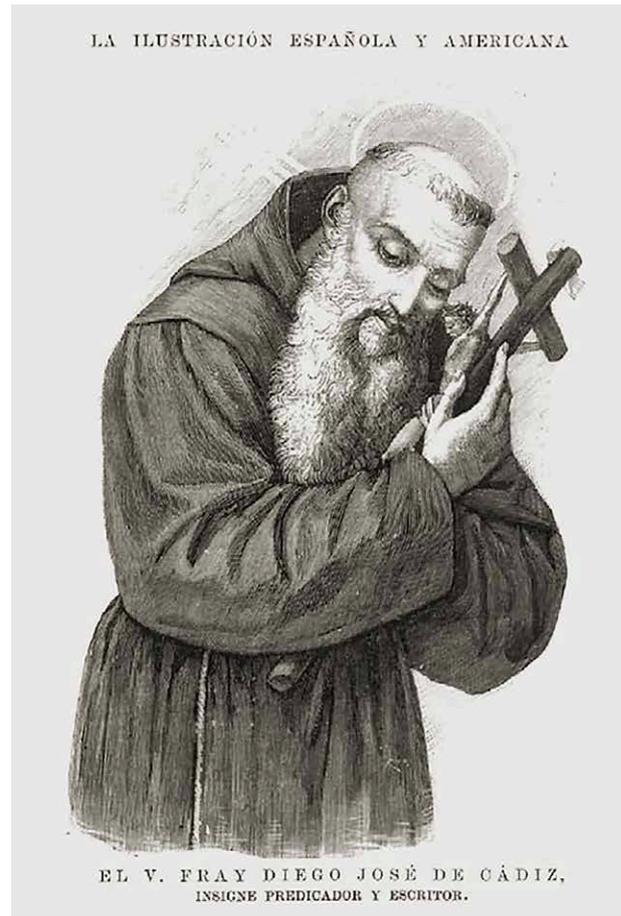
Firmado en la esquina inferior derecha: «D. CASTRO [rúbrica] / Sevilla», con óleo anaranjado.

Fraile capuchino (en el siglo, José Francisco López-Caamaño y García Pérez) nacido en Ubrique (Cádiz) en 1743 y muerto en Ronda (Málaga) en 1801. Representante de una corriente ultraconservadora y ultramontana en la Iglesia española, opuesta a la ilustración y al regalismo, de la que fue uno de sus apóstoles. Sus ideas reaccionarias se radicalizaron a raíz de la Revolución Francesa y las consecuencias políticas que arrastraron a la monarquía española (guerra franco-española de la Convención, 1793-1795). Escritor y viajero impenitente, recorrió gran parte de la península y sus misiones y prédicas fueron muy populares, pues tenía dotes oratorias y persuasivas. Solo alcanzó el grado de beato por León XIII en 1894.

El cuadro es una copia fidedigna del retrato xilográfico publicado en 1895 por la revista *La Ilustración Española y Americana* con motivo de las fiestas celebradas en Ronda por la beatificación del fraile.¹ El anónimo grabador a su vez tomó como modelo la estampa diseñada por Mariano Torrá (muerto en Valencia en 1830), abierta por Vicente Galcerán y Alapont (Valencia, 1726-1788) y publicada en Valencia en 1787, la genuina y más reproducida *effigies* de este predicador.

El firmante es desconocido: un pintor aficionado, acaso, con práctica y oficio, asentado en Sevilla y que, como no podía menos, repite la suavidad y estilizados afectos de Bartolomé Esteban Murillo (Sevilla, 1618-1682), tan adecuados y tan íntimamente ligados a la imaginería devocional española desde el romanticismo a nuestros días (véase núm. 9). Se conoce, en cambio, un M. Castro (pariente, acaso) que en 1896 estampó su firma en los dos retratos del arzobispo Benito Sanz y Forés existentes en el palacio Arzobispal de Sevilla.²

El Museo del Pueblo d'Asturies posee desde 2016 otro retrato de este capuchino pintado por Francisco Reiter (Oviedo, 1736-1813), testimonio de su paso por Oviedo en 1795.



Fray Diego José de Cádiz, xilografía publicada en *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIX, núm. XIX, Madrid, 22 de mayo de 1895, p. 313.

¹ *La Ilustración Española y Americana*, año XXXIX, núm. XIX, Madrid, 22 de mayo de 1895, p. 313.

² Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Catálogo de las pinturas del palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979, pp. 96 y 100, cats. 275 y 293.



21. *San Fausto, labrador*

Primer tercio del siglo XVIII; lienzo (restaurado y forrado; bastidor de mediados del siglo XX), 58 × 43 cm.

Leyenda, con algunas ligaduras y abreviaturas resueltas: «S FAVSTE [*en rojo*] LABRA / DOR ABOGADO DE LOS / CASADOS I SVS HIJOS. / SV INTERCESIÓN PARA CON / DIOS ES ACREDITADA, CON / MVCHOS MILAGROS SVELE / AÇERSE BOTO. DE PONER SV / NOMBRE. AL HIJO O HIJA / Q. NACIERE. Y SV IMAG / EN ALGVNA HIGLESIA / PARA SER CONOCIDA / SV SANTO CVERPO / ESTA EN VJANDA, DE / CASTILLA LA VIEJA».

Marco moderno imitando uno antiguo; la manufactura está firmada al dorso, en el larguero superior, estampado a fuego: «RECUADRO», marca comercial de Marcos y Enmarcaciones Recuadro (Madrid, calle del Conde de Aranda, 10).

Etiqueta grapada al marco: «Lote / 12 [*a tinta negra*] // Subasta / 331», en rojo. Más etiquetas sobre el travesaño superior del bastidor: «13», dentro de un círculo, y otra también adhesiva y de papel blanco, «62051». En el larguero superior del marco: «8», en etiqueta redonda de color verde, y «178305/5839/331», otra numeración de lote o referencia escrita a bolígrafo de tinta azul.

Las reliquias e imagen de este santo legendario se veneran en el templo parroquial de Bujanda (Hermandad de Campezo, Álava). Se dice que nació en Alguarie (Lérida), que vivió en el siglo VI y que fue prisionero de los moros, circunstancia, por tanto, imposible: de ahí la argolla ceñida al cuello y el grillete con cadena. Su condición de labrador explica la presencia del azadón (que labraba solo mientras, refiere la leyenda, el santo oraba) y el libro, el testimonio de su fe.¹

La devoción por san Fausto debió nacer en la Baja Edad Media y estuvo muy extendida desde el siglo XVI y, como el texto informa, se le invocaba para favorecer la fecundidad en el matrimonio.

Nueva muestra de pintura popular y factura ingenua derivada de alguna estampa o aleluya popular y no necesariamente vinculada a la comarca alavesa de Campezo.

¹ La fabulosa vida de este santo, en Joaquín José de Landázuri y Romarate, *Historia eclesiástica de la M. N. y M. L. provincia de Álava. Etc.*, Pamplona, Miguel de Cosculluela, 1797, pp. 178-192.



S. FAVSTE LABRA
DOR ABOGADO BIS
CASADOS I SVS HIJOS
SV INTERCESSION PARA CO
DIOSES ACREDITADA CON
MVCHOS MILAGROS SVELE
AÇE SE FOTO. D PONER S
NOMBRE. AI HIJO OHIJA
Q NACIERE. Y SVI MA
ENAL GVNA HIGLESIA
PARA SER CONO CIUA
SVS SANTO CVERPO
ESTA EN VJANPAE
CASTILLIA KVIEJA

EXVOTOS

22. *Exvoto a los santos Crispín y Crispiniano*

1775; tabla (irregular y rota longitudinalmente, con los márgenes superior e inferior rebajados para ajustar la enmarcación), 303/305 × 204/210 mm, y 5 mm de grosor. El soporte ha sido restaurado por una rotura longitudinal de la madera.

Inscripción dentro de una cartela de cornucopia: «S. Crespín y S. / Crispiniano. / A deuosion de Pedro / Almansa. Año de / 1775.».

Al dorso hay varias anotaciones manuscritas modernas: «317205», a lápiz, arriba; «# 129», a lápiz, en vertical, en el margen superior izquierdo (acaso, número de lote de una venta); «170º», arriba, en grande y a tiza blanca, bastante perdido.

Marco antiguo dorado y pintado con almagre (no parece el original; restaurado), 36,9 × 28,5 cm.

Figuras de nuevo legendarias. La tradición recoge que estos hermanos, de noble origen pero dedicados al humilde oficio de la zapatería que practicaban graciosamente (comportamiento repetido en cierto tipo de santos llamados *anár-giros*, o sea, que no aceptaban retribución por sus buenas obras, como los médicos Cosme y Damián), vivieron durante el reinado del emperador Maximiano (segunda mitad del siglo III). Crispín era el mayor (por eso se suele representar con barba) y Crispiniano, el más joven, como indica el sufijo; ambos llevan palma, símbolo de la vida eterna alcanzada mediante el martirio, y un libro (los *Evangelios*, testimonio de la Nueva Ley y de la redención). Se acepta que fueron martirizados en Soissons (Gallia Belgica,

hoy Picardía, al norte de Francia) el año 290. Por su actividad, fueron adoptados por los zapateros, curtidores y peleteros como sus patronos.

Al no especificarse la gracia recibida, podría tratarse de un exvoto corporativo, mandado pintar por un devoto (el dicho Pedro Almansa), acaso miembro del gremio de zapatería (o de obra prima, en la nomenclatura tradicional española; la obra gruesa es la del zapatero remendón), pero no se expresa la localidad.

Pintura ingenua y popular, no carente de gracia y vistosidad por el colorido, que además incorpora, como licencia del pintor (si no fue requisito del cliente), la imagen en gloria de la Virgen con el Niño, nuevo motivo piadoso.



S. Crespin y S.
Crespiano,
A devocion de Pedro
Alvarez año de
1775.

23. *Exvoto a Nuestra Señora de Consolación*

Finales del siglo XIX; lienzo (forrado y restaurado; bastidor original), 242 × 295 mm. Marco antiguo (pero no original) dorado, 305 × 361 mm.

Leyenda y dedicatoria con algunas letras retocadas: «Josefa Garcia hallandose en el articulo de la muerte se encomendó / su hija Ysabel Gonzalez, á Ntra. Señora de Consolacion y sano».

Genuino exvoto, por tamaño, formato, composición y estructura, ofrecido por Isabel González, hija de la enferma (la referida Josefa García), a Nuestra Señora de Consolación. La de *Consolación* es una advocación mariana bastante frecuente. Son varios los santuarios españoles en áreas donde se habla castellano (pues la leyenda está redacta en ésta) que podrían corresponder a ella. El más famoso, sin duda, es el de Utrera (Sevilla), santuario de amplia devoción en la Baja Andalucía, realizada a mediados del siglo XIX por los duques de Montpensier. Pero Nuestra Señora de *Consolación* indica un lugar, el de Consolación, paraje natural en el entorno de las Hoces del río Cabriel, en el término municipal de Iniesta (Cuenca), donde, en efecto, existe un devoto santuario dedicado a la Madre de Dios. Venerada desde principios del siglo XVII, el simulacro original fue destruido en 1936. Las fotografías antiguas de Consolación anteriores a esa fecha, en cambio, no muestran una imagen morena (negra) de la Virgen ni al Niño tan rigurosamente delante, diferencias derivadas, acaso, de alguna restauración verificada a principios del siglo XX.

El cuadrado, con el candor y minuciosidad característicos de los pintores populares, representa una alcoba

en faz, con un aseado y pulido mobiliario que indica un hogar acomodado. Enseres e indumentaria corroboran la data de finales del siglo XIX.



Nuestra Señora de Consolación,
fotografía de hacia 1930-1936.



Josefa Garcia hallandose en el articulo de la muerte se encomendo
su hija Trabel Gonzales a Ntra. Señora de Consolacion y sus...

14. *Exvoto a santa Ana*

1881; lámina de estaño (muy abollada; de perfiles irregulares y con las esquinas matadas), 205 × 278 mm, con dos perforaciones arriba para pasar un hilo para colgar; el alambre es moderno. Por la huella que presenta el haz de la lámina, estuvo enmarcada.

«SANTA ANA», en la medalla, y dedicatoria: «**João Fernão Paes e seus Companheiros Salvaram, suas / vidas Graças, a Santa Ana que os ajudou no Grande / tufão no dia 16 de Março de 1881* *».

Característico exvoto marinerero ofrecido por el patrón João Fernão Paes en un santuario consagrado a santa Ana. Desconozco en lugar; en todo caso, se podría tratar de un sitio marítimo. En el Portugal peninsular existen varias capillas dedicadas a la madre de la Virgen en localidades costeras: las *capelas* de Santana de Viana do Castelo y Leça da Palmeira (Matosinhos), al norte de Oporto; una

tercera en Peniche (Estremadura) y otra en Albufeira (Algarve).

El discreto pintor acertó a representar la balandra de través, escorada a babor por el arrastre del aparejo, acentuando así el efecto que se quería mostrar de un violento temporal. El tipo de embarcación y tripulación (cuatro pescadores) son característicos de las faenas de bajura.



ALHAJAS E INSIGNIAS

25. *El Corazón de Jesús con María y José*

Siglo XVIII; cobre, 79 × 59 mm. Lámina muy deteriorada: ha perdido el filete dorado que recuadraba la composición y buena parte de los pétalos de flores que guarnecían la sagrada víscera.

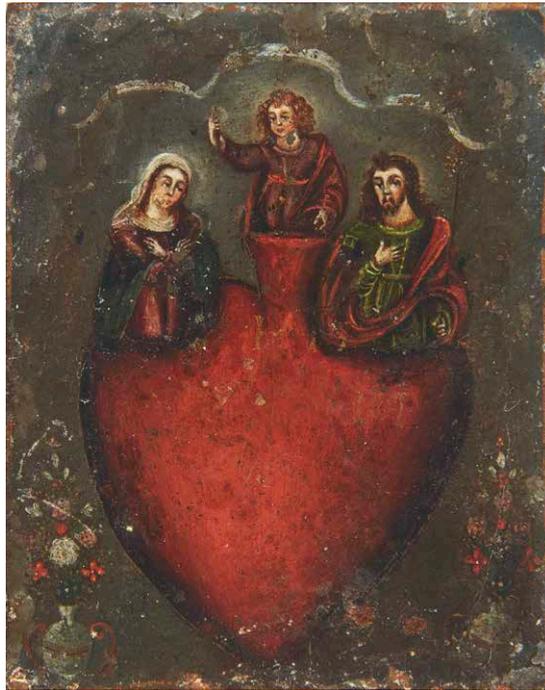
Por la filacteria superior corría una leyenda, hoy perdida salvo «...os...», encima del Niño. Sobre el corazón todavía se alcanza a leer: «IHS», «MAR» y «IOHP» (la conocida jaculatoria «Jesús, María, José» formada con sus respectivos monogramas), y «...OVS... D / ... T», en letras doradas y muy perdidas.

Atrás, etiqueta autoadhesiva azul, «7088», numeración de lote de subasta o venta, y restos de otra blanca.

El soporte está muy alterado, con zonas oxidadas (sobre todo en el dorso) y con la pintura bastante estragada y en parte perdida en los jarrones con flores que flanquean la composición. Es una manifestación popular que por su reducido tamaño podría entrar en la consideración de dije (con finalidad apotropaica) o de pintura en miniatura.

El culto al Sagrado Corazón de Jesús es muy antiguo y deriva de los textos evangélicos. Pero fue en tiempos Modernos, a finales del siglo XVI, cuando los jesuitas lo volvieron a poner de moda, haciéndolo muy popular ya en el siglo XVIII y siendo en el XIX y XX donde alcanzó su apogeo

en el orbe católico. A su veneración nacieron nuevos institutos religiosos, como la Congregación de Jesús y María, fundada por Jean Eudes en 1643, o la Orden de la Visitación, por san Francisco de Sales en 1610, en la que brilló santa Margarita María de Alacoque (1647-1690), famosa por sus frecuentes visiones y manifestaciones del Sagrado Corazón de Jesús. Fue también Eudes quien extendió la devoción primigenia al «inmaculado corazón de María» a mediados del siglo XVII. Pero la Iglesia sigue sin admitir el culto al corazón de san José, aunque existe y ha existido una práctica ritual y popular muy arraigada por él.



26. Remate para el mástil de un estandarte de cofradía dedicada a *Nuestra Señora*

Segunda mitad del siglo XVII; óleo sobre hierro, 180 × 90 mm, y 19 mm de diámetro de la embocadura.

Anverso: *Asunción de Nuestra Señora*; reverso, *Adoración de los pastores*.

Pintura muy fatigada y perdida. La plancha de hierro dulce figura un blasón, con sus lambrequines, de perfiles sinuosos y flordelisados (arriba).

La iconografía (a pesar de la sencillez y humildad del pintor) está en consonancia con los modelos y códigos estilísticos empleados en España a mediados del siglo XVII. De ahí la datación propuesta.



(Anverso)



(Reverso)

27. Remate para el mástil de un estandarte de cofradía dedicada a las *Ánimas del Purgatorio*

Siglo XVIII; óleo sobre hierro, 250 × 94 mm, y 20 mm de diámetro de la boquilla.

Pieza parecida a la precedente y asimismo con la pintura muy fatigada. En ambas caras se representa el mismo motivo: dos almas (mujer y hombre) purgando sus penas entre las llamas del Purgatorio. El remate es un poco más historiado que el anterior, pues tiene una cruz en el ápice, pero mantiene el perfil en forma de escudo, con gallones como silueteado.

Las cofradías consagradas a las Benditas Ánimas del Purgatorio fueron las más frecuentes en las parroquias españolas del periodo posterior al Concilio de Trento (finales del siglo XVI). A menudo tenían aparejado el culto al Santísimo Sacramento y como su finalidad era confortar y acompañar a sus miembros en las exequias fúnebres se hicieron imprescindibles en el ritual y el oficio religioso, sin distinción de estatus ni de localización (urbana o rural). Su popularidad aumentaba en los por entonces frecuentes periodos de epidemias y hambrunas.



(Anverso)



(Reverso)

28. *Agnusdei de san Francisco de Borja*

1676-1677; cera dorada, latón y cristal, 156 × 98 × 16 mm.

Anverso: «S * FRANCISCVS * BORGIA * SOCIETA * IESV // · INNOCEN · XI · / · PONT · MAX · / · A · I ·». Reverso: «* ECCE * A * DEI * QVI * TOL * P * MVNDI * INNOCEN · XI [escudo] PONT * MAX *»; dentro de la medalla: «·A·[escudo] ·I·».

San Francisco de Borja (Gandía, Valencia, 1510-Roma, 1572), tercer general de la Compañía de Jesús, fue canonizado por Clemente X en 1671. Del linaje de Rodrigo de Borja (ulteriormente, papa Alejandro VI), fue el cuarto duque de Gandía, título que ostentó hasta 1548. Destinado al servicio de la corte de Carlos I, sirvió a su madre, la reina Juana, y a la emperatriz doña Isabel de Portugal (1503-1539), cuyo cadáver tuvo que conducir hasta Granada, momento en que se produjo la conversión que le llevó a abandonar el siglo y profesar en 1548 en la Compañía de Jesús (véase núm. 16). Dos años antes había quedado viudo de doña Leonor de Castro Mello y Meneses, menina de la emperatriz. En 1565, a la muerte de Diego Laínez, Francisco de Borja fue elegido general de la Compañía de Jesús.

Inocencio XI (Benedetto Giulio Odescalchi; Como, 1611-Roma, 1689), pontífice expresamente aludido en el exergo, fue elegido papa el 21 de septiembre de 1676, lo que permite datar la hechura y consagración de la pieza entre esa fecha y la misma del año siguiente, como consta interpretando la abreviatura «A. I.», *anno primo*.

Los agnusdei son objetos de devoción en cera impresa con la imagen de un santo en el anverso y un *Agnus Dei* timbrado con las armas del pontífice al reverso, bendecidos y consagrados por el mismo papa. Engastados en una caja metálica más o menos lujosa, se podían llevar colgados al cuello o prendidos de la pechera a modo de joyas, dijes o relicarios. Son, por tanto, piezas de manufactura romana y fabricación seriada, cuyo exorno depende del gusto y poder adquisitivo de su propietario. Este es muy sencillo y corriente: guarnecido de latón, ha perdido el cabujón del engaste y ha tenido que renovar los cristales de protección

por unos nuevos. El canto presenta una sencilla decoración a base de remaches con siete tachuelas romas y ocho con forma de pétalos.

El santo fue efigiado con sus atributos: vestido con la sotana de la orden y contemplando la gloriosa apoteosis de la eucaristía mientras en el reclinatorio se encuentra una calavera coronada sobre un libro, recordatoria de aquella de la emperatriz Isabel que le movió a decir que nunca volvería a «servir a señor que se pueda morir», provocando su conversión y entrada en religión. El modelo deriva de una composición pictórica divulgada mediante la estampa.¹



San Francisco de Borja, hacia 1671-1700; aguafuerte y buril; estampa recortada, 280 × 236 mm (oval). Biblioteca Nacional de España (IH/3307/9).

¹ En la Biblioteca Nacional de España se conserva una muestra anónima del mismo tiempo: aguafuerte y buril; estampa recortada 280 × 236 mm (oval), IH/3307/9.



(Anverso)



(Reverso)



(Canto)

II

PINTURAS PROFANAS

RETRATOS

29. Retrato de clérigo

1655; cobre, 207 × 165 mm.

«ÆTA.^s SVÆ 37./1655.», debajo del estante y pintado en la pared. En los cortes y lomos de los libros (de izquierda a derecha): «IERO.» (Jerónimo), «AVG.» (Agustín), «ARG,^[1]» (¿Argensolas?), «AMB.» (Ambrosio) y «GRE.» (Gregorio). En el cuadro de la Crucifixión, «INRI».

Marco moderno de estilo neobarroco.

Por la indumentaria (sayal de paño negro con capilla) parece un monje agustino y por la data y su edad (37 años) sabemos que nació alrededor de 1618. La corta librería que lo acompaña contiene obras de los padres de la Iglesia occidental: san Jerónimo (hacia 340-420), san Ambrosio de Milán (hacia 340-397), san Agustín de Hipona (354-430) y san Gregorio Magno papa (hacia 540-604). Hay otro volumen rotulado en el corte exterior «ARG,^[1]», abreviatura que interpreto como «Argensolas», o sea, los hermanos Lupercio Leonardo (Barbastro, Huesca, 1559-Nápoles, 1613) y Bartolomé Leonardo de Argensola (ídem, 1562-Zaragoza, 1631), cuyas obras fueron editadas póstumamente por Gabriel Leonardo de Albión (*Rimas de Lupercio i del doctor Bartolome Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Hospital Real i General de Nuestra Señora de Gracia, 1634), hijo de Lupercio y sobrino de Bartolomé.¹ Además,

el personaje tiene en la diestra un lujoso breviario (con los cantos dorados y encuadernación de tafilete con hierros también en oro), genuino atributo de un eclesiástico. Otro detalle significativo del efigiado es la calavera que sostiene en la otra mano, conocido símbolo de *vánitas* y alegoría de la brevedad de la vida. El cuadrado del *Crucificado* que decora la celda y que por su encuadre se podría confundir con una ventana, reafirman la fe y ortodoxia cristiana del individuo.

La calidad de la pintura es buena y por el tipo de letra y fórmula de la inscripción podemos afirmar que se trata de la obra de un pintor flamenco de mediados del siglo XVII, efigiando a un clérigo español, acaso aragonés, por la presencia de un volumen con las obras de los hermanos Argensola. La angostura del espacio y el primerísimo plano del busto lo compensó con un ligero movimiento de tres cuartos y la colocación en trampantojo del anaquel.

¹ Agradezco al reverendo padre don Agustín Hevia Ballina, creador y primer director del Archivo Histórico Diocesano de Oviedo, el haberme sugerido esta posibilidad.



OTROS

30. *Batalla naval* (fragmento)

Segunda mitad del siglo xvii; lienzo, 26 × 28 cm. Lienzo forrado y bastidor moderno.

Marco dorado moderno; en el bastidor, medidas del carpintero: «28 × 26» en lápiz verde, y «63904 / 750» (acaso, número de registro de la subasta), a lápiz negro.

Fragmento (preparado para la venta) de una composición mayor que representaba una batalla naval entre galeones y galeras: una de ellas solo se adivina por la andana de remos que hay en la esquina inferior izquierda de la tela. Se trataría, por tanto, de un choque naval en el Mediterráneo y más concretamente, entre cristianos y turcos. El pabellón del galeón es rojo, color del estandarte de batalla de los Estados Pontificios.

Este de las batallas es un género pictórico bien conocido y cultivado durante los siglos xvii y xviii. Pero dentro de la generalidad del asunto, en España hubo una especialmente tratada y destinada (a manera de exvoto) a templos conventuales dominicos. Me refiero a la de Lepanto, acontecimiento de trascendencia política, militar y religiosa a gran escala acaecido el 7 de octubre de 1571, festividad de Nuestra Señora del Rosario, devoción a la que se atribuyó la victoria de la armada de la Santa Liga comandada por

España frente al imperio otomano. Hay bastantes ejemplos: entre otros, los de Juan de Toledo (Lorca, Murcia, hacia 1613/14-Madrid, 1665), asistido por Mateo Gilarte (Orihuela, Alicante, h. 1629-Murcia, 1675), en la capilla del Rosario del convento de Murcia (1665) y el de Lucas Valdés (Sevilla, 1661-Cádiz, 1725) para el antiguo templo conventual de San Pablo (hoy, parroquial de la Magdalena) en Sevilla, pintado alrededor de 1715.

La perspectiva, cromatismo y toque de este retal nos advierten de un pintor con formación y oficio. Si fuera español (porque el género de las batallas navales también fue cultivado por artistas nórdicos e italianos, principalmente de la escuela napolitana) cabría relacionarlo con Juan de la Corte (Amberes, hacia 1585-Madrid, 1662), pintor de oriundez flamenca y especializado en «arquitecturas, batallas y países» (como se definió), o con el ya recordado Juan de Toledo, émulo e igual suyo.



Este nuevo catálogo del Muséu del Pueblu d'Asturies dedicado a la
COLECCIÓN JAVIER GARCÍA-VILLALBA SOTOS
se acabó de componer el sábado, 15 de octubre
del vigente calendario gregoriano,
en el cuadrigentésimo cuadragésimo aniversario de
la muerte de santa Teresa de Jesús,
cuya imagen con el motivo de su transverberación
figura en esta colección.

PRO PATRIA, PRO MORIBUS.
XIXÓN, A. D. MMXXII

tixón

