

## UNA SERIE DE IGNACIO DE PRADO EN ESQUIVIAS (Toledo)

FERNANDO COLLAR DE CÁCERES

El conocimiento de la obra del vallisoletano Ignacio de Prado, de quien no se tienen grandes noticias documentales, se vio incrementado hace algunos años con la labor de inventario y catalogación artística de las provincias de Valladolid y Palencia que ha permitido registrar como suyas una quincena de pinturas, documentadas, firmadas o atribuidas. A tan magro catálogo hay que sumar ahora cuatro grandes lienzos existentes en la parroquial de Esquivias, en la provincia de Toledo.

Las primeras referencias documentales conocidas sobre Prado se remontan a 1689<sup>1</sup>, y su labor profesional se desarrolla desde entonces hasta cerca de 1750, en un momento en el que la pintura local había perdido ya la relevancia que tuviera cien años antes, en tiempos de Felipe III y del duque de Lerma. Sabemos que fue discípulo de Andrés Amaya, con quien hubo mantener tan estrecha relación que su propia villa vino en nombrarle heredero, por el afecto que le profesaba<sup>2</sup>.

En 1697 consta que se le pagaron seiscientos reales por una gran pintura de San Juan de Sahagún realizada para el altar de Gaspar Vallejo en la iglesia vallisoletana de San Martín; a lo que siguieron otras sumas por labores de dorado realizadas en el templo<sup>3</sup>, pero el retablo sería sustituido años después por otro de corte neoclásico, y la pintura no se ha conservado. En 1703, pintó el coro y ciertas cosas de la iglesia de Nuestra Señora de la Peña, en Tordesillas<sup>4</sup>, sin más detallada mención, constando como vecino de Valladolid, condición que con frecuencia hace notar al firmar sus obras. De la misma época es la *Apoteosis de la Orden Jesuítica* de la Colegiata de Villagarcía del Campos, hoy por hoy la obra más temprana y la de mayor empeño que de las suyas han llegado hasta nosotros<sup>5</sup>. Por 1708 realiza la policromía de

---

<sup>1</sup> Jesús Urrea Fernández, en VV.AA., *Valladolid en el siglo XVIII*, vol. V, de la *Historia de Valladolid*, Valladolid, 1984, p. 34. Remite al A.H.P. de Valladolid, prot. 2731, fol. 755.

<sup>2</sup> *Ibid.*, nota 4. Refiere Urrea que fue nombrado también testamentario del escultor Juan de Avila. Apunta asimismo algunos datos inéditos, en A.H.P. de Valladolid, prots. 2.387 fol. 1.384 y prot. 1.392, fol. 244. Se trata de sendas tasaciones de pinturas inventariadas por defunción de sus respectivos propietarios. La primera de ellas data 8 de agosto de 1696, y corresponde a los bienes del confitero José de la Torre.

<sup>3</sup> J. J. Martín González y J. Urréa Fernández, *Catálogo Monumental de Valladolid*, XIV, I. *Monumentos Religiosos de la ciudad de Valladolid*. Valladolid, 1985, parte primera, pp. 101 y 106.

<sup>4</sup> Julia Ara Gil y J. M. Parrado del Olmo, *Catálogo Monumental de Valladolid. Antiguo partido judicial de Tordesillas*, Valladolid, 1980, pp. 309 y 314.

<sup>5</sup> Firmada en 1703, J. Urrea Fernández y E. Valdivieso, «Aportaciones a la historia de la pintura vallisoletana», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* XXXVII (1971), pp. 373-374. Señalan que es pintura posiblemente inspirada en una estampa flamenca.

los acheros de la congregación vallisoletana de San Felipe Neri<sup>6</sup>, y un año más tarde consta que hizo la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de la parroquial de Villabáñez, en un retablo de la Concepción reformado entonces por el ensamblador Sebastián López, realizando también un lienzo apaisado con un *Episodio de la vida de San Isidro* en el colateral del lado de la epístola dedicado a San Sebastián, así mismo objeto de reforma<sup>7</sup>. Otros documentos menos significativos nos lo muestran algún tiempo después en calidad de testigo, tasador o fiador<sup>8</sup>.

De 1718, y firmada en Valladolid, es una *Cabeza de San Atanasio* del Monasterio de Nuestra Señora de la Vid, en Burgos, que dio a conocer Martí y Monsó<sup>9</sup>, quien subraya que es obra de composición pobre y cansada factura, lo que entiende se debe a ser ya de una época decadente, mientras que a su juicio «la expresión de esta cabeza, conservando todavía parte de la vida, es bastante justa y produce la impresión que seguramente buscaba el autor»<sup>10</sup>. Y en la iglesia parroquial de San Cebrián de Buena Madre, en la provincia de Palencia, existe un lienzo de la *Traslación de San Pedro Regalado*, firmado «Ignacio de Prado faciebat en Valladolid, 1719»<sup>11</sup> que se dio a conocer hace algunos años.

También se sabe que en 1720 realizó el inventario de los bienes del pintor Angelo Fernández<sup>12</sup>, y en 1724 pintaba con Bonifacio Quevedo Peti los rótulos y emblemas de las Ciencias colocados en las puertas de las aulas del Claustro Nuevo, en la Universidad de Valladolid, cobrando 800 reales por la pintura del «cielo raso del General de la Teología»<sup>13</sup>; Martín González cree que debe tratarse de la destruida Sala de los Cánones, en la que figuraban el sol derramando su luz sobre la tierra y los escudos real y pontificio, según aún muestran algunas viejas fotografías del recinto. Consta asimismo que en 1733 hizo las pinturas de las pechinas de la iglesia de San Andrés, en Valladolid, que sustituyeron a las realizadas por Carducho<sup>14</sup>.

Obra firmada es una *Asunción de la Virgen* («Prado ft. 68») existente en el convento de las Salesas, en la que domina el juego de diagonales y un marcado horror

<sup>6</sup> J. J. Martín González y J. Urrea Fernández, *Catálogo Monumental de Valladolid*. XIV, 1. *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, parte primera, Valladolid, 1985, p. 304.

<sup>7</sup> Sabemos en todo caso que no son suyas las otras pinturas de ambos retablos, representando apóstoles de carácter riberesco, ni la de San Sebastián preparado para el martirio, de excelente factura así como tampoco las de sendos áticos. Sobre todo ello: Martín González, *Catálogo Monumental de Valladolid*, VI. *Antiguo partido judicial de Valladolid*. Valladolid, 1973, pp. 138, 140 y 159.

<sup>8</sup> E. García Chico, *Documentos para la historia del Arte en Castilla*. III. *Pintores*, vol. 2, Valladolid, 1946, p. 286. El 8 de octubre de 1609 realiza la tasación de las pinturas que fueron de Bernardo de Celada, Maestro de obras, difunto, en escritura protocolizada ante Juan de Tejares (A.H.P. Valladolid, prot. 1992, fols. 248-248v. y 256-257).

<sup>9</sup> José Martí y Monsó, *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid-Madrid, 1898-1901, p. 318.

<sup>10</sup> Martí y Monsó se pregunta sobre el posible parentesco de Ignacio de Prado con Tomás de Prado, bien conocido éste en su vinculación a artistas como Gregorio Fernández y Pedro de la Cuadra. El interrogante, que sepamos sigue abierto todavía.

<sup>11</sup> E. Valdivieso, J. Urrea, C. Brasas, B. García Vega y Martín González, *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, Madrid, 1977, vol. I, p. 241.

<sup>12</sup> E. García Chico, *op. cit.*, p. 291.

<sup>13</sup> J. J. Martín González, *Catálogo Monumental de Valladolid*, XIII. *Monumentos Civiles de la Ciudad de Valladolid*. Valladolid 1976, pp. 103-104 y 110.

<sup>14</sup> Martín González y J. Urrea, *Catálogo Monumental de Valladolid*, t. XIV, vol. 1, p. 50; J. Urrea, *La iglesia parroquial de San Andrés de Valladolid*, Valladolid, 1974, p. 6.

al vacío<sup>15</sup>. La fecha –supuestamente 1668– plantea serias dudas, y habrá que entender que ha sido leída erróneamente. A su mismo estilo responde una serie existente en el Carmen extramuros con temas de la historia de San Joaquín y Santa Ana (*San Joaquín expulsado del Templo*, *San Joaquín y el ángel*, *Abrazo ante la Puerta Dorada* y *Retorno de San Joaquín al Templo* –todas 2,50 x 1,72 m.–, y la *Presentación de la Virgen en el Templo*, en distinto formato, 1,84 x 2,52 m.), que los profesores Urrea y Martín González datan por 1740 y creen relacionada con su manera de pintar<sup>16</sup>. Según el mismo Urrea, Ignacio de Prado, o Díez de Prado fue enterrado el 29 de abril de 1746 en la iglesia de Santiago de Valladolid<sup>17</sup>.

Hasta aquí las referencias documentales más significativas y la apretada relación de sus creaciones pictóricas, capítulo que quizá pueda incrementarse con algunas obras conocidas carentes de atribución o relacionadas con maestros del grupo de los Peti o Amaro Alonso, con quienes sin duda mantuvo estrecho contacto<sup>18</sup>. Habrá que sentar empero el exacto perfil estilístico de unos y otros. Nos limitaremos por el momento a incorporar las ya mencionadas pinturas de Esquivias al capítulo de su producción segura, que de alguna manera han de contribuir a establecer con mayor nitidez el estilo de Ignacio de Prado y a su exacta estimación en el seno de la escuela vallisoletana.

Se trata de cuatro pinturas apaisadas, de un mismo tamaño 1,45 x 2,45 m. aprox. y de algo desigual factura, que representan asuntos de carácter religioso, tres de ellos del nuevo testamento y el otro de tema postevangélico; a saber: *Multiplificación de los panes y los peces*, *Cristo y la Samaritana*, *la Cena en casa de Leví* y *Conversión de San Pablo camino de Damasco*<sup>19</sup>. Tan particular selección temática, en apariencia enteramente aleatoria, habrá de entenderse en el marco de un programa iconográfico de mayor amplitud, cuya exacta dimensión y concreción iconológica resulta difícil aventurar. Sólo la tercera de las pinturas, acaso la más vallisoletana de todas, aparece firmada, abajo a la derecha, junto al pomo de perfumes de la Magdalena –«*ygna-cio de Prado f*»<sup>20</sup>–; las diferencias apreciables entre unos y otros lienzos no permiten en principio afirmar su pertenencia a distintas manos, si bien sólo dos de ellos alcan-

<sup>15</sup> Martín González y J. Urrea Fernández, *op. cit.*, p. 204.

<sup>16</sup> J. J. Martín González y J. Urrea Fernández, *Ibid.*, p. 282, figs. 338 y 339. Esteban García Chico, (*Valladolid. Papeletas de Historia y Arte*, Valladolid, 1958, pp. 111.) entiende que pudiera ser suyo el retrato del Cardenal Mendoza que preside en la Librería del Colegio de Santa Cruz; es claramente mejor que lo de Ignacio de Prado. Es tenido en la actualidad por obra probable de Manuel Peti (véase nota 19)

<sup>17</sup> Jesús Urrea, Valladolid, *Pintores vallisoletanos de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1981, p. 5, y especialmente en «La pintura, la rejería y la platería en Valladolid en el siglo XVIII», en VV.AA. *Valladolid en el siglo XVIII*, p. 354, nota 4.

<sup>18</sup> No sé si puede ser suyo el *San Juan Bautista en el desierto*, del Santuario Nacional de la Gran Promesa, de Valladolid (Cf. *Catálogo Monumental de Valladolid*, Valladolid, XIV, 2, fig. 390)

<sup>19</sup> En la sacristía de la iglesia parroquial de Esquivias hay una espléndida pintura de *San Juan en Patmos*, con idéntico marco (neoclásico) que las otras cuatro, quizá en el estilo de Pedro de Obregón. Originalmente hubo de medir 1,20 x 1,00 m., pero en algún momento fue ampliada, dándosele un formato apaisado para su integración en la serie de Ignacio de Prado. Las adiciones paisajísticas denuncia una mano distinta, por lo que no pueden imputarse al vallisoletano. Nada dicen los libros de fábrica de 1661-1790, ni los del Hospital de San Martín, y tampoco consta en el inventario de 1703, al igual que ocurre con las otras.

<sup>20</sup> Los trazos están algo borrosos en la parte central, y no hay evidencia de fechas ni la que parece habitual constancia de la ejecución de la obra en Valladolid, quizá debido al parcial borrado de la firma.

zan plena homogeneidad estilística, al margen de un unitario sentido cromático. La atribución global a Prado hay que hacerla en todo caso no sin algunas reservas.

Como común denominador hay que anotar el interés por el paisaje, al que no renuncia el artista ni aun en una escena de enmarcamiento arquitectónico como es la *Cena en casa de Leví*, gustando de oscuras y frondosas masas arbóreas que emergen de escenarios abiertos y apaisados, con horizonte muy bajo, y cuya presencia o ausencia subraya de una u otra forma la definición de los elementos figurativos.

La referida *Cena en casa de Leví* es pintura que recuerda el estilo de Manuel Peti. Cristo aparece sentado a la mesa en compañía de personajes de ropas suntuosas y extravagantes, en una terraza palaciega abierta al paisaje en la que figuran en armónica proximidad un perro y un gato, nota de doméstica cotidianeidad que pudiera poseer aquí una carga simbólica, alusiva acaso a la convivencia en tolerancia que Cristo trata de imponer. Al margen de estos u otros elementos, la escena queda lumínica y figurativamente concentrada en la acción devota de María Magdalena, arrodillada, aplicando sus unguentos al Mesías, y en el gesto benévolo de éste, bendiciéndola. Leví y los demás personajes, enteramente carentes de protagonismo, son relegados al papel de figurantes, sin carácter ni identidad precisa, como parte una ambientación palaciega que se completa con un paisaje de luces crepusculares; sólo uno de los hombres presentes se asoma en pie, por la derecha, observando la acción de la mujer arrepentida. Algunas de las figuras y detalles confieren cierto tono flamenco a la pintura, mientras que la Magdalena parece remitir muy en particular a modelos manieristas, quizá nórdicos, advirtiéndose además claras consonancias con la pintura de Amaro Alonso y, en un plano más genérico de lo estilístico, con Simón y, sobre todo, Manuel Peti.

La *Multiplicación de los panes y los peces*, desarrolla una composición muy convencional, con reducido número de figuras, en la que Cristo, acompañado por tres de sus discípulos, aparece en actitud sedente en el momento de bendecir las contadas viandas que le presenta un zagalillo, personaje que algunos textos apócrifos acabarían por identificar con el paje de la última Cena<sup>21</sup>. Uno de los apóstoles hace un gesto de apertura hacia el fondo paisajístico que se extiende hacia la derecha, aludiendo a la multitud congregada, aunque apenas se alcanza a ver un par de figuras femeninas, una de ellas con un niño en brazos, además del anciano de ropas orientales que figura en pie ante el Mesías y sus discípulos. La composición procede en lo esencial de la versión Francisco de Herrera el Viejo (Madrid, Palacio arzobispal), también seguida por Murillo en su pintura del Hospital de la Caridad de Sevilla; la silueta del árbol a cuya sombra se sienta Cristo, la apertura del paisaje hacia la derecha y las figuras de San Pedro y del apóstol situado en el centro definen un nivel de dependencia muy superior al observado por el propio Murillo, pero es difícil decir si existió una fuente común o cómo llegó a conocer de Prado una obra que acaso formó parte de la serie del palacio arzobispal hispalense.

---

Algunos vestigios de firma, enteramente ilegibles, parece haber en la parte central inferior del cuadro de la *Conversión de San Pablo*.

<sup>21</sup> Indistintamente identificado con San Marcial y con San Matías, pariente éste de San Pedro y llamado a suceder a Judas en el colegio apostólico, por haber seguido a Cristo desde su Bautismo hasta la Ascensión Cf. *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, 1967; vols. VIII, pp. 1310-1311 y IX, pp. 150-151.

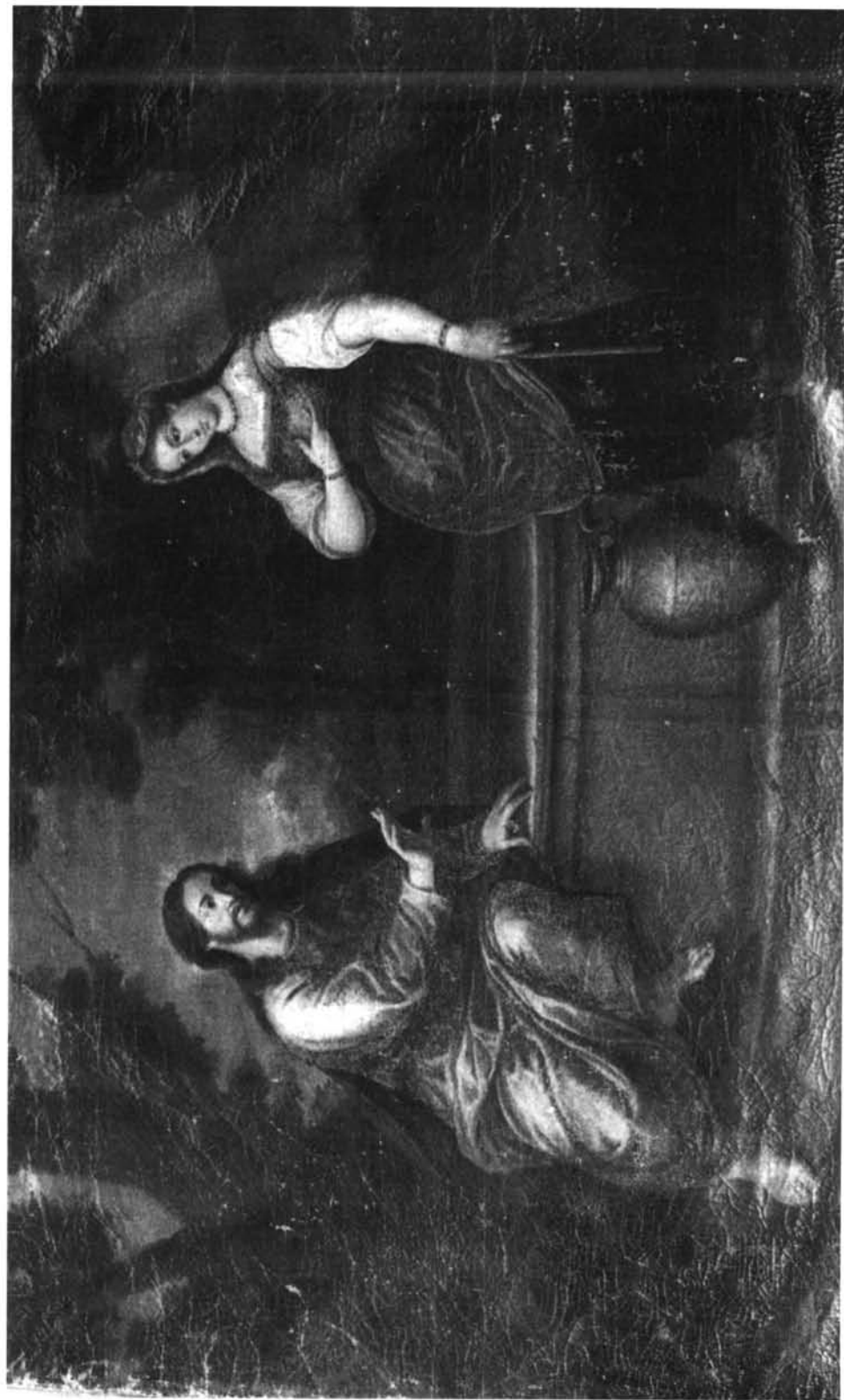
El poso clásico de la composición, en la simplicidad y claridad narrativa y en la serenidad figurativa, se repite en *Cristo y la Samaritana*, pintura que sigue un esquema iconográfico y descriptivo muy difundido por la estampa desde el siglo XVI, aunque de modo bastante genérico, trayendo a la memoria modelos nórdicos o venecianos. Como en las otras pinturas, los gestos resultan congelados, y no hay auténtica comunicación entre los personajes, aunque solo se advierte una homogeneidad estilística plena con la *Multiplicación de los panes y los peces*. La composición se ordena ahora con criterio de estricto equilibrio figurativo, que se refleja también en la arboleda y se completa con la disposición central del pozo; en ello radica el principal haber de la pintura —nada que pueda estimarse fruto de una creatividad personal—, quedando en el debe las graves deficiencias figurativas, especialmente en la samaritana, la limitación técnica y la incapacidad para plasmar de modo convincente la atmósfera de la escena.

En la pintura de *San Pablo camino de Damasco* el momento elegido es el del santo centurión sorprendido por la voz de Cristo en plena cabalgada, mostrándosenos de forma algo inusual, en el instante previo a su caída a tierra. La composición está enteramente presidida por santo a caballo, con encuadre ascendente que recorta jinete y montura contra el cielo, donde se manifiesta en sencillo rompimiento de nubes la figura de Cristo<sup>22</sup>. El caballo, de vagas resonancias velazqueñas —la fuente figurativa ha de estar probablemente en una estampa de Tempesta—, parece tener su modelo inmediato en el grandilocuente retrato ecuestre del Gran Cardenal don Pedro González de Mendoza de la biblioteca del Colegio de Santa Cruz que sobre estampa del boloñés Francesco Curti, retratando a Gil Carrillo de Albornoz, hubo de hacer probablemente Manuel Peti<sup>23</sup>, aunque la orientación figurativa es la contraria. Algunos detalles como la capa revoloteante o la mano hacia atrás nos retrotraen incluso al jinete celestial de la *Expulsión de Heliodoro* de Rafael, en las *Stanze*, modelo remoto de estas y aquellas estampas y pinturas. Las formas son más fluidas que en las composiciones de la samaritana y del reparto de los panes y los peces, y se advierte un distinto tratamiento en las telas y en los tipos humanos, sin que exista tampoco plena concordancia en figuración y drapeado con la pintura del arrepentimiento de la Magdalena; pero no pueden dejar de estimarse ciertas analogías en el tratamiento del cabello o a las facciones del santo respecto de algunos de los personajes de las distintas pinturas de la serie. La disparidad podría radicar en la carencia de estilo y de repertorio figurativo propios por parte del que fuera último de los pintores barrocos vallisoletanos.

<sup>22</sup> Tipológicamente resulta particularmente afín un *San José con el Niño* del convento vallisoletano de Jesús y María, en el que se registra la siguiente inscripción: «Don Juan de Cabia M V D, año de 1719», citado por J. J. Martín González y F. J. de la Plaza Santiago, *Catálogo Monumental. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. Parte Segunda., Valladolid, 1987, p. 149, fig. 529.

<sup>23</sup> Martín González, *Guía de la Universidad de Valladolid*, Valladolid, 1990, p. 43. Antes fue creída del propio Ignacio de Prado (véase nota 13). Sobre esta pintura, además VV.-AA. *La introducción del Renacimiento en España. El colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, Valladolid, 1992, pp. 57 y ss.; Salvador Andrés Ordax «El retrato ecuestre de don Pedro González de Mendoza, cardenal de Santa Cruz», en *Homenaje al Prof. D. José María Azcárate y Ristori*. Hay también especial parecido con un carreñesco retrato áulico de *Carlos II a caballo* de la colección Arenaza (Madrid).





Esquivias (Toledo). Iglesia Parroquial. Cristo y la Samaritana por Ignacio de Prado.

1



2



Esquivias (Toledo). Iglesia Parroquial. 1. La cena en casa de Leví por Ignacio de Prado.—2. Conversión de San Pablo camino de Damasco por Ignacio de Prado.