

LOS RELIEVES EN MARFIL DE LA COLEGIATA DE PASTRANA Y DEL CONVENTO DE SANTA TERESA DE VALLADOLID

El estudio de las pequeñas tallas en marfil presenta aún grandes lagunas no obstante el interés de este campo de la pequeña escultura. Tietze¹ dejó marcado el camino de su investigación especialmente en lo referente a las placas con relieves cuyo interés es además de artístico, iconográfico como típico instrumento de divulgación de los temas interpretados por los grandes maestros y reproducidos en grabados. Precisamente la dificultad de su estudio radica en el carácter móvil de estos objetos, de regalo o devoción personal, realizados tanto por grandes artistas, con el cariño de obra preciosa, como confeccionados de forma estandarizada en talleres cuya localización no es fácil, sobre todo en los momentos de mayor esplendor de la eboraria, desde fines del siglo XVI a primeros del XVIII. Estas notas pretenden dar a conocer unas piezas de valor artístico grande y que a su vez reflejan la difusión de unos tipos iconográficos específicos.

En la Colegiata de Pastrana, hoy Parroquia de la Asunción de esta villa, se conserva una preciosa *Piedad* en marfil incluida en marco bellísimo de plata, sobredorado en parte y adornado con óvalos esmaltados de fina decoración que se alternan con apliques de formas renacentistas y piedras engarzadas; remata en dos volutas concéntricas sobre fondo dorado con un querube en el centro. La placa, de unos 35 cms. de ancho, de marfil amarillento con mucho brillo, representa en muy alto relieve a la Virgen con la cabeza hacia arriba en gesto de dolor sosteniendo el cuerpo del Hijo muerto, con la cabeza inclinada y el cuerpo lacio flexionadas sus piernas hacia un lado. Dos ángeles a los lados enmarcan la escena.

La tradición asegura que esta magnífica pieza fue regalo del Papa Urbano VIII al tercer Duque de Pastrana, muerto en 1626; las tres pequeñas abejas en relieve que aparecen en la moldura que forma las enjutas del medio punto, parecen confirmarla² (fig. 1).

El modelo de su composición debió ser el grabado de Sadeler que hemos

¹ TIETZE CONRAT, E., *Die Erfindung im Relief*, ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst. Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen in Wien. 35, 1920-21 (reed. 1967), pp. 99-176.

² PÉREZ, Mariano, *Historia de Pastrana y sucinta noticia de los pueblos de su partido*. Madrid, 1858. CABELLO LAPIEDRA, Luis María, *Excursión a Pastrana*. Bol. Soc. Esp. Exc. 1919, p. 170. LAYNA SERRANO, Francisco, *La Provincia de Guadalajara* (descripción fotográfica de sus comarcas). Madrid, 1948, p. 238.



1. Cristo sostenido por un ángel, grabado por Gaspar Oselle — 2. Piedad, por J. Sadeler — 3. Pastrana (Guadalajara). Colegiata. Relieve de la Piedad — 4. Valladolid. Convento de Santa Teresa. Relieve de Santo Entierro

localizado en la Biblioteca Nacional de Madrid ³ (fig. 2) al que se ajusta casi totalmente la placa de Pastrana a excepción de pequeños detalles, como por ejemplo la espada clavada en el pecho de la Virgen y los cirios de los ángeles que se han suprimido en el relieve de marfil. El grabado debe repetir una composición de Tadeo Zuccaro pues recuerda a su *Cristo muerto sostenido por un ángel* de la Galería Borghesse de Roma ⁴, al grabado del Escorial de Gaspar Oselle, con tema similar e inspirado en composición del mismo pintor ⁵ e incluso a su diseño de una Asunción, ticianesca, que guarda el Museo de Estocolmo, fuente directa por otra parte de uno de los relieves de la Sala Capitular de la Catedral hispalense obra de Vázquez el Viejo ⁶.

El tema representado es común en la iconografía cristiana pero adopta una de las tardías interpretaciones renacentistas que, según Mâle y de forma general, hace reposar únicamente la cabeza de Cristo en el regazo de la Virgen, abandonando la forma del íntimo abrazo de María a su Hijo muerto, duro contraste de la vida y de la muerte, que siguió incluso Miguel Ángel. Nuestro relieve refleja el eclecticismo de las composiciones sobre este momento último de la Pasión de Cristo que Réau agrupa genéricamente bajo la denominación de *Lamentaciones ante Cristo muerto*, integradas por las escenas del *Descendimiento*, *Deposición del cuerpo de Cristo* y el *Entierro*, a su vez subdivididas en otras varias. Esta *Virgen de Piedad* repite en concreto la conocida escena de *Cristo sostenido por ángeles*, interpretación renacentista del *Cristo medieval de Piedad*, que en realidad corresponde a una de las fases del *Entierro de Cristo* y no al momento de la *Deposición del cuerpo de Cristo*, que es cuando normalmente se representa el tema de la *Piedad* ⁷.

Desde el punto de vista artístico es difícil establecer la escuela a la que pertenece pues no conocemos ejemplares documentados similares. En el Museo Británico de Londres existe un relieve en marfil de *Cristo sostenido por*

³ Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sadeler. *Entierro*. Sing. 11-1, n.º 35762. La composición invertida en relación al relieve. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation*, T. II, lám. 445, lo reproduce.

⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Breves novedades en torno a Cano. Un nuevo antecedente grabado*. III Centenario de Alonso Cano en Granada. 1667-1967. Estudios, p. 265-273, lám. 109.

⁵ Biblioteca del Monasterio de El Escorial. 28-I-I, fol. 145. CASANOVAS, Aurora. *Catálogo de la Colección de Grabados en la Biblioteca de El Escorial*. Anal. y Bol. d. l. Museos de Barcelona, XVI-XVII, 1963-19633, p. 270.

⁶ GERE, J. A., *Two of Tadeo Zuccaro's last commissions, completed by Federico Zuccaro*. Burl. Magz. 1966, I, p. 286, figs. 14 y 17. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, 1951, fig. 8.

⁷ MALE, E., *L'art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie*. Da como primer ejemplo la *Piedad* del Corregio de Parma cuya composición copia y consagra Carracci: POSNER, Donald, *Annibale Carracci. A study of the reform of italian painting around 1590*. London 1971 (2 vols.). REAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*. II, 2.ª p. París, 1957. Cap. VI, pp. 513 ss.

ángeles, muy similar a otro del mismo tema que conserva el Museo de Munich, inspirados directamente en la composición en terracotta de Girolamo de Campaña (1549-1626), grupo central del Altar del Sacramento realizado por Rusconi en San Julián de Venecia⁸ y que se atribuyen a artistas nórdicos, flamencos o alemanes, fuertemente italianizados. En el Museo Victoria y Alberto de Londres otro relieve en marfil del mismo tema pero distinta composición se considera italiano, del círculo del Algardi, artista que trabajó en marfil⁹.

Las noticias acerca de su donación por Urbano VIII, el arte que refleja el marco¹⁰ y la inseguridad de clasificación de las piezas citadas, nos decidieron a comparar el relieve de Pastrana con estas piezas a las que se reconoce en todo caso su italianismo. El relieve de Munich sí parece de talla alemana pero se duda de su atribución a Faistenberg, del que se dice debió visitar Italia, como es el caso de otros escultores alemanes que trabajaron el marfil. La primitiva atribución al Algardi del relieve del Museo Británico, no aceptada en general como se ha dicho, tuvo su base en el modelo que refleja su composición pero en realidad en ninguna de estas dos piezas se pronuncian los historiadores que de ellas se ocuparon por un artista determinado flamenco o alemán. Tampoco nos explicamos por qué se les asigna las fechas de hacia mediados del siglo XVII, cuando las obras documentadas que conocemos de esta cronología dejan traslucir perfectamente su época en el tratamiento de los pliegues, modelado, factura del cabello o incluso composición.

Por lo dicho y soslayando en cierto modo el problema de los relieves citados últimamente, consideramos que el de Pastrana puede ser obra italiana de hacia el 1600. Sus antecedentes históricos apoyan la sugerencia y las obras del escultor Gualterius, activo en Roma y ¿Nápoles?, las del veneciano Terrillus y el relieve del Museo Victoria y Alberto, clasificado como obra italiana, autorizan a admitir esta clasificación¹¹, aun admitiendo cierta dureza en la factura de los pliegues y el detalle del moteado del suelo, muy común en relieves alemanes.

⁸ DALTON, O. M., *Catalogue of the ivory carvings of the Christian Era*. British Museum. London, 1909, fig. 487, lám. CXII. Lo cree nórdico BEVER, Geneviève, *Les tailleurs d'Yvoire de la Renaissance au XIXème. siècle*. Bruxelles, 1946, lám. XXI, p. 28. SCHERER, Christian, *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*. Leipzig, 1902, p. 65, fig. 54. Estudia el de Munich. POPE HENNESSY, John, *Italian high renaissance and baroque sculpture...*, London, 1963 (3 vols.), t. I, p. 81-82, t. III, fig. 111. Altar del Sacramento.

⁹ LONGHURST, Margareth, *Catalogue of carvings in ivory*. London, 1927-29, 2 vols. Museo Victoria y Alberto, II, lám. LXXXII.

¹⁰ BULGARI, Costantino B., *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia*. Roma, 1958-1968, 3 vols. I, 1.ª p. Tavola I y detalle del esmalte.

¹¹ ESTELLA, Margarita, *Algunas esculturas en marfil italianas en España*. Arch. Esp. Art., n.º 181, 1973, p. 13-34.

Otro relieve de gran interés es el *Entierro de Cristo* que guarda el Convento de Santa Teresa, de Valladolid. No hemos localizado datos sobre su procedencia, cronología o modelo concreto que lo inspirase, pero se sabe que esta Institución fue fundada por doña María de Mendoza, viuda de don Francisco de los Cobos, secretario de Carlos V y del que se conocen sus relaciones con Italia. El marco que cobija la pieza presenta estructura parecida a la de Pastrana, sin esmaltes, y la placa de marfil blanco sirve de puerta del Sagrario ¹² (fig. 3).

Cristo, sostenido por José de Arimatea, aparece sentado en el sepulcro de perfil y a sus pies la Virgen, sostenida en brazos de una de las Santas Mujeres. La línea de la composición es en ángulo escalonada y en el vértice deja un espacio vacío, rematada a sus lados por dos figuras femeninas en pie, de bellos perfiles clásicos cubiertas de mantos.

La escena no se ajusta exactamente a las representaciones más comunes del *Entierro* pero recuerda a los del Tintoretto, como el de la Academia de Venecia o más aún al de Bridgewater House de Londres (1560-157) en el que aparece el grupo de la Virgen desmayada asistida por una de las Marías en el ángulo inferior derecho, representándose el Entierro en el superior izquierda ¹³.

La Virgen desmayada suele representarse en otras escenas como la de la *Crucifixión* será la del Veronés de San Sebastián de Venecia, que divulgó un grabado de Agostino Carraci, o la de Santa María de la Consolación de Roma, obra de Tadeo Zúccaro, en la que la Virgen desvanecida recuerda bastante esta escena del relieve de Valladolid ¹⁴.

Respecto a su arte nos inclinamos asimismo por su adscripción a taller o artista italiano de fines del siglo XVI, incluso creemos advertir en él ciertos venecianismos, quizás sugeridos por los modelos pictóricos con los que lo hemos comparado, como por ejemplo la bonita cabeza en posición de tres cuartos de la María que sostiene a la Virgen o el expresivo rostro barbado de José de Arimatea.

De los relieves citados anteriormente al estudiar el de Pastrana, al que más recuerda es al del Victoria y Alberto y de las obras que nosotros conoce-

¹² Nos proporcionó su conocimiento y fotografías el Prof. Urrea del Departamento de Historia de Arte de Valladolid.

¹³ TIETZE, Hans. Tintoretto, *The paintings and drawings*, New York, 1948, láminas 118, 141.

¹⁴ PALLUCHINI, Rodolfo, *Veronese*. Bern, 1941. POSNER (nota 7), figs. 44, 45. GERE, J. A., Tadeo Zuccaro. *His development studied in his drawings*. London, 1969, fig. 77, p. 56 y ss. VENTURI, A., *Storia dell'Arte italiana*. Vol. IX. La pintura del Cinquecento (7 tomos). Milán, 1925-1934.

mos, el suave modelado de Cristo y los rostros de las figuras aparecen más cerca del refinado arte del veneciano Terillus, con cuyo *Jesús Resucitado* del Museo de Lisboa puede compararse este relieve, que a los vigorosos pero más toscos *Cristos* de Gualterius. Esto no quiere decir que consideremos al veneciano como posible artífice de la obra sino más bien que pensamos en Venecia como posible escuela a la que adscribirla, por ser región en la que la talla del marfil fue actividad artística tradicional desde tiempos góticos y en la que se localizan artistas de la categoría de Terillus a fines del xvi y de Antonio Leoni a primeros del xviii¹⁵.

El estudio de estos dos obras y su comparación con los relieves mencionados de los museos ingleses y alemán nos han hecho reflexionar acerca de su difícil clasificación por la mezcla que presentan, en casos, de caracteres nórdicos e italianos. Creemos que la conocida actividad en Italia de artistas de toda índole procedentes de diversas regiones europeas no debe condicionar la clasificación de una obra a su posible reflejo del estilo nórdico de su artífice cuando no exista documentación que lo avale y prevalezcan los caracteres italianizantes.—MARGARITA ESTELLA.

NUEVOS DATOS SOBRE GREGORIO MARTINEZ

Sacamos a la luz dos documentos que completan las noticias conocidas acerca del pintor Gregorio Martínez¹.

Por el primero, el pintor se concierta en 1589, para hacer el retablo de la capilla que Juan de Sevilla y su viuda, doña Ana de la Vega, poseían en el monasterio de San Francisco de Valladolid. El retablo constaba de banco, un cuerpo y ático.

En el banco irían pintadas las figuras de San Juan Bautista y don Juan de Sevilla, de medio cuerpo, el Santo Sepulcro, y Santa Ana con la efigie de doña Juana de la Vega mirando hacia la escena del Sepulcro. Un solo cuerpo,

¹⁵ Ver nota 9 LONGHURST y nota 11 ESTELLA, lám. I, fig. 3 y lám. II, fig. 6. Del mismo autor, *Nuevas piezas documentadas de marfil*. Arch. Esp. Art. (en prensa). Cristo de Gualterices.

¹ Sobre el pintor, véanse MARTÍ y MONSÓ, J., *Estudios Artísticos relativos principalmente a Valladolid*, 1898-1901, 512-530; AGAPITO y REVILLA, J., *La Pintura en Valladolid*, Valladolid, 1924, pp. 170-187; GARCÍA CHICO, E., *Documentos... Pintores*, I, Valladolid, 1946, 192-197; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El Pintor Gregorio Martínez*, B. S. E. A. A., 1956, 81-92; URREA, J. y VALDIVIESO, E., *Aportaciones a la historia de la pintura vallisoletana*, B. S. E. A. A., 1971, 354-356.