

# rrc

## LA pintura ilusionista entre Europa y América

José Manuel Almansa Moreno  
Magno Moraes Mello  
Rafael Molina Martín  
eds.



Universo Barroco Iberoamericano



UNIBrrc



UFMG

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Reitora**

Sandra Regina Goulart Almeida

**Diretor de Relações Internacionais UFMG**

Aziz Tuffi Saliba

**Diretor da FAFICH**

Bruno Pinheiro Wanderley Reis

**Chefe do Departamento de História**

Alexandre Almeida Marcussi

**Coordenador do Programa de pós graduação  
em História**

Mauro Lúcio Leitão Condé

**Coordenador do Grupo de Pesquisa *Perspectiva***

***Pictorum***

Magno Moraes Mello

**UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE**

**Rector**

Vicente Guzmán Fluja

**Vicerrectora de Relaciones Institucionales**

Pilar Rodríguez Reina

**Decana Facultad de Humanidades**

Rosario Moreno Soldevila

**Director del Departamento de Geografía, Historia  
y Filosofía**

Justo Cuño Bonito

**Director Editorial de Publicaciones Enredars - UPO**

Fernando Quiles

# LA pintura ilusionista entre Europa y América

José Manuel Almansa Moreno  
Magno Moraes Mello  
Rafael Molina Martín  
eds.



© 2020

## Universo Barroco Iberoamericano

12º volumen

### Editores

José Manuel Almansa Moreno

Magno Moraes Mello

Rafael Molina Martín

### Director de la colección

Fernando Quiles García

### Coordinador editorial EnredARS

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

#### Diseño editorial

Marcelo Martín

#### Imagen de portada

Fragmento de *Gloria di San Lorenzo*, Angelo Michele Colonna

#### Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio  
Iberoamericanos en Redes - EnredArs /  
Universidad Pablo de Olavide

Universidade Federal de Minas Gerais

ISBN: 978-65-86989-00-7

2020, Sevilla, España

### Comité Asesor

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*  
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a  
Distancia (UNED). Madrid, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di  
Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma  
de México. México DF, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo,  
España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos,  
España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin  
American Art. Los Angeles County Museum of Art  
(LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco,  
Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I.  
Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad de Granada, España*

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura.  
Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad  
Javeriana. Bogotá. Colombia*

Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de  
Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de  
Venezuela. Caracas, Venezuela*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de  
Chile. Santiago, Chile*

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte -  
NOVA/FCSH, Portugal*

Con el apoyo económico de

**Grupo de Investigación "Cuadratura" HUM. 647 (PAIDI)**

Con la colaboración de



UNIBrrc

# Índice

Prólogo	8
Los editores	
Il quadraturismo dall'Italia al centro e all'est dell'Europa Fauzia Farneti	15
Estudio y análisis de retablos fingidos en España. Una aproximación geométrica y técnica a su ejecución Miguel Ángel Maure Rubio y Marta Plaza Beltrán	37
"Cosa maravillosa, y lo sumo a que puede llegar el arte de la perspectiva": El retablo fingido de fray Juan Sánchez Cotán en la Cartuja de Granada Nuria Martínez Jiménez	69
El tránsito del color. Del retablo al muro y de ahí al territorio (Sevilla, 1650-1740) Fernando Quiles García	85
Técnicas y materiales de la pintura mural barroca en Sevilla Carmen Román Sánchez	103
Ficciones y artificios. La estética del engaño en la pintura mural sevillana del siglo XVIII Antonio Joaquín Santos Márquez y Magdalena Illán Martín	127
Pintura ilusionista y mensaje iconográfico. Entre la ilusión óptica, el efectismo cromático y el discurso edificante. Ejemplos extremeños del siglo XVIII Francisco Javier Pizarro Gómez y Yolanda Fernández Muñoz	145



Perspectivas y fingimientos pictóricos en Castilla y León. Nuevas aportaciones sobre los retablos fingidos <b>Ramón Pérez de Castro y Luis Vasallo Toranzo</b>	159
Alguns casos de ilusionismo na pintura mural portuguesa do século XVI <b>Joaquim Inácio Caetano</b>	193
Ilusão espacial em Portugal. Quadratura e azulejaria no encalce de uma arquitetura imaginária <b>João Cabeleira</b>	213
Ilusionismo y otros trampantojos en la pintura virreinal <b>José Manuel Almansa Moreno</b>	229
La pintura simulada en espacios de culto y tradición otomí. El caso de las capillas familiares de San Miguel <b>Ana Laura Medina Manrique</b>	247
Escenografía sagrada: Los murales arbóreos del Santuario de Copacabana de Andamarca del Perú (c. 1790-1805) <b>Camila Mardones Bravo</b>	259
Quadratura e quadros perspécticos nas Minas Gerais dos Diamantes, Brasil: século XVIII <b>Maria Cláudia Orlando Magnani</b>	283
Entre o formulário ítalo-português e a experiência do ilusionismo arquitetónico na América Portuguesa <b>Magno Moraes Mello</b>	297
Montando y desmontando ilusiones: El museo como campo de juego <b>Rafael Molina Martín</b>	337

# Prólogo

## Los editores

Los textos que conforman esta publicación son parte del resultado del *Coloquio Internacional "La pintura ilusionista entre Europa y América. Disposiciones formales y dinámicas culturales"* celebrado en Sevilla entre el 25-27 de febrero de 2019, coordinado por los profesores Dr. Magno Mello (Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil) y Dr. Fernando Quiles (Universidad Pablo Olavide, España), vinculados a los grupos de investigación *Perspectiva Pictorum* y *HUM 647-Quadratura*.

Este evento tuvo como foco principal la pintura decorativa del tiempo del Barroco, en el cual se discutieron aspectos relacionados con la arquitectura entre el Renacimiento y el Barroco, y la pintura en perspectiva en Italia, España, Portugal y Brasil. También fueron objeto de debate aspectos relativos a la restauración arquitectónica, algunas propuestas teóricas de la Historia del Arte, como también, textos científicos que circularon entre Europa y Brasil entre los siglos XVIII y XIX. De cierta forma, es la dinamización de este conocimiento en la pintura que simula efectos arquitectónicos en techos curvos, planimétricos o en paredes. Por lo tanto, constituyó un buen momento para discutir, reflexionar y profundizar el universo de la teoría y la historia del arte.

La investigación en Historia del Arte implica problemas comunes a toda investigación científica de las ciencias humanas. El tema de este coloquio versó sobre una propuesta vinculada entre la historia del arte y la historia de la ciencia. A partir de este punto, el tema de las pinturas de falsa arquitectura y los estudios específicos de los tratados de pintura, de arquitectura y de perspectiva estuvieron siempre presentes. Este es un aspecto esencial en la investigación de decoraciones con grandes distancias pictóricas desarrolladas entre el Renacimiento y el Rococó, ya sea en Europa o en la América portuguesa. Por lo tanto, iniciamos

investigación sobre la pintura de elementos arquitectónicos (la cuadratura) estudiando tratados y particularmente las primeras lecciones sobre la representación perspectivística del espacio. Es el momento para comprender mejor y captar la división de espacios en profundidad. La organización de la imagen en un soporte plano (o curvo), y las técnicas de la perspectiva; algunas cuestiones sobre la óptica; la perspectiva paralela a la cual las ortogonales nunca se encuentran en el infinito; la perspectiva *alla spina*, y las construcciones pompeyanas en la antigüedad, son algunos de los puntos en que el arte encuentra la ciencia. Y esta unión hace nuestros estudios más eficientes y más espectaculares.

Entender el proceso teórico es fundamental para convertirlo en los procedimientos artificiales de la construcción de estos espacios ficticios que tanto engañan nuestros ojos. Esto permitió una mayor aproximación con el tema obligando a huir de un análisis más histórico, iconográfico o sociológico volcado hacia las investigaciones sobre la religión y acercarse a una relación funcional con tales espacios de la *arquitectura picta*. Es importante tener en cuenta la ornamentación interna del edificio: la talla decorativa, las imágenes en ellas asentadas, las pinturas de paneles en paredes, las pinturas de techo, los azulejos, los retablos de altares, en fin, un complejo artístico extremadamente amplio y diverso. Teniendo en cuenta todo esto, es indicativo constituir un examen de los principales tratados de perspectiva entre los siglos XVI y XVII en el contexto europeo, no olvidemos las consecuencias de este universo teórico para el medio ambiente portugués (que se refleja en la América portuguesa) entre los siglos XVIII y XIX. En este contexto pictórico tan complejo y dinámico, las preocupaciones con las cuestiones técnicas pasan por los estudios sobre perspectiva y se insertan en los textos en que esta materia era discutida.

El mundo de la tratadística es amplio y con diversidades específicas. En este caso es significativo mencionar la obra del jesuita Andrea Pozzo, por ser un nombre ampliamente conocido entre Occidente y Oriente. Su obra se ha convertido en el centro de nuestras preocupaciones no sólo por su contenido, sino por la gran difusión en todo el mundo a partir del principio del siglo XVIII: Europa, América y Oriente.

Ampliando los conocimientos sobre estas fuentes teóricas, nos encontramos con otros tratados que serían igualmente importantes: el tratado *Perspective Pratique Necessaire a tous Peintres...* del jesuita Jean Le Dubreuil publicado por primera vez en 1642, recibiendo una

segunda edición en 1679. Ver estos espacios geométricos construidos y asociarlos a un universo cultural, con la representación perspéctica como un lenguaje nos ha acercado a estudios específicos como los de Erwin Panofsky y de Hubert Damisch: estudios preliminares (pero no menos importantes) para cualquier estudiante interesado en el tema. Cabe destacar que muchos religiosos de la Orden Jesuita se interesaron también por estas cuestiones matemáticas y geométricas de la proyección espacial en un plano y que instrumentalizaron este proceso para una mejor actuación de su mensaje pedagógico. Lo que importaba en la ocasión era la constante búsqueda de la Compañía de Jesús en llevar hasta los fieles una composición ordenada y sistemática del universo, según sus propios ideales de conducta y de valores. No podemos olvidar que para Ignacio de Loyola la meditación estaba identificada con la memoria artificial y no con la memoria natural.

Como punto de partida y abriendo el abanico para otros tratados pertinentes al tema, se tiene *Le Due Regole della Prospettiva* de Jacopo Barozzi, Vignola (1507-1573); el de Piero della Francesca titulado *De la Perspectiva Pingendi* compilado a finales del siglo XV y el de Leon Battista Alberti (1404-1472) en 1435. En Francia, en 1505, el *De Artificiali Perspectiva*, por Jean Pèlerin, (1435-1524). En seguida Sebastiano Serlio (1475-1554), en el *Secondo Libro de su Trattato de Architectura*, publicado en 1545, estudia igualmente la perspectiva. En 1568, Daniel Barbaro (1513-1570), publica *La Práctica della Prospettiva...*; en 1596 se publicó *La Práctica de Prospettiva del Cavaliere*, de Lorenzo Sirigatti (? -1597). En el siglo XVII, la teoría sobre la perspectiva avanza de modo impresionante: *Perspectivae Libri Sex* de Guidobaldo del Monte (1545-1607), publicada en 1600; (...) por Giulio Troili, en 1672 y la segunda edición en 1683 con el título *Paradossi Overo Fiori y Frutti di Prospettiva Práctica parte terza*.

De este modo, invitamos a todos a percibir mejor los techos pintados, no sólo desde el punto de vista patrimonial, del cromatismo, de la luminosidad, de la forma, o incluso de composiciones narrativas o historiadadas, pero, principalmente, por la elevación vertical que la cuadratura proporciona en la elasticidad de la construcción del ilusionismo arquitectónico. Este género pictórico cuenta historias, pero también proporciona un viaje entre un mundo matérico y fijo hasta otro virtual, "atectónico" e invisible. Este mundo no visible será percibido esencialmente en sus procedimientos espectaculares, debatidos intensamente en los núcleos artísticos establecidos entre Europa y América. Este es nuestro foco; este es nuestro mundo pictórico y es este universo que

estará en discusión. En ese evento el rompimiento matérico será una constante, sea en la forma atmosférica o arquitectónica, o como decía Argan: actor y espectador; espectador y actor... Una pujanza barroca que no se puede negar o alterar... simplemente recorridos con la mirada...

\*\*\*

Os textos aqui apresentados nesta publicação são o resultado do Colóquio Internacional "A pintura ilusionista entre a Europa e a América. Disposições formais e dinâmicas culturais" celebrado em Sevilha, entre os dias 25 e 27 de fevereiro de 2019, coordenado pelos professores Dr. Magno Mello (Universidade Federal de Minas gerais, Brasil) e o Dr. Fernando Quiles (Universidade Pablo Olavide, Espanha) vinculados aos grupos de investigação *Perspectiva Pictorum* e *HUM 647 - Quadratura*.

Este evento teve como foco principal a pintura decorativa do tempo do Barroco, no entanto, foi discutido igualmente aspectos relacionados com a arquitetura entre o Renascimento e o Barroco, para além da pintura de perspectiva em Itália, em Espanha, em Portugal e no Brasil. Também foram objetos de debate aspectos relativos ao restauro arquitetónico, algumas propostas teóricas da História da Arte, como ainda textos científicos que circularam entre a Europa e o Brasil, entre os séculos XVIII e XIX. Este é o momento do predomínio destes conhecimentos aplicados à pintura que simula efeitos arquitetónicos em tetos curvos, planimétricos ou mesmo em paredes. Portanto, constitui bom momento para discutir, refletir e aprofundar o universo da Teoria e da História da Arte.

A pesquisa em História da Arte implica problemas comuns a toda investigação científica das Ciências Humanas. O assunto deste colóquio versa sobre uma proposta vinculada entre a história da arte e a história da ciência. A partir deste ponto, o tema das pinturas de falsa arquitetura e os estudos específicos dos tratados de pintura, de arquitetura e de perspectiva devem estar sempre presentes. Este é um aspecto essencial na investigação de decorações com grandes distâncias perspécticas desenvolvidas entre o Renascimento e o Rococó, seja na Europa ou na América Portuguesa. Portanto, iniciamos investigação sobre a pintura de elementos arquitetónicos (a quadratura) estudando tratados e particularmente as primeiras lições sobre a representação perspéctica do espaço, a partir da Itália, Península Ibérica e, finalmente, a América Portuguesa. É o momento para melhor compreender e captar a divisão de espaços em profundidade. A organização da imagem num suporte plano (ou curvo),

e as técnicas da perspectiva; algumas questões sobre a óptica; a perspectiva paralela à qual as ortogonais nunca se encontram no infinito; a perspectiva *alla spina*, e as construções pompeanas na Antiguidade, são alguns dos pontos em que a arte encontra a ciência. E esta junção torna os nossos estudos mais eficientes e mais espetaculares.

Entender o processo teórico é fundamental para convertê-lo nos procedimentos artificiais da construção destes espaços fictícios que tanto iludem nossos olhos. Isso permitiu uma maior aproximação com o tema obrigando a fugir de uma análise mais histórica, iconográfica ou sociológica voltada para as pesquisas sobre a religiosidade e aproximar-se de uma relação funcional com tais espaços da *arquitectura picta*. É importante tomar em consideração a ornamentação interna do edifício: a talha decorativa, as imagens nelas assentes, as pinturas de painéis em paredes, as pinturas de teto, os azulejos, os retábulos de altares, enfim, um complexo artístico extremamente amplo e distinto. Perante tudo isso, é indicativo constituir um exame dos principais tratados de perspectiva entre os séculos XVI e XVII no contexto europeu, não nos esquecendo das consequências deste universo teórico ao ambiente português (com reflexos na América Colonial) entre os séculos XVIII e XIX. Neste contexto pictórico tão complexo e dinâmico, as preocupações com as questões técnicas passam pelos estudos sobre perspectiva e inserem-se nos textos em que esta matéria era discutida.

O mundo da tratadística é amplo e com diversidades específicas. Neste caso é expressivo mencionarmos a obra do jesuíta Andrea Pozzo, por ser um nome amplamente conhecido entre o Ocidente e o Oriente. Sua obra tornou-se o centro das nossas inquietações não apenas pelo seu conteúdo, mas pela grande difusão em todo o mundo, a partir do princípio do século XVIII: Europa, América e Oriente.

Ampliando os conhecimentos sobre estas fontes teóricas, nos deparamos com outros tratados que seriam igualmente importantes. Podemos citar também os três volumes do *Perspective Practique Necessaire a tous Peintres...* do jesuíta Jean Le Dubreuil publicado pela primeira vez em 1642, recebendo uma segunda edição em 1679. Ver estes espaços geométricos construídos e associá-los a um universo cultural, tendo a representação perspéctica como uma linguagem fez com que nos aproximássemos de estudos específicos e preliminares como os de Erwin Panofsky e de Hubert Damisch: textos que devem ser considerados para qualquer estudante interessado no tema. Não se pode esquecer

que muitos Jesuítas se interessaram por estas questões matemáticas e geométricas da projeção espacial num plano e que instrumentalizaram este processo para uma melhor atuação da sua mensagem pedagógica. O que importava na ocasião era a constante procura da Companhia em levar até aos fiéis uma composição ordenada e sistemática do universo, segundo os seus próprios ideais de conduta e de valores. Não podemos nos esquecer que para Inácio de Loyola a meditação estava identificada com a memória artificial e não com a memória natural.

Como ponto de partida e abrindo o leque para outros tratados pertinentes ao tema, tem-se o *Le Due Regole della Prospettiva* de Jacopo Barozzi Vignola (1507-1573); o de Piero della Francesca intitulado *Da Perspectiva Pingendi* compilado no fim do século XV e o de Leon Battista Alberti (1404-1472) em 1435. Em França, em 1505, o *De Artificiali Perspectiva*, por Jean Pèlerin, (1435-1524). Logo em seguida Sebastiano Serlio (1475-1554), no *Secondo Libro* do seu *Trattato di Architettura*, publicado em 1545, estuda igualmente a perspectiva. Em 1568, Daniel Barbaro (1513-1570), publica *La Pratica della Prospettiva...*; em 1596 era publicada *La Pratica di Prospettiva del Cavaliere*, de Lorenzo Sirigatti (? -1597). No século XVII, a teoria sobre a perspectiva avança de modo impressionante: *Perspectivae Libri Sex*, de Guidobaldo del Monte (1545-1607), publicada em 1600; *Paradossi Per Praticare la Prospettiva Senza Saperla (...)* por Giulio Troili, em 1672 e a segunda edição em 1683 com o título *Paradossi Overo Fiori e Frutti di Prospettiva Pratica parte terza*.

Deste modo, convido a todos a perceberem melhor os tetos pintados em Portugal, mas especialmente no Brasil, não apenas do ponto de vista patrimonial, do cromatismo, da luminosidade, da forma, ou mesmo de composições narrativas ou historiadadas, mas, principalmente, pela elevação vertical que a quadratura proporciona na elasticidade da construção do ilusionismo arquitetônico. Este gênero pictórico conta histórias, mas também proporciona uma viagem entre um mundo matérico e fixo até um outro virtual, "atectônico" e ilusionista. Este mundo não sólido será percebido essencialmente em seus procedimentos perspetivos espetaculares, debatidos intensamente nos núcleos artísticos estabelecidos entre a Europa e a América. Este é o nosso foco; este é o nosso mundo pictórico e é este universo que estará em discussão. Nesse evento, o "arrombamento matérico" será uma constante, seja na forma atmosférica ou arquitetônica, ou como dizia Argan: ator e espectador; espectador e ator... uma pujança barroca que não se pode negar ou alterar... simplesmente espaços percorriáveis apenas com o olhar....



# Perspectivas y fingimientos pictóricos en Castilla y León. Nuevas aportaciones sobre los retablos fingidos

**Perspectives and pictorial pretended in Castile and Leon.  
New contributions on feigned altarpieces**

**Ramón Pérez de Castro**

Universidad de Valladolid (España)

ramon.perez@uva.es

<https://orcid.org/0000-0002-5813-9094>

**Luis Vasallo Toranzo**

Universidad de Valladolid (España)

vasallo@fyl.uva.es

<https://orcid.org/0000-0002-4720-2422>

## **Resumen**

En este trabajo se estudian algunos retablos fingidos realizados sobre lienzo en Castilla y León, sus características, motivaciones y las fuentes empleadas para su diseño. Se trata de una tipología poco conocida pero relevante para entender los puntos de contacto entre los pintores y otros artistas así como para completar la evolución formal del retablo durante el siglo XVII.

## **Palabras clave**

Pintura Barroca, perspectiva, retablo, Toro (Zamora), Valladolid, Cristóbal Ruiz de la Talaya, Felipe Gil de Mena, siglo XVII

## **Abstract**

*In this paper we study some feigned altarpieces painted on canvas in Castile and Leon, their characteristics, motivations and the sources used for their design. It is a little known but relevant typology necessary to understand the points of contact between painters and other artists as well as to complete the formal evolution of the altarpiece during the 17<sup>th</sup> century.*

## **Key Words**

*Baroque paintign, perspective, altarpiece, Toro (Zamora), Valladolid, Cristóbal Ruiz de la Talaya, Felipe Gil de Mena, 17<sup>th</sup>. century*

Porque fingir, no es mentir; sino una artificiosa fabrica del Ingenio (...)  
Luego la Pintura no miente en afirmar lo que representa, aunque le concedamos que finja<sup>1</sup>

En el primer libro de *El Museo pictórico*, Palomino abordó la histórica y siempre problemática relación entre Pintura y Verdad, tema sobre el que vuelve constantemente en su denso y siempre ilustrativo tratado, cristalizando negro sobre blanco muchas de las ideas de su tiempo<sup>2</sup>. Lo fingido se explica como la verdad artística auxiliada de las ciencias y la experiencia, de los saberes en suma y especialmente de la perspectiva, pues es el alma, la vida y “*el sol que ilumina este aparente orbe fingido*”<sup>3</sup>. La importancia que concede a estos aspectos se concretó incluso —caso que nos ocupa— en un capítulo específico dedicado a las decoraciones teatrales, los monumentos y los altares (retablos) perspectivos. A pesar de ello la historiografía no ha valorado suficientemente algunas tipologías artísticas de las que quedan numerosos restos tales como los monumentos de Semana Santa, los velos de Pasión o los retablos fingidos, obras en las que los pintores de la Edad Moderna se revelaron como diseñadores de imponentes conjuntos ilusionistas puestos al servicio de la liturgia y de la devoción, cincelados a golpe de pincel. En buena medida este desinterés es el resultado de la dificultad de acceder a muchos restos, de su consideración como obras menores y circunstanciales a la hora de perfilar una biografía artística o, simplemente, por estar ubicados en un magma brumoso que no termina de encajar en ninguna de las disciplinas de estudio tradicionales. Y es que, siguiendo a Palomino, un retablo fingido es como poco tan verdadero como uno realizado en madera. Unos y otros interactúan entre sí y deben ser comprendidos para reconstruir una de las manifestaciones más genuinas de la plástica hispánica. En los últimos años se viene prestando cada vez más atención a esos puntos comunes entre las distintas artes y especialmente entre la pintura y la escultura barroca, teniendo en cuenta que en nuestro medio castellano no existía la rígida compartimentación gremial que sí que aparece en otras regiones. Por ello no está de más volver sobre el tema, aportando nuevos fragmentos y nuevos contextos que los expliquen. Sólo así podrá recomponerse el puzzle caleidoscópico de tales manifestaciones estéticas.

- 
1. Palomino, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. I, lib. I, cap. III, Madrid, 1715, pág. 22.
  2. Al respecto ver el sugerente capítulo introductorio de Pereda, Felipe: *Crimen e ilusión. El arte de la Verdad en el Siglo de Oro*. Madrid, 2017, págs. 21-56.
  3. Palomino, Antonio. *Op. Cit.*, lib. I, cap. VIII, pág. 59.

Dentro de la motivación amplia que explica esta publicación, aún carecemos para nuestro ámbito de un amplio estudio que recoja y profundice las muy variadas manifestaciones del ilusionismo pictórico realizadas por perspectivas o quadraturistas entre los siglos XVI y XVIII. Los restos de pintura mural conservados desde el quinientos ilustran a la perfección el interés por esta materia, desde las pequeñas iglesias rurales de Sayago y Salamanca a las grandes catedrales urbanas, como ocurre con las pinturas recientemente descubiertas en la capilla de la Inmaculada de la catedral de Palencia y que, a modo de trampantojo arquitectónico, fingen una portada columnada provista de su puerta de madera y una ventanita enrejada desde donde parece poder asomarse a la recapilla, todo ello bajo un rompimiento perspectivo abierto a un paisaje que preside el triunfo de la cruz. Fingimientos de ventanales góticos en la capilla de la Inmaculada de la catedral de Segovia, retablos murales cuajados de querubines y guirnaldas en San Esteban de Salamanca o Sancti Spiritus de Toro, galerías de estípites antropomorfos a la manera de Vredeman de Vries abiertos a paisajes en la Soterraña de Olmedo o decoraciones que prolongan los retablos de talla como el de San Andrés de Valladolid señalan la magnitud del campo a estudiar. Un bosque culminado por cúpulas abiertas a la gloria, desde las ingenuas pero efectistas de la parroquial de Campazas (León) a las de excelente factura del presbiterio del Monasterio de Santa María de Huerta (Soria) o las coquetas y muy madrileñas del camarín de la patrona de Segovia, la Virgen de la Fuencisla. Espacios cupulados donde el quadraturismo dieciochesco encontró un amplio desarrollo, como vemos en la escena de la Asunción de Portillo, en la sacristía de la parroquial vallisoletana de El Salvador o en los ejemplos sorianos de Juan Zapata Ferrer (San Saturio o camarín de la Virgen del antiguo convento mercedario) sin olvidarnos de uno de los conjuntos más relevantes: el de las capillas y trasaltar de la Cartuja de Miraflores (Burgos), el primero de ellos tan vinculado al P. Pozzo.

En este espacio inabarcable de lo fingido sólo podemos detenernos —a modo de muestra— en una tipología concreta, numéricamente escasa pero de interpretación muy sugestiva: los retablos fingidos pintados y dorados sobre lienzo, analizando algunos conjuntos inéditos o poco conocidos que han de sumarse a los ya estudiados<sup>4</sup>.

4. Pérez de Castro, Ramón. “El retablo fingido sobre lienzo en Castilla y León. Uso y difusión de novedades en los diseños de retablos en el siglo XVII” [en] Glória, Ana C.: *O Retabulo no Espaço Ibero-Americano. Forma, função e iconografia*. Lisboa, 2016, vol. 1, págs. 323-338.

## Cristóbal Ruiz de la Talaya. La pintura de los retablos fingidos y el monopolio del mercado artístico en Zamora

Ocupando el muro testero del refectorio del convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas de Toro (Zamora) encontramos parte de un retablo fingido (320 x 250 cms aprox.) dividido en dos cuerpos y tres calles [Fig. 1]. La mazonería de tonalidades grisáceas con golpes de blanco finge material pétreo, en contraste con las escenas historiadadas que, repartidas en sus cajas, imponen su cromatismo al conjunto. La calle central se separa de las laterales por pilastras ganchudas de estirpe manierista, de aparente mayor resalte las del cuerpo inferior pues además sostienen sendos fragmentos de frontón curvo que parecen sobresalir del plano y se comunican con el segundo cuerpo. Los flancos exteriores vienen marcados por dos columnas corintias de orden gigante. Tienen el fuste acanalado y aunque se marca su tercio inferior en ellos se prescinde de la introducción de elementos ornamentales, un avance clasicista en consonancia con las líneas claras y rectilíneas del resto de la estructura. Es muy probable —dadas las proporciones— que sobre el fragmento conservado se prolongara un segundo cuerpo y un remate. En todo caso, no parece que hayan sobrevivido. Con todo ello, el estilo de las pinturas y de la arquitectura permiten fecharla en los primeros años del siglo XVII.

Hasta la fecha muy poca atención se había prestado al conjunto más allá de la referencia de Navarro Talegón en su catálogo del patrimonio toresano<sup>5</sup>. A pesar de su mal estado de conservación —algunas pérdidas, rozones y desgarros, oscurecimiento de barnices, suciedad generalizada y abundantes y burdos retoques— este historiador lo relacionó con las obras que había logrado documentar de Cristóbal Ruiz de la Talaya (Toro, 1587 - Zamora, 1652), aspecto que puede confirmarse ahora.

Alentados desde hace tiempo por el interés tipológico de la obra<sup>6</sup>, se nos planteaban numerosos interrogantes. En primer lugar su destino original. Desde luego parecía imposible que fuese este su primitivo emplazamiento tanto por su fisonomía como por lo inusual de su repertorio iconográfico, nada apropiado para un refectorio conventual.

---

5. Navarro Talegón, José. *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, 1980, pág. 267, quien lo califica como retablo fingido manierista de figuras alargadas que imitan a El Greco y de “notables desaliños; con todo interesa”.

6. Hay que señalar en la misma provincia y en fechas ligeramente posteriores, el retablo lateral fingido de Vidayanes (1639) que estudiamos en otra ocasión [Vid.] Pérez de Castro, Ramón. *Op. Cit.*, págs. 324-325.



Además, la caja inferior de la calle central muestra unas colgaduras recogidas que dejan ver un espacio vacío y un tablero plano en perspectiva que habían de servir como marco para un sagrario de talla. Igualmente, queda descartado su uso como velo o monumento pascual dado que la historia narrada es la San Julián de Antioquía<sup>7</sup> y Santa Basilisa, cuyo recorrido hagiográfico comienza en la parte baja del lado del Evangelio y continúa hasta el lado opuesto de la Epístola. La primera escena muestra la boda de ambos jóvenes en el interior del templo en presencia del sacerdote, enlace que se produjo tras haber recibido el beneplácito divino pues ambos querían dedicar su virginidad a Dios. Justo encima se cuenta el episodio acontecido esa misma noche cuando “estando juntos en su tálamo y cama, sintiose un olor de rosas y azucenas (...) levantáronse del lecho Julián y Basilisa, y puestos de rodillas, dieron a Dios las gracias,

Fig. 1. Cristóbal Ruiz de la Talaya. Retablo fingido del refectorio (h. 1620) del Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas, Toro (Zamora).

7. Así señalado habitualmente aunque existe controversia sobre su origen entre las ciudades de Antioquía o Antinoópolis.

pidiéndole que confirmase sus propósitos y deseos (de mantenerse en castidad). Estando así, de repente pareció en aquel aposento una claridad que oscureció la que antes allí había, que era grande<sup>8</sup> mostrándose Jesucristo y la Virgen, seguidos por una corte de santos y santas que bendecían y cantaban la victoria de los esposos sobre los deleites del mundo. El fragmento representa concretamente el momento en el que “vino allí un venerable anciano, y traía un libro resplandeciente como de plata, y escrito con letras de oro”, el libro de los escogidos donde el joven matrimonio quedaría inscrito por sus virtudes y —en el caso concreto de Julián— por su muerte en el martirio.

En la calle central y en el lado de la Epístola se narra la segunda parte de la historia de este santo, centrado en su perseverancia en la fe y ulterior martirio. La escena muestra al santo entrado en años, de espaldas y barbado, orando junto a otras personas en un interior, mientras contempla cómo un ángel desciende con la cruz y la columna en compañía de otros dos que se abrazan graciosamente. Si bien pudiera representar el momento en el que Julián reunió a sus compañeros para exhortarles sobre el martirio e hizo oración con ellos antes de ser prendidos, el hecho de que sea la única figura masculina entre un grupo de cuatro mujeres parece referirse más bien a los últimos momentos de vida de Santa Basilisa, cuando juntó a sus compañeras y las exhortó sobre la pureza, la castidad y la purificación de las almas para lograr la salvación eterna, momento en el que la habitación tembló y se produjeron hechos asombrosos que señalaban la aceptación por parte de Dios y la proximidad del martirio de su esposo.

Las dos escenas del lado de la Epístola se refieren a este hecho, acontecido durante la persecución de Diocleciano y Maximiano, cuando el gobernador Marciano mandó prender a Julián y a sus seguidores. La historia de la parte superior muestra en primer plano el azotamiento de San Julián. Desnudo y atado a una columna alta, recibe el suplicio de manos de un verdugo mientras otro prepara un atado en el suelo, todo bajo la mirada de Marciano sentado en un estrado alto y bajo dosel. Al fondo se representó un edificio noble envuelto en llamas, de donde dos sayones traen a tirones a un personaje masculino. Pudiera ser el mismo Julián en un momento anterior, cuando tras ser apresado se prendió fuego al lugar muriendo sus compañeros en “suavísimo sacrificio y ho-

---

8. Villegas, Alonso de. *Flos Sanctorum, y historia general de la vida y hechos de Iesu Christo (...)*. Madrid, imp. Pedro Madrigal, 1588, págs. 94-97.

locausto de sí, ofreciendo al Señor los cuerpos que del avian recibido<sup>9</sup>. Siendo esto lo más probable, el edificio en llamas podría referirse también a uno de los acontecimientos ocurridos entre el azotamiento y el definitivo martirio de Julián, cuando él y otros personajes (entre ellos los recientemente convertidos Celso y Marcianila, hijo y esposa del gobernador Marciano) fueron llevados al templo de Júpiter para obligarles a hacer un sacrificio a los dioses en presencia de un gran número de sacerdotes paganos. Al llegar a su entrada, el santo pidió a Dios que demostrara su poder frente a la falsa religión, tras lo cual el templo se arruinó e incendió, siendo tragado por la tierra y acabando ídolos e ídólatras en el infierno.

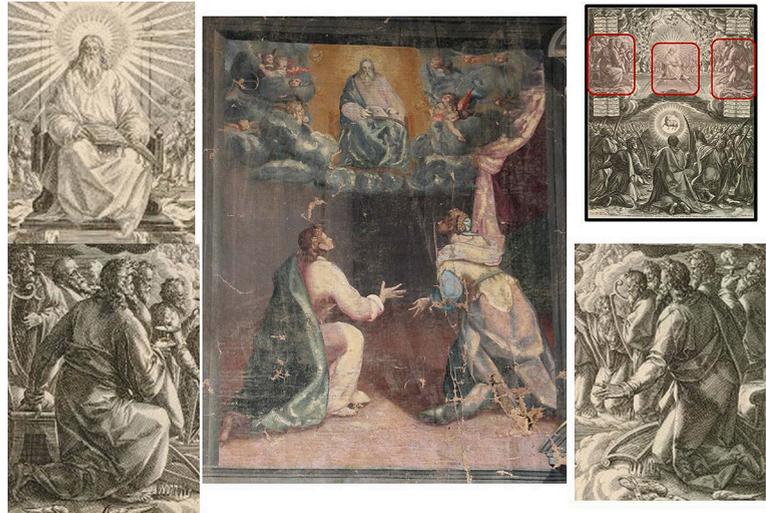
La última escena representa en primer plano el martirio de San Julián por decapitación, tras una larga lista de sufrimientos y torturas. Al fondo, una de sus compañeras (tal vez Marcianila) es decapitada por un soldado. Destaca la representación de la diosa Diana que, en el momento de la expiración del santo acabó convertida en cenizas pues, como relató Villegas, para el mártir no eran más que piedras o metal a los que “hacen ventaja los calderos y sartenes, porque son de más provecho a los hombres”.

La historia de este santo no había tenido una particular transmisión en las recopilaciones hagiográficas medievales (incluida la *Leyenda dorada*), a excepción del *Flos sanctorum con sus etimologías*. Tal situación cambió con en plena contrarreforma con los libros de Villegas y Rivadeneira<sup>10</sup>, que son las fuentes de las que parece inspirarse directamente el pintor. De ahí la clara división temática entre los dos ciclos subrayados en ambos *Flos*: el amor casto de los esposos y la muerte Basilisa de un lado y de otro el martirio de Julián. Esto se explicita a

9. Rivadeneira, Pedro de. *Libro de Vidas de santos que comúnmente llaman extravagantes...* Madrid, Luis Suárez, 1604, pág. 18.

10. Fernández Rodríguez, Natalia. “El *Flos sanctorum con sus etimologías*. Más allá de la *Leyenda Aurea*: San Julián y Santa Basilisa” [en] López Castro, A.; Cuesta Torre, M. L. (eds.). *Actas del XI Congreso de la asociación Hispanista de Literatura medieval*. León, 2007, vol. II, págs. 543-550; Además, García Sempere, Marinela. “Sobre la tradición catalana medieval de la vida de Julián y Basilisa” [en] Beresford, A. M.; Twomey, L. K. (eds.). *Christ, Mary, and the Saints. Reading religious subjects in Medieval and Renaissance Spain*. Leiden, Boston, 2018, págs. 228-244; García Sempere, Marinela. “La vida de San Julián y Basilisa hasta la versión de Joan Baptista Anyés (s. XVI): Transformaciones de un género” [en] Morrás Ruiz-Falcó, M., *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca, 2018, págs. 619-633. Halkin, François “La passion ancienne des saints Julien et Basilisse”. *Analecta Bollandiana*, n.º. 98, 1980, págs. 241-296; Upchurch, Robert K. “Virgin spouses as model Christians: the legend of Julian and Basilissa in *ÆLives of saints*”. *Anglo-Saxon England*, n.º. 34, 2005, págs. 197-217.

Fig. 2. Retablo fingido del Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas, Toro (Zamora). *Aparición de Dios Padre a Julián y Basilisa* (centro) y detalles de la estampa de la *Visión del Cordero místico con los elegidos y los veinticuatro ancianos* (Johan Sadeler I según diseños de Joos Van Winghe, 1588)



la hora de analizar las composiciones de las escenas. Partiendo de ese guión libresco, Talaya hubo de componer prácticamente *ex novo* las historias, rebuscando entre un nutrido conjunto de estampas para extraer aquellos elementos más útiles, hasta el punto de componer un mosaico que ilustra perfectamente el sistema de creación de imágenes de aquellos artesanales talleres.

Así, para la escena de la aparición divina al joven matrimonio en la noche de bodas tomó literalmente la figura de Dios Padre de la estampa de la *Visión del Cordero místico con los elegidos y los veinticuatro ancianos* diseñado por Joos Van Winghe que llevó a la plancha Johan Sadeler I en 1588, de la que parece tomarse incluso la disposición general de los reyes ancianos para diseñar la disposición pintada de los dos esposos en el retablo fingido [Fig. 2].

Por si fuera poco, y como síntoma de una economía de medios, se comprueba de nuevo el uso de esta misma estampa de Sadeler en la escena siguiente de la calle central, que muestra la aparición del ángel a San Julián ofreciendo la columna y la cruz [Fig. 3]. Las dos figuras del primer plano repiten sin empacho a los dos elegidos que adoran al Cordero en la fuente grabada. En este cambio se modifica el ambiente, insertándolas en un oscuro interior separado por un pilar fajado que sostiene dos bóvedas de arista. El fondo del lado derecho se abre a un paisaje y el del izquierdo es ocupado por una escalinata de piedra. Este escenario parece extraído de otra estampa, de nuevo de Johan Sadeler I pero según diseños de Maarten de Vos de 1580 que represen-



Fig. 3. *Aparición a Julián y Basilisa rodeados de sus compañeras* (centro). Retablo fingido del Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas, Toro (Zamora).

ta la *Liberación de San Pablo y Silas de la prisión* y forma parte de una serie dedicada al apóstol de los gentiles. Por si fuera poco, la pareja de ángeles abrazados que contemplan la escena desde lo alto, se tomó del grabado de la *Adoración de los pastores* del mismo Sadeler I (c. 1590) basada en un dibujo de Hans von Aachen conservado en el Staatliche Graphische Sammlung de Munich. Esta abundancia y diversidad de estampas del mismo grabador en poder del pintor queda demostrada con la figura del ángel que porta la cruz y la columna, tomada sin apenas variaciones de la alegoría del príncipe *Maximiliano de Baviera como Hércules en la encrucijada* inspirada en Frederik Sustris y fechada en el último cuarto del XVI.

El manejo de un abundante repertorio de grabado flamenco inspirado en Maarten de Vos —por otra parte muy recurrente en aquellos obradores contrarreformistas— lo encontramos en las escenas de la *Flagelación* y el *Martirio de San Julián*. Resulta curioso comprobar cómo algunos detalles de una misma estampa de De Vos burileada de nuevo por Johan Sadeler I es empleada para ambos pasajes: el fondo con el gran edificio en llamas de la *Flagelación* procede de la parte derecha de la estampa del martirio de Santiago (1580), mientras que la acera contraria tiene su réplica en la historia de la decapitación de San Julián.

Siguiendo con el fragmento del azotamiento [Fig. 4], una vez extractado el fondo, se tomó de la misma estampa de Sadeler el conjunto de San Julián siendo conducido por las calles hacia el tormento. Un poco más a la derecha, la figura de Marciano presidiendo el suplicio



Fig. 4. *Flagelación de San Julián* (centro). Retablo fingido del Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas, Toro (Zamora).

procede del grabado *Moisés y Aaron ante el Faraón* de Cornelis Cort inspirada en Federico Zuccaro (1567) si bien se simplificó ligeramente su estrado. Aunque existen otras representaciones grabadas semejantes<sup>11</sup>, la mimética literalidad nos asegura que se trata de esta fuente de inspiración. Para terminar de componer la escena, el artista tomó las tres figuras del primer plano que representan a San Julián atado a la columna y los dos sayones infringiendo el castigo de un diseño de Jacopo Palma el Joven grabado por Aegidius Sadeler II en 1594. Con estas tres fuentes grabadas para una misma escena se manifiesta de nuevo la riqueza del repertorio grabado que manejaba el artista así como su destreza a la hora de componer estos auténticos collages pictóricos, siendo este el auténtico rasgo creativo de su pintura.

Algo semejante se repite de nuevo en la escena del *martirio de San Julián* [Fig. 5]. Además del fondo arquitectónico tomado de Sadeler-De Vos ya citado, se empleó otra de las series más famosas creadas por De Vos: la muy difundida de *Cristo, San Pablo y los doce apóstoles* llevadas a la plancha por Hendrick Goltzius (si bien se ha supuesto la intervención de otros grabadores). En concreto se utilizó de la plancha de San Andrés y su martirio la representación de la escultura de la diosa Diana, identificada gracias a la media luna que aparece sobre su trono. Aunque es muy probable que exista una estampa que el pintor empleara

11. Por ejemplo el grabado de Adraen Collaert con diseños de Maarten de Vos que representa el *Juicio de Cristo* y donde aparece un Pilatos con fisonomía y ademanes semejantes.



Fig. 5. *Martirio de San Julián* (centro). Retablo fingido del Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas, Toro (Zamora).

de forma directa para el grupo de soldados que martirizan a San Julián, la curiosa figura con capa corta y sombrero de plumas se asemeja notablemente a la que aparece en la estampa de la *Crucifixión* de Hendrick Goltzius (c. 1596-1598), mientras que el que ejecuta el suplicio dispuesto de espaldas parece derivar de algunas composiciones finiseculares de la *Flagelación de Cristo* de Hieronymus Wierix. El grupo del fondo señala una clara vinculación con el *Martirio de Santiago* de Navarrete el Mudo. Por último, la figura orante de San Julián pudiera proceder de la estampa de San Ruperto de Salzburgo de Raphael Sadeler (después de Johann Mathias Kager). De ser así sería la fuente más tardía que pudo haber empleado (1615), lo que marca una fecha *post quem* para el conjunto, aspecto sobre el que volveremos más abajo.

Queda pendiente el análisis compositivo de la escena que narra los desposorios de San Julián y Santa Basilisa [Fig. 6], siendo la única que tiene su origen en una estampa de temática pagana. Aunque el aire general parece proceder de una imagen de los desposorios de la Virgen<sup>12</sup>, las figuras concretas de los contrayentes proceden del grabado de Hendrik Goltzius *El juicio de Midas* (a veces también denominado como *Victoria de Apolo sobre Pan*<sup>13</sup>) basado en *Las Metamorfosis* de Ovidio y fechado

12. Por ejemplo, la figura de la Virgen y el sacerdote de una estampa de Jacopo Caraglio sobre dibujo de Parmigianino (c. 1526). Este diseño manierista tuvo un amplio eco, especialmente en la representación de la Virgen como se observa -por ejemplo- en otras estampas que representan el mismo pasaje de Ventura Salimbeni (1590) o Justus Sadeler, si bien en ellas la figura de San José difiere notablemente.

13. Strauss, Walter. L. (ed.). *Netherlandish artist. Hendrick Goltzius. The illustrated*



Fig. 6. *Matrimonio de los santos Julián y Basilisa* (centro). Retablo del Convento de San José de MM. Carmelitas Descalzas, Toro (Zamora).

en 1590. De esta forma, las figuras de Midas y la musa Urania se transforman con gran fidelidad en nuestra pareja de santos (especialmente en sus ademanes y hasta en los mínimos detalles de los plegados), con los retoques necesarios para adecuarlos a un nuevo significado.

Analizados suficientemente los aspectos estéticos fundamentales del conjunto, se hacía necesario aclarar a partir de las fuentes documentales su propia historia.

La primera referencia del retablo fingido de las Carmelitas de Toro la encontramos en un embargo ejecutado sobre los bienes del pintor Cristóbal Ruiz de la Talaya en enero de 1625, cuando se cita como "un quadro de lienço pintado a el olio de San Julián y Santa Badalissa"<sup>14</sup>. El dato es relevante pues señala una fecha *ante quem* para su realización, que deberá remontarse unos pocos años antes, tal y como señalan también la cronología de las fuentes grabadas empleadas y el propio estilo manierista de las pinturas. Este pleito ofrece además una importante información sobre la vinculación que existía entre la familia de la Talaya y las carmelitas toresanas. Como ha apuntado Navarro Talegón, allí profesó en julio de 1622 Antonia de la Carrera con el nombre de Teresa de San José y en él permaneció hasta su fallecimiento en

*Bartsch*, n.º. 3, págs. 122-125

14. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 3597-5, 3ª pieza (27-I-1625).

1655. Antonia era hija y hermana respectivamente de los pintores Juan y Cristóbal Ruiz de la Talaya<sup>15</sup>. Tanto en el acta de profesión como en la *vida* redactada tras su fallecimiento<sup>16</sup> se hizo referencia a que era natural de Zamora, hija de los desaparecidos Juan Ruiz de la Talaya y Ana Guillén de la Carrera, así como que fue la primera novicia que entró tras la fundación y la primera en profesar gracias a la dotación dejada por el fundador del convento, de quien era pariente<sup>17</sup>. Cuando tomó el velo estaba abierto en la Chancillería vallisoletana un pleito entre su hermano/curador (Cristóbal Ruiz de la Talaya) y Pedro Mejía de Tovar para dilucidar quién de los dos tenía más derecho en función de su grado de parentesco para optar a esa dote, así como otros asuntos pendientes sobre la hacienda del fundador. De hecho, llegado el momento de tomar el velo, Cristóbal y el licenciado Francisco de Valencia salieron por fiadores de los 800 ducados de la dote en el caso de que el proceso no saliera a favor del convento<sup>18</sup>.

Casi treinta años después volvemos a tener una puntual noticia del lienzo gracias al definitivo testamento del pintor Cristóbal Ruiz de la Talaya (26-VI-1651)<sup>19</sup>:

- 
15. Navarro Talegón, José. *Catálogo monumental...*, pág. 260.
16. Archivo del Convento de San José de Toro (ASJT), *Libro de las elecciones y profesiones de religiosas descalças carmelitas de esta ciudad de Toro*, fol. 5, 31-V-1622 (acta de profesión); 5-XII-1655, (vida de Teresa de San José). Queremos agradecer la generosa colaboración de la comunidad carmelita en la realización de este estudio.
17. Ana Guillén de la Carrera era hija de Martín Guillén e Inés de la Carrera, parientes de los Lada y los Portocarrero toresanos. ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 3597-5, 2ª pieza, testimonios del canónigo Francisco de Valencia y de Antonio Álvarez de Villadiego en 1640.
18. En el acta de profesión se indica que “entró en lugar de la dotada por el fundador deste convento y porque la hacienda que el dicho fundador le dejó aún está en pleito la doçtaron? en ochocientos ducados y son fiadores de ellos para en caso que el pleito no salga a favor de este convento su hermano Cristóbal Ruiz de la Atalaya y el licenciado Francisco de Valenzcia? como parece por la escritura de obligación que está en el arca de tres llaves”. Llevó una vida en la religión en la que se “alçó con el nombre de santa aunque nuestro señor le dejó gran rreçedumbre en la condición”, con muchas penitencias y disciplinas “y un ayuno casi perpetuo de pan y agua, alguna fruta podrida los veranos enteros y los inviernos se le pasaban sin comer un huevo y largas temporadas sin probar cosa caliente”, de suerte que “más era admirable que imitable”. Además, “trabajó mucho por el adorno de la iglesia i buscó i iço todos los rrelicarios que ai en la sacristía”, algunos de los cuales se conservan. Al conocerse su muerte acudió la gente a verla y encomendarse en sus oraciones “y fue esto de suerte que envían los rosarios ay se los tocásemos al cuerpo y desde Madrid y otras partes enviaban a pedir por rreliquias sus pobres andrajos no le sabiendo otro nombre sino el de la santa”.
19. Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPZa), Prot. 1293, Juan Bautista de Godoy, fols. 300-312. El testamento cerrado se autenticó y abrió el 28 de febrero de 1652 (fecha del óbito del pintor), estando presentes entre los testigos el platero Gaspar de Valdivieso.

Yten declaro tengo en poder de soror Theresa de San Joseph mi hermana religiosa en el convento de las carmelitas descalças de la dicha ciudad de Toro un lienço grande de pintura con la historia de San Julián y Santa Vadalisa de valor de trescientos ducados y es el que está puesto en el altar mayor del dicho convento = y asimismo un rretablo de Nuestra Señora de la Concepción y una tablica de Nuestra Señora por rremate del dicho rretablo que es el que está puesto en el colateral del evanxelio que todo ello es mio propio y le uve prestado a la dicha mi hermana siendo priora de el dicho convento para el adorno de los dichos altares y por no tener comodidad no le he traído mando se cobre el dicho lienço y rretablo.

Esta referencia nos informa tanto sobre su importante valoración económica (3.300 reales) como sobre las razones y fechas de su llegada al cenobio toresano. Atendiendo a sus propias palabras, sabemos que su hermana fue priora dos trienios, entre marzo de 1640 y 1643 y entre marzo de 1646 y febrero de 1649<sup>20</sup>. Su primera elección vino a coincidir con la construcción de la iglesia conventual, tres décadas después de la llegada de la comunidad, una empresa favorecida por la profesión de Mariana del Santísimo Sacramento (la toresana Mariana Casado) que aportó una jugosa dote<sup>21</sup>. El templo comenzó a construirse en 1641 y ya estaba prácticamente concluido en abril de 1643<sup>22</sup>. Debió de ser entonces cuando Ruiz de la Talaya cedió a su hermana esas pinturas, tras haber intervenido incluso en su fábrica actuando como intermediario en las gestiones del contrato de albañilería o en la elección de peritos para ver los pequeños retoques que según las religiosas aún se necesitaban a comienzos de 1644<sup>23</sup>. Para entonces las arcas

---

20. ASJT, *Libro de las elecciones y profesiones...* Además su nombre aparece constantemente ocupando el puesto de supriora (1632-1636) y clavaria (1636-1637, 1643-1646 y 1649-1653), lo que indica el peso que su figura tenía en la joven comunidad carmelita.

21. Así lo señala Santa Teresa, Fray José de. *Reforma de los descalzos de Nuestra Señora del Carmen*, IV, Madrid, Imprenta de Julián de Paredes, 1684, cap. XIX, pág. 214. Esta religiosa, tras haber enviudado dos veces, ingresó en el convento toresano ayudando mucho “no solo al edificio espiritual, sino al material (...) con su exemplo y con su hacienda”. En su carta de profesión tras el año de noviciado (ASJT, *Libro de las elecciones y profesiones...*, fol. 24, 14-IV-1641) se indica que además de aportar la dote de 1.000 ducados hizo heredero al convento de todos sus bienes que importarían unos 40.000 reales con algunas cargas (dos misas perpetuas cada semana y 1.600 reales para vestir a religiosos y para limosnas) advirtiendo que el resto de “lo que quedare de su hacienda que es en tierras y se ha de tasar quedó para ayuda del gasto de la iglesia que al presente se açe y con cargo que a de arder la lámpara del Santísimo Sacramento”, una pieza de plata que ella misma donó. El cronista carmelita apunta que la iglesia se acabó siendo ya profesa y que dejó muy reparado de alhajas el convento.

22. Vasallo Toranzo, Luis. *Arquitectura en Toro (1500-1650)*. Zamora, 1994, págs. 309-317.

23. *Ibidem*, pág. 317. Por ejemplo Talaya fue el que escogió al albañil zamorano Santos de Parada como se señalaba en las condiciones para la ejecución de las bóvedas (febrero de 1643), si bien la obra se demoró y fue finalmente traspasada.

conventuales estaban exhaustas y hubo que esperar casi tres décadas para que se tallara el definitivo e interesante retablo mayor, algo que finalmente ocurrió en 1670<sup>24</sup>. Durante ese tiempo el retablo fingido que estudiamos ocuparía el presbiterio del templo aunque su iconografía no tuviera ninguna relación ni con la advocación del convento ni con las devociones más usuales entre las carmelitas.

Asunto distinto es el de intentar aclarar cuál era el destino original del gran lienzo. A buen seguro se trataba de alguna parroquia del entorno, pero por ahora sólo podemos hacer algunas especulaciones. Una de las posibilidades podría ser la capilla mayor de la vecina iglesia de San Julián de los Caballeros de Toro, un edificio de dilatada historia constructiva ideado por Gil de Hontañón y que por fin veía voltear sus bóvedas a partir de 1615<sup>25</sup>. De nuevo la penosa situación de la fábrica parroquial imposibilitó durante décadas la construcción de un nuevo retablo mayor hasta que finalmente en 1679 logró adquirir el del despojado de El Fito<sup>26</sup>, y eso a pesar de que se trataba de una obra del último cuarto del siglo anterior y por tanto claramente desfasada. Hay que indicar que a pesar de que muchas fuentes indican que el titular histórico de esta parroquia toresana es San Julián obispo de Cuenca<sup>27</sup>, los lienzos barrocos que lo componen relatan mayoritariamente la historia de San Julián el Hospitalario, con especial detenimiento en los pasajes del parricidio y la dedicación caritativa del santo. De hecho resulta complicado que en origen la parroquia medieval estuviera dedicada a aquel obispo conquense, cuyas reliquias comenzaron a despertar definitivamente su culto a partir de 1518 si bien no poseyó rezo propio hasta 1594<sup>28</sup>. Este galimatías hagiográfico, complicado con la identificación de Santa Basilisa y auspiciado por el auge de la devoción al Hospitalario a partir

24. Vasallo Toranzo, Luis; Almaraz Vázquez, M<sup>a</sup> de las Mercedes; Blanco Sánchez, José. “Antonio Tomé en el retablo de los Trinitarios de Zamora”, *BSAA arte*, n.º. 71, 2005, pág. 220, nota 23; más recientemente, aportando interesantes datos sobre el origen de su traza Navarro Talegón, José. “Del medio en que surgió el escultor Antonio Tomé” [en] Hernández Luis, José L. (ed.). *Sic Vos non vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Zamora, 2015, págs. 539-540.

25. Vasallo Toranzo, L. *Arquitectura en Toro...*, pág. 271.

26. Navarro Talegón, José. “Documentos inéditos para la Historia del Arte en Zamora”. *Studia Zamorensia*, n.º. 4, 1983, pág. 106; Vasallo Toranzo, Luis. *Sebastián Ducete y Esteban de Rueda. Escultores entre el Manierismo y el Barroco*. Salamanca, 2004, pág. 63.

27. Chapado, Antonio C. *Datos históricos de la ciudad de Toro*. Toro, 1923, pág. 47. La titularidad del obispo conquense también en Navarro Talegón, *Catálogo monumental...*, pág. 180.

28. Al respecto, por ejemplo Jiménez Monteserín, Miguel. *Vere Pater Pauperum. El culto a San Julián en Cuenca*. Cuenca, 1999; Nalle, Sara T. “Desde el olvido a la fama: el culto a San Julián en los siglos XVI y XVII”, *Almud. Revista de Estudios de Castilla La Mancha*, n.º. 3, 1980, págs. 147-166.

de la supuesta estancia en tierras zamoranas (con la fundación de San Pedro de la Nave como hito destacado, revitalizada a partir de 1601 con el redescubrimiento de sus cuerpos<sup>29</sup>) no fue nada infrecuente<sup>30</sup>. Por ello podría especularse entre las causas que provocaron que Cristóbal Ruiz de la Talaya conservara el lienzo durante décadas una confusión iconográfica y el rechazo de los comitentes al no ver reflejados los temas más difundidos del santo hospitalario y parricida.

Otra posibilidad a tener en muy en cuenta es la importante presencia de parroquias con la advocación de San Julián en la zona y de manera especial en las comarcas de Alba y Aliste. Precisamente en 1625, año en el que se consigna la obra ya terminada y en poder del pintor por primera vez, Ruiz de la Talaya estaba inmerso en un oscuro asunto de corrupción y fraude motivado por el contrato de diversas obras de pintura, dorado y escultura en esas vicarías zamoranas. Cristóbal fue acusado de defraudar a parroquias y a otros comitentes por haber inflado el precio de los contratos con la anuencia de su amigo el canónigo —y vicario de aquellas demarcaciones— Francisco de Valencia<sup>31</sup>. Como indica Navarro Talegón, se puso fin al proceso con la obligación del pintor de bajar un 30% en cada obra contratada, al tiempo que se anulaban determinadas obligaciones: unas andas en Samir de los Caños, varias obras en Trabazos, cuatro lienzos para un retablo en Brandilanes, unos colaterales para Riomanzanas, etc. Habrá que profundizar más para saber si realmente el retablo estaba pensado para alguna de aquellas

---

29. Baste a modo de aproximación y recogiendo abundante bibliografía anterior: Lorenzo Arribas, Josemi. “San Pedro de la Nave (Zamora). Interpretaciones eruditas y populares sobre el origen de un templo y sus leyendas”. *Culturas populares*, n.º. 3, 2006; Hernando Garrido, José L. “Iconografía de los santos barqueros y psicopompos medievales: el viaje hacia el Más Allá en algunos testimonios de Castilla y León” [en] Hernández Luis, José L. (ed.). *Sic Vos non vobis. Colección de estudios...*, págs. 346-349. Además, Echeagaray, Bonifacio de. “La leyenda de San Julián el Hospitalario en romances castellanos”, *Bulletin Hispanique*, n.º. 53-1, 1951, págs. 13-33; Cortés Vázquez, L. “La leyenda de San Julián el Hospitalario y los caminos de peregrinación jacobea del occidente de España”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n.º. 7, 1951, págs. 56-83.

30. Los casos de mezcla hagiográfica entre tantos *san julianes* son tan numerosos que desistimos de citarlos. Baste señalar el ejemplo de la parroquia de San Julián de Salamanca, donde en 1740 hubo que dirimir sobre la verdadera titularidad del templo, desechando la escultura existente del Hospitalario y urgiendo a la realización de unas nuevas de San Julián mártir y Santa Basilisa, algo que finalmente se logró en 1765; al respecto: Cantera Montenegro, Jesús. “El retablo mayor de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Salamanca”. *Anales de Historia del Arte*, n.º. 2, 1990, págs. 125-6; Cantera Montenegro, Jesús. “Las imágenes de San Julián y Santa Basilisa en el retablo mayor de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Salamanca y la polémica en torno a la titularidad de estos santos”, *BSAA*, n.º. 58, 1992, págs. 403-412.

31. Navarro Talegón, José. “Del medio en que surgió...” , pág. 533, nota 19.

parroquias cuyo contrato se rescindió o bien para alguna de las muchas que tenían a este santo como patrón (Zamora, Videmala, Fariza, etc.). En este sentido cabe señalar que en Torres de Aliste existe aún una parroquia dedicada a los santos Julián y Basilisa.

Este carácter dinámico y trapisondista<sup>32</sup> del pintor aparece recogido igualmente en el testamento de 1651 que hemos citado y que lo retrata como un artista polifacético, seguidor y acumulador de contratos y licencias de todo tipo de obras —incluso no exclusivamente pictóricas— aprovechando su red de contactos. Talaya supo moverse entre las clientelas clericales (con un pie en Toro y otro en Zamora)<sup>33</sup> y sacar provecho de ellas gracias a las enseñanzas paternas y a su propio periplo biográfico como artista e hidalgo, en un contexto donde no existía la reglamentación gremial de otras regiones. Era un auténtico empresario artístico, en cierto modo obligado por la crisis galopante que aquejaba al reino<sup>34</sup>. Otro factor a sumar en este interesante perfil es el de clérigo de órdenes menores<sup>35</sup>, lo que le hacía ser partícipe y encontrar cobijo en el estamento eclesiástico diocesano<sup>36</sup>, al tiempo que

32. Fue hombre violento y “destemplado”. Algunos testigos de Zamora, entre ellos su colega el pintor Cebrián de Puga —que acabaría propinándole el 4 de mayo de 1647 una cuchillada en la cabeza a Talaya en el interior de la iglesia de San Cipriano (ARCHV, R. Ejecutorias, C. 2771-67)—, cargan las tintas contra él y relacionan distintas pendencias: con el mayordomo de la iglesia de Villardondiego por requerirle un pago y agredirle de palabra y de obra, con un notario episcopal al que llamó cornudo e hirió con un machete, con un cordonero al que agredió con la espada y a otro al que hurtó la mujer: “sacó una mujer cassada desta çiudad de en cassa y poder de su marido y la tubo ausente y rretirada desta çiudad y por su cuenta en el lugar de Madridanos y otras partes asta que su marido murió causando mucha nota y escándalo”. ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 3597-5, 3ª pieza.

33. De hecho en su testamento citado dejó indicado que en el caso de morir en Zamora —como así ocurrió— debía ser enterrado en la capilla mayor de San Cipriano, donde lo estaban sus padres; por el contrario, si la Parca le llegaba en Toro ordenó ser enterrado en el convento de carmelitas descalzas “en el entierro de los señores Carreras que es en la capilla mayor, como deudo y pariente que soy de los susodichos”.

34. No solo contratava obras de pintura, también pujaba en obras de carpintería y de cantería, seguramente para ganar los prometidos. Llegó a entrometerse en una subasta para una obra del puente de Zamora y solo se apartó cuando algunos de los canteros le pagaron cierta cantidad. Incluso mantuvo una explotación agropecuaria en Santa María del Valle, donde vivió y crío cierto ganado. ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 3597-5, 2ª y 3ª piezas.

35. Fue clérigo de primeras órdenes, ordenado de prima tonsura en 1628 por el obispo Juan Pérez de la Serna, y capellán de la capellanía de San Francisco y San Ildefonso de la parroquial de Santiago del Burgo. ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 3597-5, 3ª pieza.

36. Como dijo el teniente de corregidor de Zamora en 1639, “el dicho Cristóbal Ruiz de la Talaya es pintor, recibiendo todas las obras que le dan a hacer y trabajar, y tiene en su casa obrador y ofiçiales públicamente, y del dicho ofiçio se sustenta sin tratar de ordenarse, porque no sabe latín ni jamás a tratado de estudiar, y si trahe cuello

gozaba de la independencia suficiente para mantener el oficio familiar, cerrando el interesante círculo entre fe, seguridad económica y control del hecho artístico<sup>37</sup>. Hay que señalar no obstante que esta condición de ordenado —constantemente citada en contratos, pagos y otras escrituras— no se menciona ni una sola vez en su último testamento<sup>38</sup>. Es más, en el inventario de bienes *post mortem* no existe rastro alguno que señale una especial dedicación eclesiástica a excepción de una sotana y una sotanilla ambas de bayeta vieja, piezas realmente exiguas frente a la nómina de objetos que señalan su condición hidalga o su dedicación artística. Estos son, ante la falta de un testimonio personal que permita conocer causas íntimas y verdaderamente profundas en la raíz de su vocación religiosa, los clarificadores elementos que pueden ponerse sobre la mesa a la hora de reconstruir su perfil.

Posteriores estudios habrán de valorarlo en profundidad, añadiendo el amplio reguero de obras por él ejecutadas o dirigidas, así como sus continuos subcontratos y colaboraciones con otros maestros, todo para mantener cierto control de los procesos artísticos zamoranos. Ello excede el horizonte de este trabajo y por eso nos limitaremos a dar sumaria noticia de aquellos encargos o asuntos artísticos pendientes que aparecen en el testamento: un escudo de armas para San Ildefonso de Zamora<sup>39</sup>, el retablo de Torres del Carrizal<sup>40</sup>, la talla y pintura de un retablo para una de las capillas de la iglesia zamorana de San Juan de Puerta Nueva<sup>41</sup>, la policromía del retablo mayor de San Miguel

---

vajo es por parecer ser clérigo y decir debe gozar del fuero eclesiástico (...) y a cometido algunos delitos y para esto y no ser castigado se vale del fuero eclesiástico...". ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 3597-5, 3ª pieza, testimonio de Andrés Flores de la Parra en junio de 1639.

37. Al respecto, Canalda, Silvia. "Itinerarios biográficos de los pintores clérigos en la España del Siglo de oro. Propuesta de análisis" [en] March, Eva; Narváez i Cases, Carme (coords.). *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*. Barcelona, 2012, págs. 87-124.

38. De hecho, en una ocasión en que la justicia real le ordenó presentar la documentación de su ordenación, Talaya alegó que en 1637 le habían "escalado su casa" y robado alguno de sus escritorios con dichos instrumentos. ARCHV, Pl. Civiles, Zarandona y Walls (O), C. 3597-5, 2ª pieza.

39. Se habla de un escudo de armas tallado y policromado encargado por el difunto regidor Antonio Vázquez para la capilla colateral del evangelio de su primo Melchor Morán de esa parroquia y cuyo importe (500 rs.) aún no se había abonado, lo que derivó en un pleito contra sus herederos.

40. Bernardino Meléndez cura que fue de Torres (Torres del Carrizal) y canónigo en ese momento del cabildo zamorano le debía 1.500 por la obra. Ya se supuso esta relación con Talaya y se señaló la fecha de 1649 [en] Nieto González, José R. *Catálogo monumental del Partido Judicial de Zamora*. Zamora, 1982, pág. 318.

41. Había contratado por 1.800 reales la realización integral de este pequeño retablo encargado por el difunto D. Fernando López de Losada como heredero de Dª Agus-

de Vezdemarbán<sup>42</sup>, el retablo mayor de Brandilanes<sup>43</sup>, el ensamblaje y pintura de un retablillo para Nuez de Aliste<sup>44</sup> o los dos colaterales de Villardondiego<sup>45</sup>. También tenía concertadas una custodia de talla y pintura para el altar mayor de Manzanal<sup>46</sup> y unas andas para la localidad alistana de Trabazos<sup>47</sup>. La escritura recoge otros aspectos de interés en relación con su trayectoria artística<sup>48</sup>.

En el testamento se añaden algunas cuestiones familiares como el reconocimiento de la paternidad de Paula de la Talaya, novicia desde hacía ocho meses en las Comendadoras de San Juan de Zamora “que hube siendo mozo soltero en una mujer libre y soltera, noble y principal” de la que silencia el nombre<sup>49</sup>. Anteriormente se había acordado

---

tina de Vera y Orozco para su capilla. Llegado este momento declaró tenerle hecho de talla y a falta del dorado, labor que encomienda junto con el cobro a su testamento.

42. Declaró que “cierto vecino de la ciudad de Toro” (en referencia al dorador Baltasar de Coca) le había traspasado el contrato de la policromía de este retablo. Hasta el momento había realizado una parte del encargo (catorce esculturas y cuatro historias) pero el trabajo había cesado al interrumpirse los pagos. Por ello mandó que o bien se tasase y entregase lo pintado o bien, si los mayordomos acudían con el dinero, se acabara a su costa por los oficiales que se señalasen. Como sabemos, a partir de 1656 terminó la labor Jerónimo (Álvarez) de Escobar, que había sido colaborador de Talaya [Vid.] Navarro Talegón, José. *Catálogo monumental...*, pág. 395.
43. Había concluido y entregado el retablo a tasación y en él trabajaron sus oficiales Juan de Coca y Juan Fernández (toresano y zamorano respectivamente, ambos difuntos) pero todo se deshizo “el día del encuentro y rebelión con los rebeldes de Portugal que hicieron entrada en el dicho lugar”, tras lo cual el asunto quedó en suspenso. En octubre de 1641 los portugueses atacaron Brandilanes y Alcañices [Vid.] Álvarez Martínez, Ursicino. *Historia general civil y eclesiástica de la provincia de Zamora*. Zamora, 1889, pág. 350.
44. Indicó que hacía unos años que esa parroquia le contrató para ejecutarlo por 1.000 reales. La labor estaba acabada y se custodiaba en el aposento bajo de su casa zamorana, esperando sólo al pago para su entrega definitiva.
45. De nuevo, como un auténtico empresario, se obligó a hacer la talla, dorado y pintura a tasación. Uno lo traspasó al ensamblador toresano Juan Flórez que hacía mucho tiempo que lo tenía concluido. De nuevo el proyecto quedó inconcluso por no haber acudido la fábrica con el dinero, de modo que dejó anotado que todo lo que se tasare debía ser para Flórez.
46. Será Manzanal del Barco. Diferencias con la parroquia desde hacía seis u ocho años hicieron que no se hubiese ejecutado.
47. Talaya hizo unas andas de talla y pintura a tasación pero al no contentar su tamaño se le señaló que hiciese otras, quedando el asunto pendiente.
48. Cristóbal declaró que tenía en su poder los 1.262 reales ahorrados por la cofradía de san José para dorar su retablo colateral en la parroquia zamorana de San Cipriano. La baja de la moneda de 1642 hizo que la cantidad se redujese hasta los 347 reales -con algunas protestas de los cofrades- y aún no se habían gastado. Sin citar ninguna obra concreta, el pintor señaló que unos vecinos de Muga de Sayago le debían la ejecución de una demanda por 200 reales.
49. Por ello estaba obligado a la paga de 1.000 ducados además de 12.000 maravedíes y tres cargas de trigo por su manutención durante el año de noviciado, habiendo

con su parienta doña Inés de Lada que la niña ingresara en el convento de santa Sofía de Toro donde era religiosa, sufragando a cambio parte de la dote. La poca salud de la novicia y “ciertos accidentes” hicieron que dejara el convento toresano y el pintor se comprometió a saldar la deuda dorando y pintando dos santos de talla de su retablo mayor obra de Sebastián Ducete, en concreto “Jesucristo en la columna y San Pedro y para este efecto las traje a mi poder habrá un año más o menos”<sup>50</sup>. Este encargo no lo había podido culminar dada su mala salud, por lo que quedaba pendiente la policromía. De hecho en el inventario de sus bienes redactado en febrero de 1652 se citan en el taller “un Salvador a la columna de talla en bosquejo” y “un San Pedro de talla en bosquejo” que son las dos imágenes señaladas<sup>51</sup>.

Dejamos por último una referencia de la testamentaria cuyo desarrollo creemos de interés en este estudio dedicado a los retablos fingidos. Cristóbal Ruiz de la Talaya reconoció que el párroco de Villavendimio tenía que pagarle 60 ducados como resto de una cantidad mayor. Lo más probable es que se refiera a los paños para la Semana Santa, un conjunto de sargas contratadas por él en 1643 (tras una primera escritura firmada diez años antes) y que se describen en las condiciones como tres grandes anjeos cada uno con una historia de la Pasión (*Última Cena, Oración del Huerto y Jesús con la cruz a cuestas*) pintados al temple en blanco y negro con los “rostros, campos y suelos de colores adornados cada lienzo con unas colunas y cornixa dórica de los mismos colores blanco y negro”<sup>52</sup>. Tenidos por desaparecidos en principio, su hallazgo, restauración y exhibición en el museo conventual de Sancti Spiritus de Toro<sup>53</sup> nos

---

entregado ya la nada desdeñable cantidad de 10.000 reales cedidos por su testamento y heredero, Jerónimo Merchán. El párrafo es citado sin referenciar en Navarro Talegón, José. “Pintores de Toro en el siglo XVI” [en] *Pintura en Toro. Obras restauradas*. Zamora, 1985, pág. 23.

50. La misma noticia se recoge también en: Vasallo Toranzo, Luis. *Sebastián Ducete...*, pág. 126, donde se cita el testamento.

51. Merece señalarse que ambas esculturas fueron enajenadas en los años 30. El *San Pedro* fue identificado en el Museo Marès de Barcelona, donde se encuentra actualmente. La escultura de *Cristo atado a la columna* apareció en el mercado de arte en 2013 y fue adquirida por la Galería Caylus quien la depositó temporalmente en su lugar del retablo conventual. Finalmente, en 2017 la comunidad adquirió la obra. La pieza ha sido estudiada en ficha catalográfica por Vasallo Toranzo, Luis: *Sebastián Ducete. Cristo a la columna* (Disponible en: <http://newmedia.artsolution.net/media/CaylusCayphoto/ObjectDocuments/12112013T12350.pdf>).

52. Navarro Talegón, José. *Catálogo Monumental...*, págs. 245 y 441.

53. Navarro Talegón, José. “Sagrada Cena”. 2000. *Anno domini. La iglesia en Cantabria*. Santillana del Mar, 2000, págs. 406-407; Navarro Talegón, José. “Santa Cena. Cristóbal Ruiz de la Talaya”. *El Árbol de la Vida. Las Edades del Hombre*, 2003, págs. 78-79. Aún se señalan como desaparecidas en Rivera de las Heras, José A. *Catálogo de pinturas de la Catedral de Zamora*. Zamora, 2013, pág. 155.



permite establecer un parangón con el retablo fingido de las carmelitas descalzas [Fig. 7]. A pesar del estado de conservación de este último y del limitado tratamiento cromático de los anjeos de Villavendimio dada su finalidad litúrgica para los días de Pasión (lo que permite apreciar mejor el dibujo), se observan unas importantes similitudes. Aunque entre ambas obras median al menos dos décadas no se aprecian cambios notables más allá de una mayor preocupación por el volumen y la rotundidad de las figuras. La otra diferencia destacada consiste en el riguroso clasicismo de la arquitectura fingida, en sintonía con su fecha tan avanzada. Talaya potenció la ortogonalidad y el desornamentado orden columnario, con especial profusión de un elemento que vimos ya en el lienzo de las carmelitas: las puntas de diamante de las metopas, un rasgo presente en Serlio y en la arquitectura clasicista de su época, pero especialmente en las estampas flamencas (De Vries, por ejemplo) a las que tantas veces recurrió.

Y es que las diferencias no estriban tanto en el estilo personal de Talaya sino en el que hay detrás de cada una de las estampas de las que directamente proceden, entresacadas del importante repertorio gráfico que poseía. Siguiendo su praxis habitual, las complejas y teatrales composiciones de los paños de Villavendimio se descubren como remedos de varios grabados: la *Santa Cena* [Fig. 8], plagada de retóricas poses manieristas —en la que llama poderosamente la atención el rubicundo Judas que dirige su mirada al espectador— está basada en muchos de sus personajes y actitudes en el diseño de Peter de Witte (Pietro Candido) grabado por Johan Sadeler I y por Hendrik Hondius el Viejo (estampa posterior e invertida). Aunque la mayor parte del conjunto se tomó literalmente de ella, completó y varió el diseño principal —como en el re-

Fig. 7. Cristóbal Ruiz de la Talaya. Paños de Pasión procedentes de Villavendimio (1643). Museo conventual de Sancti Spiritus, Toro (Zamora).



Fig. 8. Cristóbal Ruiz de la Talaya. Última Cena (1643). Museo conventual de Sancti Spiritus, Toro (Zamora).

tablo fingido de las carmelitas— añadiendo con inteligencia y solvencia determinados detalles de otras fuentes. En este caso utilizó la serie de *Cristo y los doce apóstoles* de Hendrik Goltzius (1589) para personificar y componer algunos de los acompañantes de Jesús en el cenáculo (cuatro a un lado y la figura del pensativo San Andrés en el opuesto).

La preferencia por las estampas de los Sadeler se manifiesta en la escena de la *Oración del Huerto*, copia en todos sus elementos salvo la figura del ángel de la que Aegidius Sadeler II ejecutó sobre diseño de Hans von Aachen y fechada entre 1585 y 1627 [Fig. 9].

La tercera escena de Villavendimio es la del *Camino del Calvario* [Fig. 10] y ofrece la postrera oportunidad para señalar su habilidad como repertorista de imágenes. Mientras que la figura del Nazareno bebe de las composiciones de Maarten de Vos, buena parte de las figuras de la soldadesca a caballo remiten a aires rafaelescos (*Spasimo di Sicilia*), pero concretados de manera literal en las estampas de héroes romanos de Goltzius (1586): Marco Curcio sirvió para dar forma al centurión romano a caballo y con bengala en la mano derecha dirigiendo la operación; Valerio Mesala Corvino da la espalda al espectador con su arrogante y sofisticada pose, ganando un especial protagonismo en la escena; y el severo Tito



Fig. 9. Cristóbal Ruiz de la Talaya. *Oración del huerto* (1643). Museo conventual de Sancti Spiritus, Toro (Zamora).



Fig. 10. Cristóbal Ruiz de la Talaya. *Camino del Calvario* (1643). Museo conventual de Sancti Spiritus, Toro (Zamora).

Manlio es reproducido con todo detalle en el otro soldado a caballo que aparece detrás de Cristo. Otro militar, el que levanta muy forzosamente su brazo para golpear a Cristo con el flagelo mientras tira fuertemente de la sog a atada a su cuello procede de otra estampa poco frecuente y en origen totalmente ajena al tema representado: el grabado de *Dalila cortando el cabello a Sansón* de Raphael Sadeler (1589, siguiendo un dibujo de Joos van Winghe). Incluso el sayón que sujeta la cruz ubicado detrás de Jesús parece copiar, por su fisonomía y postura, la estampa de la *Elevación de la Cruz* de Johan Sadeler I incluida en su serie *Praecipua Passionis D. N. Jesu Christi mysteria* de 1589 (diseño de Christoph Schwarz).

Los grandes anjeos de Villavendimio y de las carmelitas de Toro ejemplifican la larga vigencia de la estampa renacentista y manierista –especialmente la flamenca–, así como la nula actualización a partir de modelos barrocos (Rubens, Van Dyck, etc.). Hay que recordar que el repertorio que poseía era el resultado acumulativo de toda una tradición pictórica familiar. Sabemos que muchos de los grabados de Luis del Castillo –algunos de ellos procedentes de Juan Soreda–, uno de los principales pintores toresanos del tercio central del XVI pasaron a su padre Juan de la Talaya, quien procedente de Arredondo (Cantabria) se había sumado definitivamente al taller de Castillo en 1569 al casarse en primer matrimonio con su hija Isabel, incluyendo en la dote sus papeles, pinturas y aperos del oficio<sup>54</sup>. Además conocemos con bastante precisión el inventario del taller de Castillo a través del inventario levantado en 1581 tras su fallecimiento: estampas de Rafael, Miguel Ángel, Muziano, Tiziano, Parmigianino, Zuccaro, Floris, etc. A partir de ahí el demostrado acopio que tanto Juan como Cristóbal hicieron de más grabados terminó por conformar una de las más importantes colecciones de fuentes grabadas de la periferia castellana de aquel momento.

Por desgracia, aunque conocemos tanto el inventario como la almoneda de los bienes de Cristóbal Ruiz de la Talaya de 1652 que suponen el fin de un siglo de trayectoria artística<sup>55</sup>, la documentación sólo señala la presencia de cajas y escritorios con papeles y 20 libros sin especificar las materias ni los autores, uno de los cuales ha de ser el *Tratado* de Serlio que ya aparecía consignado entre los libros (un total de 18) heredados de Castillo por su padre. El documento radiografía la actividad y el contexto vital del artista en sus últimos momentos a través de las casas zamoranas del barrio de San Cipriano. A ellos hay que añadir algunos otros que la pícaro criada había logrado esconder en los últimos días del pintor<sup>56</sup> y

---

54. Navarro Talegón, José. “Pintores de Toro...”, pág. 15, 19 y ss. Juan ya aparece en Toro desde 1561.

55. AHPZa, Prot. 1293, fols. 314 y ss. (inventario); fols. 549 y ss. (almoneda de 23, 24 y 25-V-1652). Entre las personas que adquirieron algunos objetos encontramos al pintor Jerónimo de Escobar, el carpintero Santiago Machado, el ensamblador Francisco García o Antonio Moreno de la Torre.

56. Jerónimo Merchán, como testamentario y único heredero de los bienes de Cristóbal Ruiz de la Talaya fue avisado de que la sirvienta del pintor había hurtado una importante cantidad de objetos domésticos y entre ellos “muchas colores de valor del dicho oficio, pinceles, piedras de bruñir de valor de más de cien reales, cosas de yerro, palancas, martillos y tenazas, láminas, una Verónica, fruteros, cuadros pintados y de historias, cucharas de plata”, etc. Por ello se solicitó al Provisor una carta general exhortando y ordenando su devolución en marzo de 1652. Algunos testigos acusaron a la criada de haber intentado vender o dejar en prenda objetos del agonizante pintor, tales como platos con frutas pintadas de Talavera, cofres de tortuga, una espada,

otros que estaban empeñados<sup>57</sup>. Dejando de lado los habituales ajuares domésticos —que señalan una situación razonable pero en franca decadencia<sup>58</sup>— nos interesa destacar los elementos de decoración más propiamente artísticos<sup>59</sup> y algunas obras de arte que, dado el lugar y contexto que ocupan en el documento parecen localizarse en el taller<sup>60</sup>, además del banco y la cornisa del retablo que estaba en las carmelitas de Toro. No faltan algunos objetos representativos de su condición de hidalgo<sup>61</sup>. Y en relación con esta misma idea de nobleza pero ligada directamente a lo artístico, merece la pena resaltar que Cristóbal Ruiz de la Talaya poseía “dos lienzos de dos pintores”, descripción bastante vaga pero que se concreta al ser vendidos al canónigo Jacinto Moriz en la almoneda como “dos retratos de Titianus y Michael Anjel, en quatro reales”<sup>62</sup>. El dato resulta verdaderamente interesante por su trasfondo simbólico al apuntar a esas dos personalidades del arte más creativo e intelectual arrojando y contrastando con la realidad artesanal desarrollada por este obrador.

---

armas, cuchillos de monte... Archivo Diocesano de Zamora (ADZa), Mitra, 1047-I.

57. Por ejemplo había dado en prenda un salero y pimentero de plata al presbítero Antonio Veloso (50 rs.); un relicario de ébano de dos puertecillas guarnecido de plata con las imágenes de la Virgen del Pópulo, Santa Isabel y Nuestra Señora en poder del notario Alonso López (34 rs.) que posteriormente ya no se vuelven a citar.
58. Además de las habituales prendas de vestir, utensilios de cocina y demás aparecen algunos muebles como un escritorio de nogal con cuatro navetas, bufetes de castaño y nogal, bancos de respaldo de pino, sillas negras y de baqueta de Moscovia, veladores de madera, dos camas de campo (una de ellas dorada con su pabellón y cobertor) ya viejas, etc.
59. Entre las pinturas se señalan las siguientes (incorporamos entre paréntesis el valor alcanzado en la almoneda): “cuatro cuadros de los tiempos bastos” (7 rs. cada uno); “un lienzo de San Buenaventura roto” (10 rs.); “un lienzo de pintura de la Verónica” (en la tasación se dice que es tabla, 42 rs.); “dieciséis países al temple y dos al olio” (cinco a 22 rs. cada uno y otros cinco más, entre los que estaba una “tentación de Cristo en el desierto”, a 20 rs. la unidad); “una tablilla de una imagen de Nuestra Señora” o el retrato de Don Pedro Mexía. Además de estas pinturas encontramos: “tres paños de figuras y ocho paños de verduras; dos medios paños de pared viejos y dos reposteros viejos”.
60. “Un descendimiento de la cruz” (en lienzo, 30 rs.), “un lienzo pequeño de la Magdalena, un cuadro de un colegial del Arzobispo” (12 rs.), “un San Andrés bosquejado”. En este taller se encontraban también las esculturas citadas de “Cristo a la columna y San Pedro” del retablo de las sofías de Toro, además de un “niño Jesús” bosquejado, unos estantes del oficio de pintor, las cajas con papeles, un cajoncillo para pintar, los 20 libros grandes y pequeños, un retablo dorado en pedazos (seguramente el de Nuez de Aliste), un marco de pino, unas andas con su pedestal y coronación sin columnas, tres tableros con su frontispicio dorado o dos bastidores del oficio.
61. Además de los paños y reposteros destacan una rodela y un montante (espada grande); una espada con su daga o una ballesta con sus gafas.
62. AHPZa, ídem, fol. 552. Sobre la importancia del retrato de estos grandes artistas y especialmente de Miguel Ángel en el ámbito castellano [Vid.] Arias Martínez, Manuel. “Un retrato de Miguel Ángel Buonarroti en Valladolid según estampa de Giulio Bonasone”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, n.º. 50, 2015, págs. 9-14. Igualmente, de forma más general: Ragionieri, Pina. *Il volto di Michelangelo* (cat. expos.), Florencia, 2008.

Aunque los retratos fueran de una calidad muy mediocre —tal y como acredita el precio de venta— los Talaya poseían al menos un pequeño y doméstico parnaso pictórico en su cotidianeidad zamorana.

### **Un nuevo retablo fingido en Valladolid: el antiguo retablo de la parroquia de San Pedro**

Como hemos señalado en otra ocasión<sup>63</sup>, la tipología del retablo fingido pintado en lienzo y de tamaño monumental experimentó un notable auge en la ciudad de Valladolid durante el tercer cuarto del siglo XVII. Tal eclosión se vio favorecida por una serie de circunstancias, múltiples y coincidentes: la decadencia de los tradicionales talleres escultóricos, que apuraban aún la estela dejada por Gregorio Fernández; el mantenimiento de una escuela pictórica fecunda y abierta a todo el cuadrante noroeste de la Península, capitaneada por la inquieta figura intelectual de Diego Valentín Díaz, que reivindicaba su papel creativo y disputaba abiertamente la secular primacía a la escultura; la renovación del lenguaje ornamental del retablo en detrimento del clasicismo reinante, con la introducción del orden salomónico y el especial papel jugado en ello por los pintores-tracistas; la complicación de llevar esas novedades al retablo líneo tanto por su propia manufactura como por el importante incremento de costes que conllevaba; la precaria situación económica tras la larga crisis y el control del gasto por parte de las autoridades eclesiásticas, en contraste con la necesidad de amueblamiento o *aggiornamento* urgente de parroquias y conventos, lo que en ocasiones derivaría a plantearse soluciones provisionales, etc. Todo ello aconteció en aquel momento de especial interacción entre las artes, de incorporación definitiva al barroco y de búsqueda de nuevas soluciones estéticas.

Este tipo de retablos daba respuesta a muchos de los problemas y expectativas planteadas. En unos casos cumplieron su papel como obras funcionales y provisionales hasta que las fábricas pudieron ejecutar los definitivos<sup>64</sup>. En otros, se concibieron con una voluntad de perdurar en el tiempo, caso del curioso trampantojo de la actual parroquia de San Miguel de Valladolid (antiguo Colegio/Casa Profesa de

---

63. Pérez de Castro, R. *Op. Cit.*

64. Caso del desaparecido de Meneses de Campos (Palencia), contratado en 1669 por el poco conocido pintor vallisoletano Andrés Ortiz, artista vinculado a Pedro de Calabria y Diego Díez Ferreras. Fuera de Valladolid volvemos en insistir en la importancia que tuvo que jugar en la actualización estética de los retablos el pintado para el altar mayor de la Clerecía de Salamanca (1664).

San Ignacio), cuya ejecución se atribuye a Felipe Gil de Mena. Y un caso excepcional es el de Niñas Huérfanas de la misma ciudad (c. 1651-1653) porque más allá de su condición de retablo permanente, una mirada atenta permite interpretarlo como la encarnación de toda una trayectoria profesional, una devota personalidad y un prestigio intelectual y cultural sin parangón: la del pintor Diego Valentín Díaz, impulsor y patrono de tal institución caritativa. Su lectura, unida a la de las otras obras artísticas allí contenidas<sup>65</sup> reflejan un rico simbolismo religioso y trasciende un anhelo intelectual en el que la pintura —y el papel social del pintor— se reivindica abiertamente. Todo ello en un ámbito aparentemente nada propicio como era este contexto provinciano. Y es que la inquieta figura de Díaz sobresale de aquel panorama un tanto anodino como demuestra su copiosa y erudita biblioteca, su relación con pintores como Velázquez o Pacheco, Ricci o Carreño de Miranda o con escultores como Gregorio Fernández, sin olvidar su interés por la historia de la pintura.

Aún quedan algunos aspectos clave por abordar de los retablos fingidos señalados, especialmente del antiguo colegio jesuítico de Valladolid, tales como las fuentes utilizadas y la posible intervención en su traza de artistas de la orden, tal vez con vinculación madrileña. Basta con repasar la producción de Felipe Gil de Mena para entender los problemas perspectivos que presentan sus obras, superados con bastante éxito en este caso. Dado que hay otra contribución en esta publicación dedicada a ellos y por falta de espacio, no podemos ahora ahondar en el tema.

A estas alturas resulta difícil localizar nuevos ejemplares de grandes retablos sobre lienzo tanto por su pérdida como por sus visibles dimensiones. Por ello queremos dar a conocer los restos del que hubo de ser uno de los más importantes retablos fingidos de la ciudad de Valladolid: el antiguo retablo mayor de la parroquia de San Pedro [Fig. 11].

En el coro del templo —habilitado como trastera donde se acumulan todo tipo de piezas— localizamos dos grandes lienzos del tercer cuarto del siglo XVII que representan a *San Pedro en cátedra* y la

65. Arias Martínez, Manuel. “Armario relicario. Diego Valentín Díaz y Mateo de Prado” [en] Urrea, Jesús (coord. y ed.). *Teresa de Jesús y Valladolid. La Santa, la Orden y el Convento*. Valladolid, 2015, 75-77; Arias Martínez, Manuel. “A propósito del retablo de Santa Teresa de Diego Valentín Díaz”, *Conocer Valladolid. IX Curso de patrimonio cultural*. Valladolid, 2016, pág. 201; Portús, Javier. *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid, 2016, págs. 52-54.



Figs. 11. a y b) Atribuido Felipe Gil de Mena y taller. *San Pedro en cátedra e Inmaculada*. Lienzos procedentes del retablo fingido de la Iglesia parroquial de San Pedro, Valladolid. c) Reconstrucción de la calle central del retablo fingido (pág. siguiente).

*Inmaculada Concepción*<sup>66</sup>. En su momento nos llamó especialmente la atención esta última, pues la escena aparecía bordeada por un marco de hojas con orejeras y una gran tarjeta cactifolia a la manera de las que se utilizaron en los retablos clasificados bajo la etiqueta de prechurriguerescos. A los lados aparecen sendas pilastras cajeadas adornadas con una labor esgrafiada y de cuya parte superior penden cogollos de frutas propios de aquel estilo y cronología. La parte superior del lienzo lo ocupa la figura de Dios Padre, emergiendo desde el fondo de un frontón curvo. Todos los elementos arquitectónicos aparecen cuidadosamente representados en perspectiva, fingiendo la mazonería, dorado y labores policromas de un retablo según el gusto del momento. Sus grandes medidas (390x235 sin marco; 247 con marco de madera dorada) lo emparentan con el otro lienzo de *San Pedro en cátedra* (448 x 240 cms), como confirman también el estilo de la pintura o el marco de tarjetillas vegetales que aparecen a los lados del apóstol. La sospecha de que

66. No aparecen registrados ni en el *Inventario* ni en el *Catálogo Monumental*, por lo que deben considerarse inéditos. Martín González, Juan José (Dir.). *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1970, págs. 53-54.

ambas telas formaban parte de un mismo conjunto fingido se demostró al descolgarlas y observar cómo en el reverso del *San Pedro* se encontraban plegadas las prolongaciones superior e inferior del mismo. Estos fragmentos ampliaban la mazonería fingida, de suerte que el primer papa aparecía alojado realmente en una caja de orejeras vegetales con un gran tarjetón canesco en el centro de la parte superior mientras que en la inferior se dejaba un espacio enmarcado por puntas de diamante que haría las veces de fondo y delante del cual, en el lugar ocupado por el banco, se colocaría una custodia de talla y ensamblaje.

De ese modo, sumando la *Inmaculada* y el *San Pedro* se puede reconstruir la calle central de un gran retablo fingido de casi 8,5 metros a los que habría que añadir la altura del banco perdido. Estas medidas coincidían perfectamente con la altura del presbiterio del templo (12,5 m. aproximadamente)<sup>67</sup>. Por desgracia no hemos podido encontrar ningún otro fragmento de las calles laterales donde se dejara constancia del tipo de soporte empleado, que suponemos que pudo ser salomónico. De ser así —dada la cronología que cabe señalar para lo conservado— el retablo volvería a incidir en el panorama antes indicado: la adopción del retablo en trampantojo como respuesta a una necesidad bajo el condicionante de una economía precaria y el interés por adoptar una estética actualizada.

Por ahora poco podemos aportar sobre su realización ante la ausencia de fuentes documentales primarias tales como los libros de fábrica. A pesar de ser San Pedro una de las parroquias más antiguas de la ciudad y de encontrarse cerca de espacios tan significativos como la Real Chancillería o el Tribunal de la Inquisición, ocupaba una ubicación un tanto marginal extramuros del



67. El actual retablo mayor es sensiblemente más alto que el antiguo, pues su remate en forma de cascarón oculta la bóveda de crucería con combados del tramo presbiterial, que antiguamente quedaba a la vista. Aprovechando la reciente restauración del conjunto pudimos observar esa zona hoy tapada así como la policromía barroca de la bóveda, donde se fingen jaspeados rojos y azules en contraste con el dorado de los pinjantes y otros motivos vegetales en la plementería. Aún se ve tras el retablo una pareja de ángeles descorriendo las telas de un gran pabellón -todo ello pintado- que enmarcarían el remate de los lienzos, en la parte alta del muro testero. Pequeños restos de esta decoración aún son visibles en la embocadura de la capilla mayor (guirnaldas de flores unidas por cintas).

casco urbano, en una zona de escasa expansión hasta fechas recientes. La ausencia de grandes promotores y de fundaciones importantes, unido a lo apretado de sus rentas y fábrica, nos ha legado un edificio sencillo, renovado a partir de los años 70 del siglo XVI y culminado —tras varias interrupciones— casi medio siglo después (el coro aún se construía en 1635)<sup>68</sup>. Sobre su retablo mayor sólo sabemos que el primitivo se componía por varias pinturas sobre tabla y que fue desmontado en 1571 con motivo de las obras de la nueva cabecera (que estaría concluida hacia 1578)<sup>69</sup>. En 1758 se estrenó el que se conserva actualmente, con ensamblaje y escultura atribuidos a Antonio de Bahamonde y Felipe de Espinabete respectivamente y con policromía de Gabriel Fernández de Tobar<sup>70</sup>. Entre medias la muy escasa información señala la lentitud de las obras del templo y cierta desidia de algunos de los agentes implicados en ellas como el propio cabildo catedralicio, quien en 1627 se vio obligado judicialmente a contribuir a las obras como era su obligación. Una vez que el retablo fingido dejó de tener uso la parroquia lo desmembró y conservó algunas de sus partes, depositándolas en el coro alto<sup>71</sup>.

Por ello, al menos tres décadas después de terminarse el grueso de la obra arquitectónica, se decidió realizar este retablo pintado para su altar mayor ante la imposibilidad de afrontar el excesivo gasto de un retablo en madera.

El estado de conservación de los lienzos y su cronología en torno a 1665-1675 obligan a ser prudentes en su atribución. Fue aquella una época de grandes cambios también para el foco pictórico vallisoletano<sup>72</sup>: tras la muerte de Diego Valentín Díaz (1660), Felipe Gil de Mena

---

68. Al respecto: Martín González, Juan José; Urrea Fernández, Jesús. *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, t. XIV-1ª parte. Valladolid, 1985, págs. 164-169.

69. Momento en que se contrató la vidriera “de hazia el prado solano” (Martí y Monsó, Juan. “Menudencias biográfico-artísticas”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1903-1904, pág. 171) lo que se ha interpretado como fecha referencial para la conclusión de esta parte del templo (Martín González, Juan José; Urrea Fernández, Jesús. *Op. Cit.*, pág. 164).

70. Martín González, Juan José; Urrea Fernández, Jesús. *Op. Cit.*, pág. 166-167; Parrado del Olmo, Jesús M<sup>o</sup>. “Precisiones sobre los Bahamonde”, *BSAA*, 1989, 55, pág. 348; sobre la participación de Espinabete ver: Baladrón Alonso, Javier. “El escultor Felipe de Espinabete (1719-1799) en el III centenario de su nacimiento”. *Studia Zamorensia*, n<sup>o</sup>. 18, 2019, págs. 131-136.

71. Allí se citan ya en un inventario de 1864 (“dos cuadros grandes de San Pedro y la Concepción”), y en otro de 1933, Archivo General Diocesano de Valladolid (AGDVa), San Pedro, papeles sueltos.

72. Para todo ello nos remitimos al reciente y actualizado estudio de: Urrea, Jesús; Valdivieso, Enrique. *Pintura barroca vallisoletana*. Sevilla, 2017.



aparece como su cabeza más visible, ya en la fase final de su actividad (†1673). Las pinturas indican una evolución respecto al estilo más identificable de Gil de Mena, aún apreciando ciertos puntos de contacto con la obra de Diego Díez Ferreras (al parecer natural de Carmona y activo en Valladolid entre 1660 y 1697), especialmente en lo tocante al colorido contrastado y a una mayor amplitud de la pincelada (baste compararlos con los enormes lienzos de Santa Cruz de Medina de Rioseco). Este último pintor, llamado a tomar las riendas de la producción local en el último cuarto del siglo, exploró una senda barroquizante aunque mantuviera unos estilemas casi inalterables y un estilo homogéneo fácilmente identificable en toda su ingente producción. A pesar de esas concomitancias, no encontramos la habitual e ingenua dulzura de Ferreras, ni su especial tratamiento lumínico para configurar los volúmenes o el alargamiento tan habitual de las figuras. Por ello nos decantamos por orientar la atribución hacia esos años finales del entorno de Gil de Mena, seguramente muy cerca del atribuido retablo fingido de la sacristía de San Miguel. En nuestro auxilio acuden otras obras suyas como las pinturas para el retablo de la Inmaculada de la parroquial vallisoletana de San Andrés (h. 1662), donde encontramos un *San Pedro* que guarda grandes similitudes con el que estudiamos, así como en los conjuntos de Baltanás o Castrillo Tejeriego (retablo procedente de San Miguel de Reoyo de Peñafiel). Esta filiación se hace extensiva a la escasa producción conocida y autónoma de sus hijos Felipe y Manuel Gil

Figs. 12. a) *San Pedro en cátedra del retablo fingido*. Iglesia parroquial de San Pedro, Valladolid; b) Tomás de Sierra. Relieve del mismo tema (h. 1697) procedente de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Medina de Rioseco (colección particular).

Fig. 13. a) *Inmaculada* del retablo fingido de la Iglesia parroquial de San Pedro, Valladolid; b) Felipe Gil de Mena. Retablo de la *Inmaculada* de la Iglesia parroquial, Tudela de Duero; c) Atrib. Alonso de Rozas. *Inmaculada* del retablo de la capilla de D. Pedro de Pesquera (1662), Iglesia parroquial de San Andrés, Valladolid (pág. siguiente).



de Muga, sobre todo a partir de las pinturas que firman conjuntamente para la iglesia de la Magdalena de Valladolid y donde encontramos un *San Pedro en cátedra* (1676, retablo Virgen de los Remedios) realmente próximo al del retablo fingido. La composición y el diseño dibujístico de las figuras que acompañan al primer papa insisten en esa relación. Siendo así, la calidad final de la obra indica una ejecución un tanto desaliñada explicable a partir de su funcionalidad y de las características del encargo, así como por la amplia actuación del taller.

A pesar de caer en un olvido secular, el retablo fingido determinó tanto la iconografía como su disposición en el construido a mediados del siglo XVIII, lo que nos obliga a insistir en la influencia que tuvieron tales estructuras pintadas. Recientemente se ha llamado la atención sobre la tardía vigencia del modelo de *San Pedro en cátedra* ideado por Gregorio Fernández (h. 1630, procedente del Monasterio de El Abrojo y hoy en el Museo Nacional de Escultura) y su influencia en la talla titular del retablo definitivo a pesar del tiempo transcurrido<sup>73</sup>. En este sentido habrá que valorar la representación fingida como un punto intermedio y más determinante que el propio original escultórico a la hora de fijar la talla dieciochesca. Es bien conocida la difusión del modelo fernandesco

73. Baladrón Alonso, J. *Op. Cit.*, pág. 158.

por los talleres artísticos vallisoletanos de la segunda mitad del XVII. Las tablas titulares de los retablos mayores de Itero de la Vega (Andrés de Oliveros, 1664) o Lerma (Juan de Ávila, 1692) dan cuenta de cómo el modelo se siguió sin apenas variaciones. En el caso del retablo fingido, aunque pudiera admitirse esa influencia fernandesa, el resultado varía —o al menos evoluciona— de forma importante. Asumiendo unos encorsetados códigos iconográficos que dejaban poco margen a la creatividad, la figura adquiere un aire renovado, de facciones más amables y suaves. También se modificó la distribución de los paños, se coronó al santo con la tiara, se eliminó el sitial lateral y, sobre todo, se jugó con la teatral incorporación de los dos acólitos que le asisten portando uno de ellos la cruz triple. Posiblemente se estaría empleando alguna estampa o idea anterior aún no identificada. En este sentido, por esos mismos años, encontramos algunas otras obras donde registramos unas figuras muy próximas a las de esos acólitos, como ocurre en el monumental



lienzo central de la parroquia de Santa Cruz de Medina de Rioseco<sup>74</sup> o en la escena de la coronación de San Fernando de la catedral de Palencia, ambas de Díez Ferreras. Pero el eco más claro e importante es el del gran relieve que coronaba el retablo del Cristo de la Paz de la misma parroquia riosecana, obra realizada por Tomás de Sierra<sup>75</sup> y actualmente en colección particular tras años en el comercio de antigüedades [Fig. 12]. El escultor berciano o bien volvió a utilizar la misma fuente grabada

74. En concreto lo que parecen dos retratos de clérigos ubicados justo detrás de las figuras principales de la escena. Hay que recordar que los lienzos fueron pintados por Díez Ferreras pero que previamente se le dieron “ya dibujados de blanco y negro” [Vid.] García Chico, Esteban. *Documentos para el estudio del arte en Castilla: Pintores, II*. Valladolid, 1946, pág. 233.

75. En 1697 la capilla fue cedida a D. Pedro de Ledesma, de ahí la aparición del santo de su onomástica. El retablo se ejecutó inmediatamente después.

o bien tomó al pie de la letra la escena del retablo fingido, obra que conocería desde sus primeros años vallisoletanos. De nuevo lo pictórico aparece como un revulsivo plástico en estos años de cambios.

Este distanciamiento respecto a Fernández se aprecia —y de forma todavía más evidente— en la escena de la Inmaculada, que definitivamente abandona su tipo tan repetido a lo largo de la centuria. La poderosa figura bebe de otras fuentes, especialmente de José de Ribera y de los modelos madrileños, introduciendo algunas variantes. De entre las muchas que conocemos realizadas en Valladolid por esos años se relaciona sobre todo con la conservada en un retablo lateral de Tudela de Duero, atribuida, cómo no, a Felipe Gil de Mena<sup>76</sup>. La especial influencia del tipo riberesco del convento madrileño de San Pascual propiedad del Almirante de Castilla —de inmediata y profunda difusión—, fue introducida en la capital del Pisuerga por Valentín Díaz y Gil de Mena y pronto caló en los escultores que empezaban a desbrozar una nueva senda, al calor de la explosión iconográfica mariana de los años 60. Es el caso de Alonso de Rozas como comprobamos en el retablo citado de la capilla de D. Pedro de Pesquera de la iglesia de San Andrés, donde participó el propio Gil de Mena (1662). La talla de su titular no sólo sigue ese modelo genérico, sino que además adopta un sistema de paños análogo a las pinturas de Tudela y del retablo fingido de San Pedro, señalando de nuevo una concomitancia realmente interesante [Fig. 13].

---

76. Urrea, Jesús; Valdivieso, Enrique. *Op. Cit.*, pág. 299.