

ESTATUAS FUNERARIAS MADRILEÑAS DEL SIGLO XVII: DOCUMENTACION, TIPOLOGIA Y ESTUDIO

por

MARGARITA ESTELLA MARCOS

Si el conjunto de la escultura funeraria española fue espléndido en el siglo XVI y cierra sus páginas con el broche de oro de los monumentos escualenses, en el siglo XVII, al menos en la región castellana, se advierte una franca decadencia del cultivo de este género¹.

La estética barroca impregna de misticismo y realidad la paleta de nuestros pintores y en la concepción del sepulcro refleja la desilusión del hombre renacentista ante el fracaso de los grandes ideales de perfección humana, quizás ya también fatigado de la miseria de la guerra. A la concepción de los monumentos funerarios del siglo XVI que dentro de su religiosidad exaltan al difunto, sucede el menosprecio incluso hacia su representación sin dar margen apenas a la corriente italiana y flamenca que lo conciben como al hombre que ante la muerte se humilla a su Creador «embebido en su mundo interior», perdida en parte la arrogancia de su figura humana².

Ya advirtió Ponz esta falta de sepulcros artísticamente importantes pero

¹ POLERO, Vicente, *Estatuas tumulares de personajes españoles de los siglos XIII al XVII*. Madrid, 1902. ORUETA, Ricardo, *Escultura funeraria en España: Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Madrid, 1919. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca castellana*. Madrid, 1959, 2 vols., t. I, 94.

² Estudio fundamental sobre el tema: PANOFKY, Erwin, *Tomb sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*. New York, 1964. Cap. IV. The Renaissance. Its antecedents and its sequel. Destaca la originalidad española en el campo de la escultura funeraria. Otros estudios: FERRARI, Giulio, *La tomba nell'arte italiano*. Milán (s. a., ca. 1930). WITTKOWER, Rudolf, *Art and architecture in Italy: 1600-1750*. Harmondsworth, 1958 (Pelican History of art), 207. NAVA CELLINI, Antonia, *Un tracciato per l'attività ritrattistica de Giuliano Finelli*. Paragone, 1960, 2.º, 9. POPE HENNESSY, John, *Italian high renaissance and baroque sculpture*. London, 1963, 54. BENOIT, François, *La sculpture amiénoise au XVII et au XVIII siècle*. La Revue de l'Art, 1900, 181. BRESE BAUTIER, Geneviève, *Thomas Boudin (vers 1570-1637). A propos d'une statue priante au Louvre*. La Revue du Louvre, 2, 1979, 90. HAMAN, Richard and LEAN, Mac, *Das Freigrab*. Zeitschrift für Kunstgeschichte. Berlin, 1978, 95 (referido a las formas que adopta y sin concretar época).

quizás no apuntó todas las causas que contribuyeron a la decadencia de este arte entre las que no hay que olvidar el maltrato que recibieron a través de los tiempos algunos de los mejores ejemplares que adornaron las iglesias y conventos de aquellos años y que en casos impidió su estudio o su mero conocimiento³.

Por ello puede ser de interés intentar la clasificación de algunas de estas escasas piezas escultóricas que se trasladaron desde el efímero Museo de la Trinidad a los depósitos del Museo Arqueológico Nacional y de algún otro, que perdido por la incuria o instalado de cualquier manera en otros depósitos, son ejemplo del desarrollo de este género escultórico en el Madrid del siglo xvii⁴.

A grandes rasgos, durante el primer tercio de esta centuria se mantiene en líneas generales el tipo de monumento consagrado por los Leoni, que llega a repetirse hasta en madera como en el caso de los sepulcros de los Barriónuevo, en Fuentes (Guadalajara), o incluso en la lejana América, en el monumento sepulcral de Ruiz de Ahumada en Méjico⁵. Este tipo presenta al difunto arrodillado orante, en general ante un reclinatorio y sólo altera pequeños detalles de la indumentaria que reflejan el cambio de la moda al avanzar los años. No puede hablarse de los monumentos en su conjunto pues aparte de que muchos de ellos han perdido incluso sus lápidas conmemorativas, el tamaño de la escultura exigía una concepción espacial determinada y muy propia del estilo de estos años, que no puede estudiarse al no hallarse, ninguna de las piezas estudiadas, en el lugar para el que fueron concebidas. Unas veces se instalaron en capillas destinadas a este fin, otras en lugares adecuados en la iglesia, y a veces en grandes nichos adosados a los muros de

³ PONZ, Antonio, *Viaje de España*. Madrid, Aguilar, 1947 (de la ed. 1772-94), 423-425.

⁴ *Inventario de los cuadros y esculturas del Museo Nacional (de la Trinidad)*. Manuscrito en el Museo del Prado, redactado de 1838 a 1847. 2.º t., cuaderno 26, fols. 932 a 937. Describe 8 esculturas funerarias orantes (números 11 a 17 inclusive sin numerar la que aparece a continuación de la n.º 14). Fichas de los *Expedientes de Adquisición del Museo Arqueológico Nacional: 67-1870*, n.º 8. Adquisición de 7 estatuas orantes del Ministerio de Fomento. Aclaran que el Museo de Pintura no les remite antecedentes. Registradas con el mismo número del Inventario de la Trinidad y descritas con algo más de detalle. No menciona la que no tenía número. Se han ocupado también de los sepulcros del Arqueológico: GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *Noticia histórico-descriptiva del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1870. POLERO, op. cit. (de algunos de ellos). SERRANO FATIGATI, Enrique, *La escultura en Madrid*. Bol. Soc. Esp. Exc., 1909, 231. TORMO, Elías, *Miscelánea de escultura del siglo xvii en Madrid*. Bol. Soc. Esp. Exc., 1910, 215. ALVAREZ OSORIO, Manuel, *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1925, 45. POLENTINOS, Conde de, *Noticias de algunos templos madrileños desaparecidos*. Bol. Soc. Esp. Exc., 1945, 63. NAVASCUES, Joaquín, *Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1954 (Guías de los Museos de España). De las que se estudian, no procedentes del Arqueológico, se dará nota al hablar de ellas.

⁵ ORUETA, op. cit. MOYSEN, Xavier, *Estofados en la Nueva España*. México, 1978, lám. color.

los edificios, lo que se citará en su caso como dato a tener en cuenta en este tipo de monumentos.

No se aprecian grandes cambios en esta tipología hasta muy avanzado el siglo a pesar del gran resurgimiento de este campo artístico en la Roma del Bernini, del Algardi y de Francisco Duquesnoy. Las causas pueden ser muchas y una de ellas posiblemente la construcción del Panteón de El Escorial que hizo inútil la ejecución de grandes mausoleos a la muerte de los Austrias del siglo XVII teniendo en cuenta que por aquellos años los encargos de los monarcas fueron, como los de promotores a gran escala de la actividad artística, los más influyentes en los cambios estilísticos.

De avanzado el siglo XVII se localizó un monumento sepulcral de interés tipológico, ya que no artístico, reflejo del cambio de líneas en la construcción de los sepulcros que impusieron los grandes escultores del barroco romano, posiblemente por evitar grandes dispendios, es decir el que consagra el tipo de lápida adosada en vertical o en horizontal al muro, con el retrato del difunto en relieve más o menos destacado que a veces se incluye en nichos de poca profundidad, a los que Panofsky llama «memorie».

Por último, un monumento de gran interés del último tercio de la centuria es reflejo de una doble corriente artística, la tradicional española del orante arrodillado, concebido y realizado bajo las nuevas formas estilísticas italianas. Por su calidad artística y carácter excepcional, es ejemplo de gran interés.

Estos modelos de tipos funerarios diferentes, contruidos bajo el mecenazgo de personajes importantes en la Corte, debieron influir en otros encargos sin olvidar que en las regiones periféricas españolas más cercanas a la península vecina, sea en Tarragona o en Málaga, el reflejo de lo italiano fue más fuerte, a veces por la importación de los propios monumentos o de los artistas que los ejecutaron⁶. En su descripción y estudio podrá comprobarse lo expuesto.

EL PROBLEMA DE LOS ENTERRAMIENTOS DE LA MERCED: EL SEPULCRO DE LOS MARQUESES DEL VALLE, ACTUALMENTE EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO Y EL ANTERIOR ENCARGO A LEONI DEL MONUMENTO FUNERARIO DEL CONDE DE VILLALONGA.

Ponz describió en el convento de la Merced «*un suntuoso sepulcro de mármoles*» con las estatuas arrodilladas de D.^a Mencia de la Cerda y Bova-

⁶ GÓMEZ MORENO, M.^a Elena, *Escultura del siglo XVII*. Madrid, 1963 (*Ars Hispaniae*, XVI), 336-338, sobre el sepulcro de los Girón de Rebolledo en la Catedral de Tarragona. TEMBOURY ALVAREZ, en *Informe histórico-artístico de Málaga*. Málaga, 1966 (In memoriam). Sobre el Panteón de los Condes de Buenavista en el Santuario de la Victoria.

dilla y D. Fernando Cortés, tercer Marqués de Valle de Oaxaca, dentro de un nicho a la derecha del testero en el crucero de la iglesia, describiendo al lado del evangelio otro nicho de la misma configuración que albergaba estatuas de santos y la del Buen Ladrón (lám. I, 1 y 2).

Por otra parte, modernamente se ha estudiado el encargo a Pompeo Leoni, con trazas de Francisco de Mora, del retablo y enterramiento en la capilla mayor de este convento, por⁷ parte de D. Pedro Franqueza, conde de Villalonga, patrón de la Merced desde el año de 1606, suponiéndose que por la pronta caída en desgracia de este personaje en 1607, quedó en suspenso la obra encargada al insigne escultor italiano que muere en 1608⁷.

Un grabado, fechado en 1653, del Villalonga asegura que fue enterrado en la Magistral de Alcalá de Henares pero no parece que se le hiciera ningún monumento en aquella iglesia. La inscripción del grabado no hace pensar en la rehabilitación del Franqueza ni su biógrafo Juderías habló de ella, pero se tiene noticia de la concesión del condado de Villafranqueza, que era el mismo condado de Villalonga, a Martín Franqueza Vilarig el año de 1614, fecha de la muerte de D. Pedro cuyo hijo, Martín Valerio parece que casó con Doña Catalina de la Cerda Mendoza, quizás familia de la Marquesa del Valle, la cual sucede al Villalonga en el Patronato de la Merced en 1611.

Estos datos permiten sugerir la hipótesis, sin comprobación documental hasta la fecha, de que dos bultos descabezados que guarda el Museo Arqueológico, si es que proceden de la Merced, podrían ser el pobre fruto artístico del ambicioso proyecto del Conde de Villalonga, Pedro Franqueza, llevado a cabo por sus descendientes⁸ (lám. II, 2 y 3). Las esculturas formaron una sola pieza a juzgar por el corte de la piedra de cada uno de los costados de las dos figuras, detalle que recordó una de las cláusulas del primitivo contrato de Leoni con el Villalonga, que estipulaba que la figura de la Condesa apareciera

⁷ PONZ, op. cit., 438-440. PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Noticias y documentos relativos a la historia y la literatura españolas*. Madrid, 1914, II, 603. SALTILLO, Marqués del, *La herencia de Pompeo Leoni*. Bol. Soc. Esp. Exc., 1934, 113. CERVERA VERA, Luis, *Los arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la capilla mayor del desaparecido convento de la Merced*. Rev. B. A. M. Ayt.º Madrid, junio 1943, 275-371. Han hablado, además, de los sepulcros de los Marqueses del Valle: LEÓN PINELO, Antonio, *Anales de Madrid* (desde el año 447 al de 1658). Transcripción, notas y ordenación cronológica por Pedro Fernández Martín. Madrid, 1971. ALVAREZ BAENA, Josef Antonio, *Compendio histórico de la coronada villa de Madrid*. Madrid, 1786, 121. MADDOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*. Madrid, 1847, t. X, 720. POLENTINOS, op. cit., 75.

⁸ PÁEZ RÍOS, Elena, *Iconografía Hispana*. Madrid, 1966, n.º 3326. TORMO Y MONZÓ, Elías, *Alcalá de Henares*. Madrid (s. a., ca. 1929), 53. JUDERÍAS, Julián, *Los favoritos de Felipe III. Don Pedro Fránquez, Conde de Villalonga*. Rev. A. B. M. Ayt.º Madrid, t. XX, 1909, 16, 223. Reproduce el grabado sin la inscripción. ATIENZA, Julio, *Nobiliario Español*. Madrid, 1954 (2.ª ed.). A. H. N., *Sección de Estado, libro 1009*, fol. 377, transcribe un inventario, incompleto, de los bienes confiscados al Villalonga pero son mucho más extensas las noticias que proporciona Juderías.

«acomodada ombro con ombro» a la del marido. Como la escasa calidad de estas obras descarta la autoría de Leoni, podría pensarse en alguno de los fiadores del contrato suscrito con el italiano, entre los cuales eran escultores Lesmes Fernández del Moral, Agustín de Campos y Antonio Morales, que además en muchas ocasiones se ocuparon de realizar los encargos hechos al maestro.

En cuanto al sepulcro de los Marqueses del Valle se ha localizado la escritura de concesión del Patronato de la Merced a D.^a Mencia en 6 de abril de 1611. Este documento incluye los capítulos o condiciones establecidas a la firma del concierto entre la Marquesa y los Mercedarios que estipulan las obras que haría el convento, tales como los retablos, reja, púlpito, etc., mientras que se determina que «queda a cargo y cuenta de la dha. sra. Marquesa y demas patrones el acer a su costa qualesquier tumulos o bultos que quisieran hacer en la dha capilla mayor asi en el medio della como en los nichos», y que serían los de ella, su marido e hijo «que sancta gloria aya». El convento quedaría libre de las obligaciones contraídas anteriormente con el Conde de Villalonga, al entregar todos los papeles referentes a este primitivo patronato, a la Marquesa del Valle, la cual, parece deducirse de la lectura de estos capítulos, se encargará del cumplimiento de los imprescindibles como podría ser la celebración de las misas de sus memorias⁹.

Más tarde D.^a Mencia, en su testamento de 1618, establece que si ella «no dexare echo los bultos y urnas», se encargue de ello uno de sus testamentarios, D. Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias, con el que lo había tratado; los sepulcros tuvieron que ser hechos antes de 1659 pues en esa fecha, al hablarse en otro documento de la decoración pictórica a los lados de la pared, se puntualiza que se refiere al lugar donde «está el entierro de los señores marqueses del Balle», y posiblemente antes de 1644, año en que se pagan unos escudos de mármol blanco, posiblemente los de la familia, a Pedro de Tapia. Como ni Quintana (1629), ni Remón (1630), citaron el monumento al describir la iglesia, puede calcularse su fecha de realización hacia 1635¹⁰.

⁹ A. H. N., Sección de Clero. Madrid. La Merced: Fondos muy numerosos por lo que se seleccionaron, por los índices de su contenido, los libros n.^{os} 7.653 (de Memorias), 7.688 (de Registros, años 1627-1655), 7.692 (de Visitas, desde el año 1612), 8.580 (Censo contra el valle de Oasaca, con los documentos sobre el Pleito testamentario de los Cortés con el Convento de la Merced, solucionado en 1677; aquí se localizaron los datos fundamentales para este estudio y la mención de los instrumentos jurídicos que se conservan en el Archivo de Protocolos de Madrid); Legajos n.^{os} 4.100-4.105 (sin noticias de tanto interés). A. P. Madrid. Esc., Juan de la Cotera, 6-abril-1611; n.^o 1.827, fols. 171-200: incluye los documentos referentes al Patronato de la Merced concedido en esta fecha a la Marquesa del Valle (Ante este mismo escribano, en 6 de julio de 1606, n.^o 1.822, fols. 288 y ss., se firmaron las anteriores escrituras del Patronato cedido al Conde de Villalonga, documento que dio a conocer CERVERA VERA, op. cit.).

¹⁰ CERVERA VERA, op. cit. AGULLÓ, Mercedes, Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII. Valladolid, 1978, 158. QUINTANA,

Una pareja de esculturas, masculina y femenina, en el Museo Arqueológico Nacional que presentan los números 16 y 17 en sus cojines, a la izquierda, se identificaron con las dos de alabastro descritas bajo esta misma numeración en el Inventario de la Trinidad y posteriormente, aunque citadas en conjunto con otras varias, se las reconoció como los retratos funerarios de los Marqueses del Valle procedentes de la Merced, entre otras razones como las estilístico-cronológicas, por el parecido que en líneas muy generales presentaba el caballero con un grabado del tercer Marqués del Valle, D. Fernando Cortés, esposo de D.^a Mencia ¹¹ (lám. II, 1).

El estilo de estas esculturas responde al que presentan las que hiciera, con mucho más arte, Antonio Riera, de los Poza en San Pablo, de Palencia en 1612 y para la viuda del Marqués de Santa Cruz en el Viso del Marqués en 1613; también recuerdan al retrato funerario de D. García de Barrionuevo en la iglesia de San Ginés de Madrid, atribuido a Juan de Porres, del que documentalmente se conoce hizo el retablo de la capilla en la que se instaló el monumento en 1615, y a otras muchas esculturas funerarias, anónimas o documentadas, de este primer tercio del siglo XVII que se encuentran por la región castellana, por lo que pueden clasificarse desde el punto de vista estilístico como obras de esta escuela y de por estos años, realizadas por algún artista mediocre que pudo estar en contacto con el círculo de los discípulos de Pompeo Leoni o del propio Riera ¹².

Sin detenerse en su descripción, que puede estudiarse en su reproducción, deben destacarse detalles de la indumentaria del Marqués en contradicción con la cronología asignada como es su pequeño cuello de lechuguilla o sus calzas distintas a las propias del primer cuarto del siglo XVII que tenían algo más de vuelo con caída en línea recta, paralela al suelo. Puede pensarse que al haber muerto Fernando Cortés en 1602, su viuda, cuyo retrato funerario se ajusta perfectamente a su época, con parecido detalle del tocado a la cabeza que se ve en el citado de la Marquesa de Poza en Palencia, tuvo que proporcionar, para la ejecución de la obra un modelo para la estatua de su marido que lógicamente tendría que ir vestido a la moda de los años finales del siglo XVI, fluctuando el artista que lo hiciera entre los detalles más destacados del hipotético modelo y los propios de los años en los que trabajaba,

Jerónimo, *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la villa de Madrid*. Madrid, 1954 (ed. de la de 1629), libro III, cap. XC, 912. REMÓN, Alonso, *Historia general de la Orden de Nra. S.^a de la Merced Redención de Cautivos*. Madrid, 1618-33, II, 204.

¹¹ Vid. nota 4 y PÁEZ, op. cit., n.º 2.272.

¹² Sobre Antonio de Riera: MADUREL, José María, *La labor escultórica de Antonio Juan Riera en la antigua villa y corte de Madrid*. Madrid, 1945. URREA, Jesús, *El escultor Antonio de Riera*. B. S. A. A., Valladolid, 1975, 668. MARIAS, Fernando, *Antonio de Riera en el Viso del Marqués*. Idem, 1978, 477. Sobre Juan de Porres y su obra en San Ginés: PÉREZ PASTOR, op. cit. GÓMEZ MORENO, op. cit., 94, 99. MARTÍN GONZÁLEZ, op. cit.

como por ejemplo al hacer el bigote y la perilla. Debe destacarse que el material en que están trabajados, alabastro amarillento, pudo ser traslúcido en su época y equivocarse a Ponz en su descripción, sin olvidar que una fuente contemporánea, León Pinelo, los consideró obra de jaspe y otra posterior, Alvarez Baena, los describe como obra de piedra; la Marquesa, en el concierto con la Merced, sólo especifica que «*ha de tener en la capilla mayor tumba... o bultos de piedra*», expresión que en aquellos años no determina nada¹³ (lám. II, 4).

Los datos históricos consultados aunque no son definitivos aportan otras noticias. Muerta D.^a Mencia en 1.º de julio de 1618, su testamentario y sucesor en el Patronato de la Merced, D. Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias, Patrón asimismo del convento de Portacoeli en Valladolid, pudo encargar al mismo artista al que encomendara su anónimo enterramiento en este convento vallisoletano, la realización del sepulcro de los Valle en fecha anterior a la de su caída en desgracia en 1619, pero no es probable que se terminara en este corto lapso de tiempo y como se ha indicado, las esculturas debieron realizarse hacia 1635. Es muy probable que si se desvelara el anonimato de la obra de Portacoeli, tendríamos noticias sobre el artista del enterramiento de la Merced, pues la noticia de Poleró que atribuye a un desconocido escultor Vicente Martín la hechura de los sepulcros de los Siete Iglesias en Valladolid, no parece dato fidedigno pues no ha sido recogido por ningún otro historiador.

Las estatuas de D. Rodrigo Calderón y su esposa presentan cierto parecido con las más toscas de los Marqueses del Valle, efecto quizás acentuado por la semejanza de la indumentaria en las estatuas femeninas, corpiño liso, con pequeñas hombreras, ajustado con botones y rematado en pico sobre el vientre por un bias trabajado con loras a contrahilo, semejanza no tan evidente en las estatuas masculinas, ambas con armadura pero con el manto terciado de forma distinta. No hay que olvidar que otro de los testamentarios de la Marquesa fue Fray Antonio Trejo, hermano del Cardenal, uno de los pocos personajes que permaneció fiel al Siete Iglesias y que también pudo ocuparse de la realización de los monumentos de su protector así como de las obligaciones que éste había contraído con D.^a Mencia¹⁴.

A los pocos años, después de la muerte en el patíbulo del Marqués de Siete Iglesias en 1621, comenzó un largo pleito testamentario de los descendientes de los Cortés, entre otras causas porque la Marquesa, por la muerte

¹³ Vid. notas 7 y 9: *Protocolo n.º 1827*, fol. 172 v.º

¹⁴ POLERO, op. cit., lám. frente a p. 87. NIETO, Gratiniano, *Valladolid*. Barcelona, Aries, 1954. MARTÍN GONZÁLEZ, op. cit., 187-190. Carmen BERNIS tuvo la amabilidad de aclarar los detalles mencionados sobre la indumentaria. GARCÍA CHICO, Esteban, *Pedro de la Cuadra*. Valladolid, 1960. Se consultó por ser artista que por esos años había realizado varias estatuas funerarias pero su estilo no recuerda a las estudiadas.

de su hijo, había dejado como heredero al convento de la Merced, el cual fue reclamado de las, para aquéllos, impagadas arras y dote de D.^a Mencia. Ni en la abundante documentación sobre este asunto ni en la proporcionada por Cervera Vera, aparece ninguna otra referencia a los sepulcros salvo las citadas de 1644 y sobre todo la de 1659 que confirma la instalación de los sepulcros en la iglesia antes de este año, como también parecen indicar los «Anales de Madrid», editados en 1658, de León Pinelo, que cita los «Bultos de jaspe» como obra hecha ¹⁵.

LA ESCULTURA DE D. JUAN DE SOLÓRZANO PEREIRA EN EL CONVENTO DE CABALLERO DE GRACIA.

(Actualmente depósito del Museo Arqueológico en el Municipal de Madrid.)

Ejemplo tardío e interesante del tipo de retrato de difunto orante es la estatua sepulcral del célebre autor de la obra «Política Indiana», que según Ponz adornaba, junto con la de su esposa D.^a Clara, no D.^a Juana, Paniagua Loaysa, el frente del crucero del lado de la epístola a la derecha, en la citada iglesia y que fue a parar al Museo de la Trinidad cuyo número de inventario, el 13, presenta en su cojín a la izquierda (lám. I, 3).

Según documento publicado recientemente, Fernando Antonio de Solórzano, testamentario e hijo de los citados, encargó el año de 1655 el monumento sepulcral al escultor Manuel Correa, obra que estaría compuesta de tres estatuas de «alabastro de Aleas», las dos del matrimonio y una tercera del Arzobispo Bernardino de Almansa que cedió a los esposos, según Alvarez Baena, el patronato de su capilla; Ponz no describió el bulto sepulcral del Arzobispo pero sí mencionó que en el altar mayor de la iglesia se podía ver su epitafio conmemorativo. En 1662 el escultor Correa exigía el pago que se le debía de una sola de las tres estatuas encargadas ¹⁶.

La identificación de la escultura pudo hacerse por un grabado del personaje que responde claramente a los rasgos representados en la estatua funeraria, amplia calva con ralos cabellos sobre las orejas, largas cejas, ojos pequeños, nariz recta, grandes bigotes y barba corta, así como son exactos los deta-

¹⁵ JUDERÍAS, Julián, *Un proceso político en tiempos de Felipe III. Don Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias. Su vida, su proceso y su muerte*. Rev. A. B. M. Ayt.º Madrid, t. XIV, 1906, I. A. H. N., *Clero. Madrid. La Merced. Libro 8.580*. LEÓN PINELO, op. cit.,

¹⁶ *Inventario... de la Trinidad*, op. cit. PONZ, op. cit., 477. Equivocó el nombre de la esposa. AGULLÓ, op. cit. ALVAREZ BAENA, Josef Antonio, *Hijos de Madrid ilustres en santidad, dignidades, armas, letras y artes. Diccionario Histórico*. Madrid, 1789-1791. 4 vols., III, 172.

lles de la indumentaria, gola y toga, cuyas amplias vueltas caen sobre el pecho dejando ver la cruz de Santiago sobre la ropilla abotonada¹⁷ (lám. I, 4).

El problema de la identificación del autor de la escultura no se ha dilucidado con absoluta seguridad, ya que a pesar de que del escultor Correa, nacido en Oporto y activo en Madrid, y posiblemente en Segovia y Toledo, se conocen varias obras documentadas, no se ha conservado ninguna segura de su mano ni fotografías claras de su participación en el perdido retablo de Torrejón de Velasco o de los santos en la iglesia de San Justo y Pastor de Toledo que Ramírez de Arellano catalogó como obra de un Manuel Correas en 1653, seguramente el Correa citado en Madrid. La atribución de dos pequeñas y torres figuras de los santos Félix de Valois y San Juan de Mata en las Trinitarias, de Madrid, con base documental, no apoyaría la autoría de este sepulcro de Solórzano por Correa, pero dado que en este convento madrileño existen otros dos santos de la misma advocación, muy común además en la orden, tampoco pueden servirnos estas obras como término de comparación para este estudio¹⁸.

La escultura, de un alabastro blanco vetado de gris oscuro de gran calidad, tiene puntos de contacto con las que ejecutaba Manuel Pereira en Madrid por aquellos años, como por ejemplo el San Bruno en piedra de la Academia de San Fernando, fechado en 1655, cuyo escapulario cae ligeramente ondulado, buscando los reflejos de la luz, al modo como lo hacen las vueltas de la toga del retrato de Solórzano, así como los pliegues de la manga derecha de aquel santo, en concavidades de iguales efectos claroscúristas, se conforman de modo similar en las mangas de la toga de Solórzano. Difiere la expresión del rostro, no tiene la escultura del caballero ese aire pensativo de las obras de Pereira, pero la conformación de la noble cabeza y la factura del cabello, trabajado como a tirabuzones pegados al cuero cabelludo, recuerdan a una obra temprana del artista portugués Pereira, el

¹⁷ PÁEZ, ob. cit., n.º 9.007 (1 y 2).

¹⁸ Sobre Manuel Correa, entre otros: RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Toledo misterioso*. Toledo, VII, n.º 174, agosto, 1921. Le cita como Manuel Correas en 1653. AZCÁRATE, José María, *El escultor José Martínez*. A. E. A., 1949, 84 (ca. 1642). Aclara que su apellido es Correa o Correaza y que era natural de Oporto. CATURLA, M.^{ta} Luisa, *El retablo mayor de la antigua parroquia de Santa Cruz*. Arte Español, 1950. Firma como testigo en 1666. SALTILLO, Marqués del, *Artistas madrileños, 1592-1850*. Bol. Soc. Esp. Exc., 1953. Cita un Manuel Correa en 1657 que trabaja para los mercedarios de Segovia. TOVAR, Virginia, *Marcos López y el Convento de las Trinitarias descalzas de Madrid*. An. I. E. M., 1974. URREA, Jesús, *Introducción a la escultura barroca madrileña. Manuel Pereira*. B. S. A. A., Valladolid, 1977. Le hace discípulo de este escultor. AGULLÓ, Mercedes, *Manuel Pereira. Aportación documental*. B. S. A. A., Valladolid, 1978. Cita el traspaso a Correa por Pereira de las 8 imágenes de la cornisa del retablo en Torrejón de Velasco. *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*. Catálogo de la Exposición en el Museo Municipal de Madrid, 1980, n.º 388. Aclara los datos dados por M. AGULLÓ, *Documentos*, op. cit., pero le atribuye, erróneamente, la estatua femenina n.º 389, que se estudiará más adelante.

San Pabló, de Alcalá de Henares, de 1634 o a la de San Marcos en la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas, obra de 1643.

La serie de datos que se han publicado sobre Manuel Correa permiten, asimismo sugerir, que la estatua conservada de Solórzano es muy probablemente obra de este artista pues aparte de ser natural de Oporto, como Pereira, de hecho aparece no sólo en relación con este escultor en muchas ocasiones sino también como continuador de su trabajo en el citado retablo de Torrejón de Velasco. Este retablo, por cierto de estructura muy parecida a la del mayor de la iglesia de Pinto, fue realizado por Pedro Gigas Caballero y en 1662 Pereira había realizado el San Pedro y San Pablo de su cuerpo inferior, encargándose en 1667 a Manuel Correa el San Juan de la cornisa. Aunque no se aprecia en la fotografía que de la obra dio Ricardo Martín, puede deducirse que por su tamaño y aunque el cuerpo había de ser de tela encolada, era obra de envergadura y que precisaba de conocimientos técnicos importantes¹⁹.

No se ha localizado la escultura de Clara Paniagua, pues como se insistirá más adelante, la escultura femenina con la que a veces se la ha identificado, formaba pareja, según el Expediente de Adquisición del Museo Arqueológico, con un caballero santiaguista vestido a la moda de mediados del siglo XVII, cuya identificación no se ha aclarado.

OTRAS ESCULTURAS FUNERARIAS QUE SIGUEN EL ESTILO DE LAS DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII.

El Museo Arqueológico conserva otro bulto sepulcral con el rostro desfigurado que presenta los caracteres propios de este período y asimismo en los depósitos del Palacio Real se guarda otra escultura funeraria orante del mismo estilo cuya lápida conmemorativa aclara que representa a D. Gregorio López Madera, protomédico de Felipe II (lám. III, 1 y 2).

Estas dos esculturas responden al tipo de la de García de Barrionuevo en San Ginés de Madrid y puede apreciarse, dentro del lastimoso estado de conservación en que se encuentran, que la de Gregorio López de Madera es ejemplar de más valía (lám. III, 3).

Es curioso pensar que en este trabajo, sin premeditación, hayan coincidido a través de sus páginas personajes que en la historia efectivamente se conocieron y trataron ya que el Licenciado López Madera, el comitente de la

¹⁹ AGULLÓ, *Documentos*, op. cit., ESTELLA, Margarita, *La iglesia parroquial de Pinto y su púlpito: Datos documentales sobre los artistas de su construcción y ornato en el siglo XVI*. An. I. E. M., 1979. MARTÍN MAYOBRE, Ricardo, *Un retablo destruido*. Arte Español, 1941-43. Reproduce el de Torrejón de Velasco.

efigie de su padre que se estudia, fue, siendo Alcalde de la Corte, el que el año de 1607 recibe en prisión al Conde de Villalonga de manos de D. Hernando Carrilo, acompañado según algunos autores por el Marqués de Siete Iglesias, testamentario de D.^a Mencia de la Cerda, el cual a su vez fue investigado hacia 1610 por el propio Alcalde de orden de la Reina, cuya muerte se le imputó más tarde, en su terrible proceso.

Los datos biográficos del Licenciado López Madera descansan el ánimo del investigador frente a las tortuosidades de carácter y acción que reflejan los vistos sobre el Villalonga y el Siete Iglesias y aclaran el dato de su enterramiento en su capilla de Santo Domingo en el convento de Atocha, a su muerte en 1640. Ni Ponz, ni ningún otro autor de los consultados, describió el enterramiento que mandó erigir a la memoria de su padre en aquel monasterio de donde, posiblemente por ser de Patronato Real, debió pasar a Palacio la escultura y sólo se ha localizado en Saltillo la noticia sobre el encargo de su casa al maestro de obra Juan Aguilar.

La estatua en mármol es obra discreta, algo estandarizada. La lápida que la acompaña, que felizmente en este caso se conserva, facilita la identificación del retratado y otros datos históricos que concuerdan con los que diera Alvarez Baena sobre ambos personajes ²⁰.

La escultura funeraria del Arqueológico la describió Orueta en 1919 en el convento de Bernardas de Brihuega, transcribiendo la lápida, perdida, que aclaraba la identidad del personaje retratado, D. Juan de Molina, su fundación del convento en 1610 y la fecha de su muerte en 1629 a la avanzada edad de 96 años. Sus observaciones sobre esta escultura de alabastro, como obra «sin gracia ni arte» es perfectamente ajustada a la realidad a la que sólo puede añadirse que es arcaizante y posiblemente realizada por los años de la muerte del efigiado. Debió ser trasladada al Museo antes de 1929 pues Sáinz de Baranda no la cita en esa fecha en el convento de Bernardas de Brihuega ²¹.

De estilo más avanzado, aunque siguiendo el modelo de las anteriores, son las figuras de un caballero ¿santiaguista? o ¿calatravo? y la de su dama, vestidos a la moda de mediados del siglo XVII, que son muy probablemente las dos estatutas n.^{os} 11 y 12 descritas en el Inventario de la Trinidad y trasladadas al Museo Arqueológico en 1870, aunque en un examen detenido no se les ha encontrado la numeración. El caballero con bigote de agudas guías y fina perilla, aparece peinado con raya al lado y melena remetida; con

²⁰ JUDERÍAS, Julián, *Los favoritos... D. Pedro Franqueza*, op. cit., cap. VI, 223. IDEM, *Un proceso político. D. Rodrigo Calderón*, op. cit., cap. IV, 355. ALVAREZ BAENA, *Hijos de Madrid*, op. cit., 367, 371. SALTILLO, Marqués del, *Arquitectos y alarifes del siglo XVII. 1615-1699*. Bol. Soc. Esp. Exc., 1948.

²¹ ORUETA, op. cit., 363, fig. 110. GARCÍA SÁINZ DE BARANDA, Julián y CORDAVIAS, Luis, *Guía arqueológica y de turismo de la Provincia de Guadalajara*. Guadalajara, 1929, 81.

gola y manto, cruza su pecho con cordones rematados en ricos borlones dejando ver, bajo ello, los extremos de una cruz nobiliaria que tanto puede ser la de Santiago como la de Calatrava, pues no se ven sus extremos superior ni inferior²² (lám. IV, 1 y 2).

La identificación del retratado, precisa para la búsqueda de otros datos, no se ha aclarado. Como sus rasgos fisionómicos y los detalles de su indumentaria recordaban a los que presenta un retrato de Carreño que se cree del Marqués de Villafranca (lám. IV, 3), se indagó sobre este título nobiliario pero hubo de descartarse el personaje que por las fechas y datos históricos encajaba mejor con el estilo de la escultura, D. Fadrique Alvarez de Toledo Osorio. 7.º Marqués de Villafranca, pues se localizó su inédito testamento de 1704. del que se deduce no se le había erigido aún su monumento sepulcral en su capilla de los Remedios, en la Merced. Sobre su antecesor en el título, D. García de Toledo muerto en 1649, sólo se conoce que fue depositado en el Colegio de la Compañía de Madrid y no se ha conseguido encontrar datos en relación con estas esculturas ni sobre la condesa de Villafranca, D.ª Inés de Ayala. citada en los documentos consultados sobre la Merced y sin relación aparente con los Alvarez de Toledo, ni sobre los Córdoba, emparentados con éstos y que gozaron de otro Marquesado de Villafranca.

En cuanto al sepulcro femenino, al que se ha identificado en ocasiones con el de la mujer de Solórzano, puede decirse que responde en líneas generales a su descripción en el Inventario de la Trinidad y que su indumentaria de la época de Isabel de Borbón, la primera mujer de Felipe IV, proporciona un criterio cronológico de clasificación. Hay que advertir que aunque estilísticamente responde a los caracteres de la estatua masculina, el material en el que está trabajada, al menos a la vista, no parece de la misma calidad a la del empleado en la escultura masculina más brillante y translúcido.

Tampoco dio resultado una revisión superficial en el Ponz sobre los posibles monumentos sepulcrales que adornaron las iglesias de Madrid, por lo que, a la espera de nuevos datos, pueden clasificarse estos retratos sepulcrales como obras de la escuela madrileña de mediados del siglo XVII, posible-

²² *Inventario... de la Trinidad*, op. cit., fol. 932: las describe así: n.º 11: Estatua sepulcral de piedra de alabastro de tamaño natural, cuerpo entero. Figura arrodillada sobre dos almohadas con las manos juntas, en gola, mano y espada (mutilada) autor... n.º 12: Estatua sepulcral mujer arrodillada, tamaño natural, cuerpo entero con peto, gola, anillo en dedos. de piedra de alabastro, mutilada. Se envían al *Arqueológico* en 26 de septiembre de 1867. En el *Expediente de Adquisición...* del *Arqueológico*: n.º 11: Caballero santiaguista, época de Felipe IV con el manto de la Orden y borlones. N.º 12: Señora del caballero anterior con vestido con mangas abiertas por la angria (? no se lee bien) medio perdidas. A continuación se describe la n.º 13 con la cruz de Santiago y la toga que, como se ha dicho, se ha identificado con la escultura de Solórzano. PÁEZ, op. cit., n.º 1.336: D. Gaspar de Bracamonte, Conde de Peñaranda presenta sobre su pecho la cruz de Calatrava más parecida en su forma a la que se ve en la estatua sepulcral, que a las cruces de Santiago que presentan otros personajes reproducidos en esta obra.

mente inspirados en algún retrato de Carreño. Aunque su arte no es excesivamente fino, lo que no ayuda a la localización de su posible artífice, su interés iconográfico aconsejó su estudio²³.

EL SEPULCRO DE D. DIEGO IGNACIO DE CÓRDOBA Y SU ESPOSA D.^a JUANA DE CÓRDOBA Y ZEVALLOS, DE LA DESAPARECIDA IGLESIA DE SAN LUIS.

Como monumento sepulcral de un tipo poco frecuente en España, interesó especialmente la localización de una antigua fotografía del sepulcro de Diego Ignacio de Córdoba y su esposa, que, según los datos de Argilés, estuvo enclavado en el muro de la tercera capilla de la derecha en la iglesia de San Luis, unida a la segunda y con la advocación del famoso Cristo de la Fe (lám. III, 4).

La lápida conmemorativa que acompaña al monumento proporcionó el nombre de los retratados y del escribano y fecha de escritura de la fundación de esta capilla que en la inscripción recibe el nombre de los Dolores.

El largo documento determina, en resumen, que estando en construcción la nueva iglesia de San Luis por las fechas de la escritura, año de 1687, a no ser suficientes los ingresos destinados a la obra, son suplidos por el propio Tesorero D. Diego Ignacio de Córdoba al que se le concede, en agradecimiento, el pleno Patronato de la capilla, estableciéndose que su ayuda pecuniaria se le reintegrará sin intereses en fecha determinada, junto a un nuevo préstamo que dicho personaje proveerá en las mismas condiciones para gasto de materiales, maestros y otras cosas.

Según la escritura, por estas fechas aún no se había cubierto la Capilla mayor, a lo que urge la iglesia que por otra parte se compromete a ejecutar la capilla del Córdoba que podrá adornarla con retablo, rejas, armas, etc. a su costa. La propiedad de la capilla, con entrada particular a la calle ocupará la «*inmediata al arco toral de la Mayor*» del lado de la epístola y tendrá la

²³ BERJANO ESCOBAR, Daniel, *El Pintor D. Juan Carreño de Miranda, 1614-1685. Su vida y obras*. Madrid (s. a., ca. 1935), lám. XXVII. A. P. Madrid Esc., *Lázaro Mayor*. n.º 13.979, 1.º semestre. Testamento del Marqués de Villafranca, 3-8-1704, abierto ante el mismo escribano el 9-6-1705. SOSA, Gerónimo. *Noticia de la gran casa de los Marqueses de Villafranca*. Nápoles, 1876. ALVAREZ BAENA, Hijos de, op. cit. SALAZAR Y CASTRO, Luis, *Justificación de la grandeza de primera clase que pertenece a D. Fadrique de Toledo Osorio, VII Marqués de Villafranca*. Madrid, 1704. AJOFRIN, Fran Francisco, *Compendio de la vida del Beato Fray Lorenzo de Brindisi*. Madrid, 1789 (Noticias sobre D. Pedro de Toledo, Marqués de Villafranca, padre de García de Toledo, VI Marqués de Villafranca). LEÓN PINELO, op. cit. Año 1649. Muere el Duque de Fernandina. Se deposita su cuerpo en la iglesia de la Compañía de Jesús en Madrid. Deja como su heredera a su mujer, la Marquesa de Villafranca. A. H. N., *Clero. Madrid. La Merced. Legajo 4.100*. Noticias sobre la Condesa de Villafranca. *Madrid hasta 1875*, op. cit., n.º 389, vid. nota 18. PÁEZ, op. cit., n.º 9.245.

extensión de dos capillas correspondientes a las alas del cuerpo de la iglesia, lo que coincide con las observaciones que sobre ella dio Argilés.

Al final del documento se reseña la cuenta de los 61.750 reales adelantados antes de la firma por el Tesorero, deuda de la que se hace cargo la iglesia, sin intereses, así como de otros 18.000 ducados que proveerá aquel personaje hasta el año de 1691.

En estas cuentas, que determinan los gastos habidos desde el año de 1671 al de 1687, aparecen los nombres de los encargados de la obra de la iglesia de San Luis que dio a conocer Virginia Tovar, los maestros de obras Matías y Tomás Román, muerto el último por estos años, pues se liquida su cuenta a su viuda. Desde el punto de vista escultórico llamó la atención el apellido Bexarano, que cobra una de las cantidades consignadas a nombre de la viuda de Tomás Román. Aunque la transcripción del nombre parece corresponder a un Sebastián Antt.º (sic) Bexarano, es muy probable que se refiera al escultor Sebastián Romero Bejarano, que podría ser el autor de los bustos de la sepultura del Tesorero y su esposa, aunque el desconocimiento de las obras de este artista impiden un estudio comparativo que pudiera confirmar la hipótesis²⁴.

En efecto, al no haberse localizado ninguna de sus obras documentadas, por Saltillo o Mercedes Agulló, ni la que ahora se sabe hizo para la Congregación de San Eloy, de los plateros de Madrid, no se insistió en esta posibilidad pues la escasa calidad artística de este monumento de San Luis sólo justificaría, caso de ser obra suya, el que se le denegara su solicitud al cargo de maestro mayor del Alcázar, ya que su fama, consignada por Palomino y Ceán, no debió ofuscar a Gómez de Mora, que decidió aquel concurso²⁵.

Lo que sí interesa es describir el monumento como ejemplo de la divulgación de un tipo sepulcral muy frecuente en Italia desde primero del siglo XVII, sea el busto de Vincenzo Danti, obra del florentino Valerio Cioli (1599) o el de Constanzo Patrizi, ejecutado por el Algardi, ambos incluidos

²⁴ RUIZ ARGILÉS, Vicente, *Una iglesia madrileña desaparecida. San Luis Obispo*. A. E. A., 1953, 37. TOVAR, Virginia, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, 299, 325, 334-335. Fotografía del Fichero Fotográfico del Instituto Diego Velázquez. A. P. Madrid Esc., *Andrés de Calatañazor*, año 1687, n.º 9.876, 26 mayo, fols. 620 a 630, seguidos de la *Cuenta de la fábrica de la Nueva Iglesia de San Luis que dió principio en 16 de mayo de 1679 hasta 30 de abril de 1687. Dada por D. Dieº Igrº de Cordova*. A. H. N., *Clero. Madrid. San Luis. Legajos 3988; libros 6.045 a 6.047* inclusive, que no aportaron noticias fundamentales al estudio.

²⁵ A. P. Madrid Esc., *Francisco Morales Barnuevo*, año 1643, n.º 6.637, fols. 456-457: concierto de Sebastián Romero Bejarano con la Congregación de San Eloy, de plateros, para hacer la imagen de madera del titular. Firma como fiador de Bejarano, Pedro Buitrago, platero de Madrid. SALTILLO, Marqués del, *Ejemérides artísticas madrileñas*. Bol. Soc. Esp. Exc., 1948. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Arte y artistas del siglo XVII en la Corte*. A. E. A., 1958: informe de Gómez de Mora. AGULLÓ, *Documentos*, op. cit.,

en un marco oval, si bien el español difiere al representar a los retratados de medio cuerpo y orantes ante un reclinatorio común.

Desde el punto de vista técnico, las esculturas carecen de calidad, apreciándose en ellas algo caricaturesco por el deseo de individualizar los rasgos que sólo ha conseguido endurecer las líneas del modelado del rostro.

Por lo expuesto, esta obra puede clasificarse como escultura mediocre de la escuela madrileña, quizás realizada por Bejarano, de hacia 1691, fecha de la muerte del Córdoba, según reza la inscripción de la lápida, posiblemente ya terminada la obra de su capilla. No se ha podido saber adónde fueron a parar estos restos escultóricos ²⁶.

LOS SEPULCROS DE D. PEDRO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, PRIMER MARQUÉS DE MEJORADA Y DE SU ESPOSA D.^a TERESA SALVATIERRA, PROCEDENTES DE SAN AGUSTÍN (actualmente depósito del Museo Arqueológico en el Municipal de Madrid).

Descritos por los historiadores del arte en esta desaparecida iglesia del convento de los Agustinos recoletos descalzos, de donde llegaron después de diversas vicisitudes a los depósitos del Arqueológico con los números 14 y 15 del Inventario de la Trinidad, la clasificación que se les asignó no parecía responder a su estilo por lo que se comenzó su estudio desde el principio ²⁷ (lám. V, 1 y 2).

Según los datos sobre la vida del efigiado, Don Pedro Fernández del Campo, *Pariente Mayor de la Casa y Torre solariega del Campo de la Llana en el Valle de Tudela... en las montañas de Burgos* (sic), se abrió camino en la Corte en el servicio de la administración del Estado en la que si bien los cargos principales eran solicitados por miembros de la alta aristocracia, se desdeñaban los de carácter más administrativo que se cedían con gusto a la aristocracia provinciana que venía a medrar a Madrid.

Había desempeñado cargos oficiales en Milán y Flandes, adonde se trasladó cuando se encarga del gobierno de este último país el Cardenal Infante

²⁶ MUÑOZ, A., *Alcuni ritratti a busti del Seicento romano*. Dedalo, 1922-23, 671. VENTURI, A., *Storia dell'Arte italiana*, Milán. 1935, vol. X Scultura, 2.^a p., 503, fig. 412. WITTKOWER, Rudolf, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*. London, 1945. RAVALLI, Minna HEIMBÜRGER, *Alessandro Algardi scultore*. Studi Romani, 1973, cat. n.º 27. Vid. también nota 2.

²⁷ ALVAREZ BAENA, *Compendio histórico*, op. cit. PONZ, op. cit., 423. LLAGUNO AMIROLA, Eugenio, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*. Madrid, 1829, 4 vols., IV, cap. LVIII. MADDOZ, op. cit. GONZÁLEZ PALENCIA, Angel, *Diego de Saavedra y Fajardo. Su vida y sus obras*. Madrid, 1940. IDEM, *El Convento de los Agustinos Recoletos de Madrid*. Rev. A. B. M. Ayt.º Madrid, t. XIII, 1944, n.º 50, 419-431, con il. Vid. también nota 4.

y allí debió volver Fernández del Campo con frecuencia al menos hasta 1645 que aparece como Embajador de España en los trámites previos a la paz de Münster con el Conde de Peñaranda, Plenipotenciario nombrado por España a este efecto de la firma del Tratado de Paz. Debió volver a Madrid hacia 1650 ya que en 1653 se firman las capitulaciones sobre su matrimonio con Teresa Salvatierra, siendo nombrado para la Junta de Gobierno y llegando al cargo de Secretario del Despacho Universal antes de 1671, cargo que perdió a los pocos años por enfrentamiento con Valenzuela, siendo sustituido en este puesto «como era usual... por otro vasco» según dijo Maura.

Su ascensión política debió mejorar su situación económica que le permite la compra de dos casas principales en Madrid y en 1670 la del señorío de la Villa de Mejorada, consagrada por la concesión del Marquesado en 1673.

Ya de edad avanzada, pues a juzgar por los datos expuestos debió nacer hacia 1610, prepara su sepultura y en 1671 trata con los Agustinos Recoletos la concesión del Patronato de la Capilla mayor de su iglesia, y como es usual en este tipo de convenios, se establecen las mutuas prestaciones a que se obligan las partes, entre las que, para el objeto de este estudio, destaca el permiso del convento para que pueda instalar «*el bulto y retrato de su persona*» en lugar que se decide al año siguiente en la «*bóveda debajo de la Sacristía mayor... porque no abriese bóveda a la capilla mayor y lo impertinente de la escritura de su patronato*», según se lee en uno de los Libros del Estado del convento.

Dicta testamento en 1680, año de su muerte, dejando como principal heredero a su hijo mayor Pedro Cayetano Fernández del Campo, segundo Marqués de Mejorada.

En 1688 muere su hermano Iñigo Fernández del Campo, Caballero de Calatrava y también del Consejo de su Majestad y su esposa ordena se le entierre «*en la bóveda y entierro que el Marqués de Mejorada y de la Breña*». su sobrino, tiene «*como patrón que es de la Capilla Mayor de los Recoletos Agustinos de Madrid*», donde también se inhumaron los restos de este último. Pedro Cayetano, en 1721. Estos datos no los conoció Ponz que al describir los sepulcros de los primeros Marqueses de Mejorada en San Agustín, confundió la personalidad del padre con la del hijo²⁸.

²⁸ AGUADO BLEYEL, Pedro, *Manual de Historia de España*. Bilbao, 1925 (4.ª ed.), 3 vols. GONZÁLEZ PALENCIA, *Diego de Saavedra*, op. cit. MAURA, Duque de, *Vida y reinado de Carlos II*. Madrid, 1942, 3 vols. Se localizaron noticias inéditas de gran interés en: A. H. N., Sección de Clero. Madrid. *San Agustín: Legajos 3.735-3.740; Libros 6.802* (noticias sobre la escritura del Patronato del Mejorada); 6.805 (noticia sobre la donación de la bóveda debajo de la Sacristía); 6.815 (escritura del Patronato y noticias sobre la inhumación del 2.º marqués de Mejorada); 6.819, fol. 90 (ídem al anterior). Otras noticias de menor interés en 6.772; 6.780-88; 6.801; 6.803-4. Sección Estado. Libro 967. Correspondencia sobre el Tratado de Münster, año 1646. En el A. P. Madrid Esc., *Gabriel Eguiluz*, n.º 9.940, fol. 426 (venta al Mejorada) Esc., *Pedro Pérez Ortiz*: n.º 10.055, 8 mayo 1672

Respecto al convento se ha dicho hasta ahora que se fundó en 1596 en propiedades de la Princesa de Asculi, D.^a Eufrasia Guzmán, y que se comenzó la construcción de la iglesia bajo la dirección de Fray Juan de Nuestra Señora de la O, padre del famoso arquitecto y tratadista Fray Lorenzo de San Nicolás, ambos agustinos en el convento madrileño, reformándose la capilla mayor y el crucero en 1670 por trazas del pintor José Jiménez Donoso, precisamente para colocar los sepulcros de los Mejorada.

Se han localizado noticias documentales que amplían y rectifican en parte las dadas, pues por ejemplo, en la primera etapa de la construcción, el convento firmó un concierto en 1595, a la muerte de la Princesa de Asculi, con Luis de Valladolid, maestro de obras, para continuar la que se hacía en la iglesia «*de la suerte, orden y traza que está empezada*»; la escritura describe con minuciosidad las obligaciones del artista que en 1596 abandona la obra después de haber cobrado la estimable cantidad de 353.000 reales, previa tasación por el alarife Miguel Aleas, de su parte, y de Juan Andrés, maestro de obras, en representación del convento. De Luis de Valladolid no se ha localizado noticias por lo que es posible que sólo fuera el encargado de llevar adelante la traza que debió dar, como se dijo, Fray Juan de Nuestra Señora de la O.

La obra no debió concluirse en 1620 a causa de las eternas dificultades económicas, ya que contra lo usual, se destinan a ella los fondos allegados por la fundación de Memorias en estos años y en 1625 el convento contrata nuevos maestros de obras, Alonso García y Jacinto de Brea, para que continúen o concluyan.

En 1672, cuando se cede la bóveda de la Sacristía para su entierro a Pedro Fernández del Campo, se estipula que los 4.000 ducados que el Marqués añade a las otras compensaciones económicas que cedió al convento el año anterior por el privilegio de gozar del Patronato de la capilla mayor, se entreguen a Fray Pedro, no Fray Lorenzo, de San Nicolás, maestro de obras «*para la fabrica y execución de la traza y adornos...*» de la obra que consistirá en realizar la «*media naranja, linterna y zimbório conforme a la planta questa hecha*», cuyo autor no especifica y que quizás fuese, como se ha dicho, José Jiménez Donoso. El cronista de los Recoletos, fraile en el convento de Madrid, no aclara nada al respecto y cuando habla de Fray Lorenzo de San Nicolás,

(Tratados con los Agustinos; también incluye noticias sobre la villa de Mejorada); *Idem*, 10.066 (Capitulaciones matrimoniales del Mejorada, inventario de sus bienes y hacienda y su testamento); *Idem*, 10.067 (Sobre su hermano Iñigo, su testamento y otras noticias); Esc., *Luis Fernández Rivas*, n.º 13.862 (Testamento de Ana Antonia Legarda, Condesa de San Pedro, viuda de D. Iñigo). Además se consultaron otros protocolos de estos escribanos: *Eguiluz*, n.ºs 9.937-9.939 (años 1670-73); Pérez Ortiz (que continúa a Eguiluz) n.ºs 10.053-54 y 10.056-59 (años 1663-79) que no añadieron nada de interés excepto lo que se consignará en su lugar.

con elogios a su personalidad como arquitecto y tratadista, no menciona su labor concreta en este convento madrileño de San Agustín, pero comparando el edificio que aparece en el plano de Teixeira de 1656, con el reproducido en tiempos más modernos por Amador de los Ríos, se aprecian cambios en sus estructuras, a pesar de la limitación de las fotografías para un estudio, que posiblemente responden a esta reforma²⁹.

La identificación de los sepulcros de los Mejorada planteó más problemas que los tratados hasta ahora y justamente en la búsqueda del autor de estas esculturas y de las condiciones de su ejecución, se localizaron los datos expuestos referentes a Pedro Fernández del Campo y el convento de San Agustín.

Las bellas estatuas, algo mayores que el natural, según dice el Inventario de la Trinidad de D. Pedro Fernández del Campo y de D.^a Teresa Salvatierra, fueron localizadas por los autores consultados como las procedentes de la iglesia de los agustinos, demolido en parte en 1834 y comprados sus terrenos precisamente por Mendizábal, según aclaró González Palencia, y llevadas al Museo Arqueológico después de su efímero depósito en la Trinidad, depósito de los fondos de los conventos desamortizados, especialmente maltratados los escultóricos.

Llaguno las atribuyó a José Jiménez Donoso, citando como fuente a Palomino que sólo aclaró que este pintor dio la traza para su ejecución, confundiendo posiblemente la que sí pudo dar para la reforma de la iglesia pero no, como se dirá, para el monumento sepulcral.

Ponz se limitó a describir las esculturas en mármol, orantes y arrodilladas en los nichos sobre las puertas del crucero, parte de la iglesia de la que aclara se había reformado por trazas de Jiménez Donoso con objeto de poderlos instalar; destacó la belleza de las estatuas y los preciosos motivos decorativos de las urnas, lamentándose de la escasez de monumentos de este tipo en el ornato de las iglesias españolas de estos años. Posiblemente, y sin proponérselo, su descripción de la iglesia dio lugar a una segunda equivocación sobre el artífice de los sepulcros al hablar del escultor Eugenio Guerra como el autor de las esculturas de San Pedro y San Pablo a los lados del retablo mayor que según Palomino también fue obra de este escultor, por trazas de Sebastián Herrera Barnuevo; estas citas deben ser la causa del error que aún se mantiene de atribuir a Eugenio Guerra los sepulcros de los Mejo-

²⁹ A. H. N., *Clero. Legajo 3.740*. Cita el concierto suscrito con Luis de Valladolid y los posteriores con Alonso García y Jacinto de Brea (legajillo 2.^o), localizado el 1.^o en A. P. Madrid. Esc., *Antonio de la Calle*, 1595: n.º 1.315, 15 de septiembre de 1595; *Pérez Ortiz*, n.º 10.055, 8 mayo 1672. SAN NICOLÁS, Fray Andrés de, *Historia general de los religiosos... de San Agustín*. Madrid, 1664. Hay que advertir que la fecha de edición es anterior al proyecto de reforma. No se hace referencia a la bibliografía consultada sobre los arquitectos y maestros de obras de la iglesia por no haber aportado noticias sobre el tema en estudio.

rada que en cierto modo corroboró Ceán al atribuir a este artista otras obras en la iglesia que permitía sugerir su asidua colaboración en las obras decorativas de la iglesia de San Agustín³⁰.

La atribución a Eugenio Guerra o Guera, con una sola «r» en algunos documentos, ha podido descartarse con la publicación de unos datos sobre el escultor que aclaran el de su muerte acaecida el año de 1666, cuatro años antes que se pensara en la ejecución de los sepulcros. Incluso en los Tratados de la concesión del Patronato de la capilla mayor a los Mejorada, el convento estipula que conservará la propiedad de los retablos de la capilla mayor, lo que indica un anterior encargo de importancia de los agustinos que nada tuvo que ver con Pedro Fernández del Campo.

Por otra parte los datos documentales obtenidos hacen insostenible la tesis que atribuye a Jiménez Donoso la traza, y menos la ejecución, de estos sepulcros.

Desde 1671, cuando se firma la escritura de concesión del Patronato a favor del Marqués de Mejorada, a la de su muerte en 1680, se realiza el monumento sepulcral pues en el voluminoso protocolo sobre la partición de bienes entre sus herederos se localizó, en la cuenta de gastos habidos por su funeral, el nombre del marmolista Carlos Gautier, que se encarga de levantar la losa y esculpir en ella las letras de la inscripción conmemorativa.

Buscando en los protocolos de por estos años, del escribano Pedro Pérez Ortiz, que con Eguiluz parece fueron los notarios de la familia quizás por ser oriundo este último de Salas de Bureba, es decir del mismo origen de las montañas de Burgos que los Fernández del Campo, se localizó el concierto que el Marqués de Mejorada suscribe con este maestro marmolista, Carlos Gautier, residente en la Corte, el día 31 de agosto de 1674.

En el documento Gautier aclara que el «*el Sor. Marques de Mejorada del Campo, don Pedro Fernz del Campo Angulo y Velasco, trece del Horden de SⁿTiago del Consejo y cam^a de Yndias de su Mag^d su secretario de estado y del despacho Universal Patron de la Capilla Mayor del Combento delos agustinos Recoletos extramuros desta Villa esta haz^{do} en dha capilla epitafio donde sean de poner los bultos y el otorgante tiene ajustado con dho marques el hacer dha obra en la forma y por el precio siguiente: Lo primero el dho*

³⁰ Vid nota 27. En el *Inventario de la Trinidad*, op. cit., n.ºs 14 y 15 y en el *Expediente de Adquisición* del Arqueológico con los mismos números; en un Expediente posterior del Museo, año de 1879, 3.º, se menciona la recepción de un reclinatorio roto de mármol, posiblemente el de la estatua masculina. Concretamente sobre Eugenio Guerra y las distintas atribuciones de estos sepulcros de San Agustín: PALOMINO Y VELASCO; Antonio, *Museo Pictórico y Escala óptica*. Madrid, Aguilar, 1947 (de la ed. de 1715). CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. SERRANO FATIGATI, op. cit. ALVAREZ OSORIO, op. cit. POLERO, op. cit. AGULLÓ, *Documentos*, op. cit. *Madrid hasta 1875*, op. cit., n.ºs 386 y 387.

Carlos Gautier se obliga a dar sentada toda la obra de piedra de diferentes marmoles que a benido de Jenova— (y entre líneas) y esta en dho convento— y repeto de que viene maltratada la ajustara... conforme a la memoria que se embio de genova de que el otorgante es saverdor».

También se obliga a poner «*la piedra que falta de marmoles con la diferencia de colores que demuestra la planta y alçado que biço Fran^{co} de la Vina y esta firmada del Sr. Marques y del otorgante...*» y lo entregará «*para fin de nov^e que biene deste presente*» a costa «*del otorgante asi de materiales como de oficiales*», excepto unos barrones de hierro para sujetarlo que correrán a cargo del Marqués, estipulándose el precio de 12.000 reales pagados en plazos, el primero de los cuales recibe, con la firma de la escritura que avalan, como testigos, entre otros, Thomas de Aspúr, el conocido maestro de obras madrileño³¹.

El estilo de las estatuas confirma en efecto su procedencia y factura genovesas, hecho que también puede apoyarse desde otro punto de vista por las relaciones que tuvieron los Fernández del Campo con Italia y con familias genovesas de prestigio en la Corte de Madrid, como eran las de los Centurión, Grimaldo o Palavecín.

La composición de las esculturas difiere vagamente de lo propiamente genovés y aparece más cerca de la línea del retrato español definido por Carreño en estos años, de acuerdo con el hecho de que la traza, según el documento transcrito, era obra de Francisco de la Viña, según Tormo flamenco y colaborador por el año de 1670 con otro artista de la misma nacionalidad, Carlos Blondel, quizás Gautier, en la decoración de estuco de la capilla de San Isidro en San Andrés.

La influencia de Carreño en la configuración de los personajes, efecto que acentúan los detalles de la indumentaria propia de la época, pudo ser ejercida directamente por las relaciones de este pintor con los Mejorada, a los que tasa su importante colección de pinturas, como tasa Pedro Alonso de los Ríos sus también importantes esculturas, o bien a través de su citado discípulo José Jiménez Donoso que de algún modo debió intervenir en las obras de ornato de la iglesia de San Agustín, aunque su biógrafo Sánchez de Palacios no lo localizó en el convento. Por otra parte, el lejano parecido que se advirtió entre la cabeza de la estatua del Marqués y la del busto de Juan José de Austria, obra anterior en el tiempo del flamenco Dieussart, puede explicarse

³¹ A. P. Madrid, *Pérez Ortiz*, n.º 10.066. Relación jurada de los gastos del funeral del de Mejorada; *Idem*, n.º 10.058, 30 agosto 1674: Concierto con Carlos Gautier, en el que se cita al autor de la traza Francisco de la Vina, con «n», no con «ñ», quizás por error del amanuense. Interesa recordar que unos años antes, en 1657, según datos de AGULLÓ, *Documentos*, op. cit., hace unos escudos de alabastro para la iglesia de San Agustín, el maestro de cantería Marco Doulsset, natural de Novara en Milán, pues su apellido, como el de Gautir, parece de origen francés.

por la intervención del también flamenco Gautier, cuya actividad debió ser conocida pues se le nombra, con Pedro Alonso de los Ríos, tasador en la Testamentaria de Carlos II ³².

Es lástima que no puedan estudiarse estas esculturas en «los nichos sobre las puertas» adornados de «mármoles» de diferentes colores que destacarían la blanca marmórea de estas bellas piezas, a través de las cuales puede uno imaginarse un monumento funerario de la categoría de los italianos de aquellos años.

La escultura del Marqués de Mejorada, de tamaño mayor que el natural por su primitiva colocación en alto, vestido a la moda de los años de 1670 como se le representa en el retrato que de él se conserva en Bohemia, atribuido precisamente a Carreño, aparece arrodillado posiblemente ante un reclinatorio perdido; presenta un bello rostro de ojos con las pupilas fuertemente destacadas por un círculo inciso, técnica muy italiana, cubierto de gruesas cejas y enmarcado el rostro por abundante cabellera magníficamente trabajada. Su nariz rota y su mandíbula, más ancha que en el modelo de Carreño, hablan de un artista que no se atuvo estrictamente a un modelo del efigiado que posiblemente se le envió, pero que sin embargo siguió fielmente los detalles de la indumentaria probablemente más exigidos que el parecido fisionómico. Con cuello rígido pequeño o gola, lleva ropilla abotonada sujeta por cinturón y calzas ceñidas a los muslos con menudos pliegues sesgados. Cubre sus hombros con manto de pliegues abundantes, despegados a los lados y cruzado sobre el pecho. La fotografía del reverso de las estatuas confirma su lógica instalación, adosadas al muro del nicho y colocadas de frente.

La Marquesa, que recuerda en su apostura el cuadro de Carreño de la de Santa Cruz, presenta un fino rostro trabajado con la sabia técnica de los escultores genoveses en mármol. De frente despejada, finas cejas y boca de labios finamente dibujados, peina su cabello con raya al lado y abundante melena ondulada sobre sus hombros semidescubiertos, trabajado el cabello con detalles al trépano en su parte interior menos abocetado que en la estatua

³² BERJANO, op. cit. STEPANEK, Pavel, *Un retrato del Marqués de Mejorada, de Carreño* (pendiente de publicación). Estudia este retrato, que atribuye al pintor madrileño, hoy en Bohemia y procedente de la colección del Conde de Harrach, que fue embajador en Madrid, en el reinado de Carlos II. Es posible que Francisco de la Viña se inspirara en un retrato similar para hacer la traza del sepulcro de Pedro Fernández del Campo. El profesor Pérez Sánchez nos cedió gentilmente el artículo para su consulta. TORMO, Elías, *Iglesias de Madrid*, 1972 (ed. de la de 1927). A. P. Madrid, *Eguiluz*, n.º 10.066. Carreño aparece como tasador de la colección de pinturas del Mejorada, en 8 de febrero de 1666, entre las cuales aparecen retratos de miembros de la familia. SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano: *Un pintor y arquitecto de la Corte de Carlos II. José Ximénez Donoso*. Madrid, 1977. ESTELLA, Margarita, *El busto de Juan José de Austria en la Venerable Orden Tercera, obra de Francisco Dieussart*. A. E. A., 1977, 81. INVENTARIOS REALES, *Testamentaria del rey Carlos II (1701-1703)*. Madrid, Museo Prado, 1975, p. 134, n.ºs 26 y 27.

del marqués y en peor estado de conservación que la de éste (lám. VI, 1 y 2).

La escultura genovesa de la primera mitad del siglo XVII se mantuvo anclada en las normas artísticas que definiera en la centuria anterior el miguelangelesco Montorsoli, cultivada tanto en madera como en mármol por habilidosos técnicos del arte de la escultura. A partir de 1656, con la llegada a Génova del francés Puget, quizás influido por su colaborador en Francia Daniel Solario, del que se han citado obras en España, la escultura genovesa cobra vuelos hacia la explosión barroca romana, más berninesca que algardiana, corriente artística continuada con éxito por Filippo Parodi, ya nativo de la Liguria, al que se atribuye la escisión de la llamada «escultura noble», trabajada en materiales como el mármol, y la tradicional en madera, de las «casacce».

El estudio de los bultos sepulcrales de los Mejorada demuestra que su autor ya ha conocido y se atiene a este cambio artístico aún siguiendo un modelo que se hizo en España; así por ejemplo, la factura vaporosa de la melena del marqués, la destacada incisión de las pupilas, el juego claroscuro de los pliegues, etc., nos hablan de lo que el Bernini ha enseñado a los escultores italianos. Ello no quiere decir que con estos meros datos pueda darse o ni siquiera sugerirse el nombre del escultor genovés de estas bellas estatuas realizadas entre el año de 1671 y el de 1674, cuando se consigna su depósito en los agustinos, las cuales reflejan un modo de hacer correcto, no genial, más influido por Bernini y por Algardi que por Puget o Parodi, cuyas figuras, más estilizadas, casi presintiendo el rococó, no recuerdan a las de los Mejorada. Estas estatuas madrileñas presentan más puntos de contacto, por ejemplo, con el retrato de M. Baker, obra temprana del Bernini inspirada en un retrato de Van Dyck, o con el busto de Elisabetta Cantucci, obra del Algardi y aún más con la escultura arrodillada en mármol del Conde Francesco María di Broglia, obra de 1657 de Tommaso Carlone, lo que sí permite sugerir la posibilidad de encontrar algún día el nombre de su autor³³ (lám. VI, 3 y 4).

³³ WITTKOWER, *Art and architecture in Italy*, op. cit. FRANCHINI, Fausta, *Le Casacce. Arte e tradizione*. Genova, 1973, 71. INGERSOLL SMOUSE, Florence, *La sculpture à Gènes au XVII siècle. Pierre Puget, Filippo Parodi et leurs contemporains*. Gazette des Beaux Arts. BRION, Marcel, *Pierre Puget*. Paris, 1930. MANARA, Carla, *Il Montorsoli e la sua opera genovese*. Genova, 1959. ROTONDI, Paola, *Filippo Parodi*. Genova, 1962. RAVALLI, op. cit., que contradice la atribución al Algardi de la Capilla Franzini. Busto de Elisabetta Cantucci, 1647-8, cat. n.º 39, lám. LIX. MUÑOZ, op. cit. Busto de Baker, ca. 1639. *Mostra del Barocco Piemontese*. Catálogo. Torino, 1963, 3 vols., t. II. Escultura por Luigi MALE: Tomás Carlone. Estatua orante, cat. n.º 5; también interesa Bernardi Falcone. cat. n.ºs 17 y 18. LUIGI, Alfonso, *I Carlone a Genova*. La Beria, 1977, 66. Mas noticias sobre Carlone.



Madrid, Museo Arqueológico Nacional: 1 y 2. Estatuas funerarias del Marqués y la Marquesa del Valle de Oaxaca.—3. Estatua funeraria de Don Juan de Solórzano Pereira.—4. Madrid, Biblioteca Nacional. Grabado de Don Juan de Solórzano Pereira.



1. Madrid, Biblioteca Nacional. Sección de Estampas. Grabado del tercer Marqués del Valle.—2 y 3. Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Estatuas sepulcrales masculina y femenina.—4. Palencia. Iglesia de San Pablo. Sepulcro de los Marqueses de Poza, por Antonio de Riera.



1. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.—Estatua sepulcral de Don Juan de Molina.—2. Madrid, Palacio Real, Estatua funeraria de Don Gregorio López.—3. Madrid, Iglesia de San Ginés. Estatua funeraria de Don García de Barrionuevo y Peralta, por Juan de Porres.—4. Madrid, Iglesia de San Luis. Retratos funerarios de Don Diego Ignacio de Córdoba y su esposa Doña Juana de Córdoba.



1



2



3



4

1 y 2. Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Estatuas funerarias de un caballero y de una dama.—3. Madrid. Colección del Marqués de Casas Torres. Retrato del Marqués de Villafranca, por Carreño.—4. Madrid. Biblioteca Nacional, Sección de Estampas. Grabado del Marqués de Villafranca.



1



2

Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Esculturas genovesas: 1. Don Pedro Fernández del Campo, primer Marqués de Mejorada.—2. Doña Teresa Salvatierra, Marquesa de Mejorada.



1 y 2. Madrid. Museo Arqueológico Nacional. Detalles de las figuras de Don Pedro Fernández del Campo y de Doña Teresa Salvatierra.—3. Turín. Iglesia de San Carlos. El Conde Francesco María di Broglia, por Tommaso Carlone.—4. Elisabetta Cantucci por Alessandro Algardi.