

EL RETABLO DE SANTA MARINA DE MAGAN (TOLEDO)*

por

MILAGROS I. RODRÍGUEZ QUINTANA

En varias ocasiones ha sido citado el retablo mayor de la parroquia de Magán, ya sea para referirse al autor de sus pinturas como a los de las esculturas y ensamblaje¹. Pero en todos los casos se trataba de referencias documentales, sin una constatación directa con la obra o el archivo que guarda la iglesia².

Nuestro actual propósito es el análisis completo del conjunto, conservado prácticamente intacto y perfectamente documentado hasta en sus más mínimos detalles. Con ello, al tiempo que quedará identificada una obra más del rico patrimonio artístico toledano, se aportarán nuevos datos al catálogo de sus autores, lo que permitirá entender algo más de su evolución artística³.

* Destacamos que este trabajo hubiera sido imposible sin la activa colaboración del padre D. Antonio Abós, párroco de Santa Marina de Magán, quien nos ha dado las máximas facilidades para la realización de las fotos de este artículo, así como para la consulta de los fondos del archivo. Agradecemos igualmente el entusiasmo con que fuimos recibidos por los vecinos del lugar, cuyo interés sirve de estímulo a cualquier investigador. Hemos de manifestar, asimismo, nuestro reconocimiento a los profesores Cruz Valdovinos y Marías por permitirnos la consulta de sus obras inéditas; así como al profesor Martín González quien nos remitió por escrito su opinión sobre las esculturas, después de habernos dedicado su atención en la conversación que sobre el tema sostuvimos, durante el simposio murciano del C.E.H.A.

¹ D. ANGULO INIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid 1972, 18; M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Toledo 1982, 114, 134; F. MARIAS, *Maestros de la catedral, artistas y artesanos: Datos sobre la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI (II)*, "A.E.A." 221 (1983), 28; ID., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo 1541-1631*, Parte II, Toribio González (en prensa).

² Incluso podían plantearse interrogantes si se cotejaban los datos documentales, y así, por ejemplo, mientras que Angulo y Pérez Sánchez atribuyen las pinturas a Diego de Aguilar —según noticia proporcionada por Gómez-Menor—, el protocolo que cita Marías, en el artículo de A.E.A., hace referencia al compromiso tomado por Luis de Carvajal para la realización de las mismas; y en la publicación que constituye su tesis doctoral aparecen nuevos contratos, en este caso los mismos que nosotros hemos estudiado en el archivo parroquial, pero tomándolos del Archivo Histórico toledano, en los que constan los verdaderos artífices, si bien el propio autor advierte que, como conjunto escultórico queda fuera del campo de sus investigaciones por lo que no ha estudiado qué documentos habían llegado a materializarse en una obra concreta.

³ Con este fin trataremos de mantener un estricto orden cronológico en los datos que sobre el retablo poseemos, sea cual sea su procedencia, con intención de que resulten lo más claros posibles los momentos de contratación y ejecución. Y siempre que nos sea posible introduciremos las referencias que consideremos pertinentes sobre otras obras de sus artífices, o los datos que sobre ellos conocíamos bien a través de la documentación, bien de la bibliografía consultadas.

LA DOCUMENTACIÓN.

Nos llevó al lugar de Magán el hallazgo de un protocolo de 2 de febrero de 1584⁴, documento en el que el escultor Luis de Villoldo, fiado por su suegro Rafael de León, el platero Gregorio Baroja y Francisco Suárez, contrata el retablo que le había sido encargado, en su totalidad, por provisión del Consejo de la Gobernación de Toledo en 12 de octubre de 1583; la labor pictórica la cedió a Luis de Carvajal, quien quedó obligado a su ejecución en 2 de enero de 1584, para lo que ya había recibido en 15 de diciembre de 1583 la fianza de su hermano, el arquitecto Juan Bautista Monegro —ocupado en esos momentos en la fábrica del monasterio de San Lorenzo de El Escorial—, según consta en la misma escritura⁵.

Las condiciones dadas por el Consejo fijan la distribución de la calle central, con la custodia y los bultos de Santa Marina —bajo cuya advocación se encuentra la iglesia—, la Asunción y el Calvario, rematando con un Dios Padre enmarcado en frontón. Se reservarían seis tableros para pintar en ellos las historias que se señalarían con posterioridad. El conjunto —“labrado en seysabo como va la capilla”— asentaría sobre un banco con relieves de los Evangelistas, los Doctores de la Iglesia y otros santos y apóstoles.

El primer escrito que guarda el archivo parroquial⁶, referente al retablo, prueba, sin embargo, que no fue éste el retablo que se realizó, aunque ignoramos las razones que lo impidieron.

En 8 de febrero de 1596, el escultor Melchor de Pierres contrata la talla de la custodia, como pieza independiente, debiéndola entregar, en blanco, el día de Santiago de ese año, si la iglesia cumplía la paga inicial en Carnestolendas o, para final del mes de agosto, si se demoraba este primer plazo. El precio que se pagaría no debía superar los 22.000 maravedíes.

Los documentos no nos permiten conocer cuándo concluyó Pierres la custodia, pero sí que, cuando en 20 de marzo de 1597 se contrata con Diego de Aguilar la pintura, dorado y estofado de la misma, la talla ya está ejecutada. Al pintor se le pagarían 18.000 mrs. —incluidos trabajo y materiales—, comprometiéndose éste a entregar la obra para “el día de Pascua del Espíritu” de ese año.

Las cartas de finiquito las entregan escultor y pintor en la misma fecha,

⁴ ARCHIVO HISTORICO PROVINCIAL DE TOLEDO (A.H.P.T.) Francisco de Córdoba Pr. 1892, 894-908v.

⁵ Sin duda a esta fianza es a la que ha de referirse el documento que indica Marías, en el artículo que hemos citado, como “Poder de Monegro a Francisco Suárez para que fie en su nombre a Carvajal” en la contratación del retablo de Magán.

⁶ La totalidad de los documentos citados a partir de este punto, y siempre que no se explicita otra referencia, proceden del archivo parroquial, que viene siendo objeto de nuestro estudio desde hace algún tiempo y cuyos fondos esperamos poder sacar a la luz, en su totalidad, en una publicación sobre la fábrica de la iglesia.

5 de septiembre de 1597; la del primero, por un importe de “quarenta y siete reales y un quartillo”, resto de los 22.000 mrs. más ocho reales y medio gastados en diligencias hechas por el artista para su cobro; y la de Aguilar, por 4.000 mrs., con los que también se da “por contento”, de lo que la iglesia le debía de los mencionados 18.000 maravedís.

Pero mucho antes de que la talla de la custodia pudiera terminarse, y ni siquiera estuviera contratado su dorado y pintura, en 23 de marzo de 1596, dos artistas toledanos, un pintor y un escultor, Luis de Velasco y Pedro Martínez de Castañeda cobran sus honorarios a la iglesia por haber viajado hasta Magán a tasar una custodia y una imagen de Santa Marina, de acuerdo con un mandato arzobispal del día 18 del mismo mes. La imposibilidad de que esta tasación se refiera al trabajo de Pierres y Aguilar nos hace pensar —como ya apuntábamos en un anterior artículo sobre Pedro Martínez de Castañeda⁷— que la iglesia contara con estas piezas desde antiguo, y el objeto de tasarlas sería, no ya el pago a sus autores, sino conocer su valor antes de deshacerse de ellas, para sustituirlas por las nuevas a punto de ejecutarse.

Problemático resulta, también, el hecho de que en la primera de las visitas recogidas por los libros de fábrica, fechada el 22 de diciembre de 1600, se date una partida de 12 rs., importe del traslado, desde Toledo, de una custodia y una Santa Marina. La duda se plantea al estarse realizando, en las mismas fechas, la custodia de talla y una de plata que se termina de pagar a Gregorio Baroja, en 3 de diciembre de 1599, siendo imposible saber a cuál de ellas se refiere tal gasto. En lo que respecta a la figura de la patrona es imposible pronunciarse, ya que es éste el único dato que la menciona, y el hecho de que con posterioridad se cite, en repetidas ocasiones, que la iglesia cuenta con dos imágenes de la santa, una la del retablo y otra para ser sacada en procesión —como aún ocurre hoy— no permite arriesgar opiniones al respecto.

Referente al conjunto del retablo, cuyo contrato hemos mencionado, no existe sino una escueta alusión en la citada visita. Se reciben en data 1.924 mrs., gastados en el pleito con Villoldo, escultor, pero no hay indicación alguna que permita concretar las causas que llevaron a este litigio o cuál fue su desenlace, si bien debió referirse, sin duda, al retablo contratado en 1584.

Sí es evidente que este primer contacto con Villoldo y Carvajal quedó truncado, y ello llevó a una nueva provisión del Consejo de la Gobernación del Arzobispado, fechada en Toledo el 11 de octubre de 1601; por ella se encarga la arquitectura y escultura del retablo a Toribio González y Juan González, y todo lo referente a pintura y dorado a Diego de Aguilar y Melchor de Cisneros.

⁷ Cfr., M. I. RODRÍGUEZ QUINTANA, *Nuevas aportaciones al catálogo de Pedro Martínez de Castañeda*, “Anales Toledanos” (1984) (en prensa).

A esta provisión y a los documentos que la sucederían será a los que prestemos una especial atención, ya que ellos darán las condiciones y nos informarán del costo del retablo hoy conservado en la capilla mayor de la iglesia.

El escrito arzobispal modifica algunas de las condiciones dadas años atrás, cuando se había tratado por primera vez la obra del retablo. Las dimensiones poco varían, puesto que estaban determinadas por la medida y forma del presbiterio; ahora definitivamente, se establece que la arquitectura lúnea se ajustará a un plano ochavado de veinticuatro pies de ancho y treinta y cinco de alto, medidas dadas siempre con carácter aproximativo. Sí se observan cambios más notables en cuanto a la estructura, puesto que de haberse llevado a cabo la traza inicial, en alzado, se habrían superpuesto los cuatro órdenes clásicos de columnas, mientras que en la que se llevó a la práctica, según el nuevo encargo, quedan éstos reducidos a dos; el inferior corintio, albergando los dos primeros cuerpos, y compuesto el superior, el cual sirve de marco al Calvario.

En cuanto a la parte escultórica, se mantienen los mismos temas que para los relieves del banco, pero desaparece la relación de bultos que ocuparían la calle central, según las primitivas condiciones; tan sólo se fijan en once el número total de las tallas, con una altura de vara y media, aproximadamente. Como es lógico, quedaría excluída la custodia que se habría sentado recientemente.

A la pintura, a la que se reservaban en 1583 seis tableros, se destinan, ahora, sólo cuatro, cuyos asuntos, como ocurriera inicialmente, se dice que habrán de fijarse a posteriori. El trabajo de dorado y estofado de tallas y ensamblaje, como es usual en este tipo de obras, correría a cargo de los mismos maestros a los que se encomendaban "las historias".

Por lo que se refiere a la parte económica, el Consejo únicamente establece la cifra máxima a señalar en la tasación: 3.000 ducados; será más tarde, al realizar el párroco y mayordomo el contrato con los artistas, cuando se detalle lo que a cada uno correspondería y como les sería satisfecho.

La escritura con los escultores se formaliza el 30 de enero de 1602, repitiendo, casi literalmente, en cuanto a ejecución, lo marcado por Toledo, con sólo dos modificaciones: se contempla la posibilidad de aumentar la altura de las esculturas y aparece referencia expresa a una de las imágenes, Santa Marina, la patrona, resultando éste último un detalle extremadamente interesante; no estarán su talla y pintura sujetas a tasación, pues no pagaría nada la iglesia por ella, sino que, a cambio de la nueva, se llevarían los artistas la que la iglesia poseía y la repartirían entre ellos⁸.

⁸ "Yten, an de hazer en el dicho rretablo la ymaxen de Santa Marina, en la parte dél que se les señalare y se les a de dar a ellos la que tiene la iglesia en lugar de la que hicieron, de manera que la nueba no a de tasarse, ni pagarseles por ella cossa alguna. de talla ni pintura, ni de todo lo demás. E la que así se les

El plazo de ejecución de talla y ensamblaje queda establecido en cuatro años, contados desde la fecha del contrato, momento en que, por cada parte, se señalaría un experto que efectuase la tasación.

Ahora también se fija el cumplimiento de los pagos, de manera conjunta para escultor y ensamblador: 50 ducados para el 24 de junio de 1602, como primera entrega; 200 para final de agosto de 1603, y tres plazos de 100 ducados cada uno, con cumplimiento siempre a fin de agosto, en los tres años sucesivos. Tras la tasación, y manteniendo siempre la fecha de vencimiento, se harían tres pagos, dos de ellos a razón nuevamente de 100 ducados, en 1607 y 1608, y el resto en 1609. Se entendería como abonado a los escultores lo que la iglesia pagase a Pedro Aguilera de Funes —administrador de una compañía maderera madrileña—, a cuyo cargo se encontraría el suministro de los materiales que habían de precisar. Pero eran totalmente de cuenta de la iglesia los gastos de transporte de la obra, así como los de asentarla.

El Consejo, en su provisión, había exigido que fueran nombrados fiadores de los artistas, y es también este contrato el que señala sus nombres para lo tocante a la talla. Serían el “maestro mayor de los alcázares” de Toledo, Juan Bautista Monegro —el mismo que se había comprometido cuando el proyecto de Luis de Carvajal— y Martín Jamba “maestro de cantería”.

Pero los fiadores no otorgan su escritura hasta unos meses más tarde, en 18 de abril de 1602, y para entonces ocupa el lugar de Martín Jamba —de quien se dice “es difunto”— el pintor Pedro López.

No es de extrañar que después de una demora de más de quince años, desde los primeros proyectos, la iglesia se mostrara ansiosa por ver ejecutado su retablo mayor, y así, aún antes de que estuviera establecido el contrato definitivo, en 8 de enero de 1602, cuidando que los maestros pudieran contar con lo necesario para comenzar la obra, tiene lugar el primer pago al maderero, 550 rs., según consta de su carta de pago, a cuenta del material que entregaría. Pese a este recibo, la escritura definitiva con la compañía maderera de los hermanos Francisco y Joaquín Grajal no se otorga hasta el 3 de febrero de 1602; en ella, junto al cura y mayordomo, quedan obligados otros dos antiguos mayordomos; serían estos últimos quienes —a cuenta del alcance que con la iglesia tenían— harían frente a los gastos de la madera, hasta un total de 112.500 maravedíes. Para la materialización de los pagos se exigi-

diere a de ser para todos los maestros deste dicho retablo, así pintores como escultores, para que cada uno lleve, de la hechura della, aquello que tocare a la facultad de cada uno dellos”. Entendemos que es dato de un curioso valor socio-económico, en cuanto al funcionamiento de los talleres de artesanos, puesto que es una forma de pago usual para los plateros, en base al material con que trabajan, pero que encontramos sumamente atípico entre los escultores y pintores y sobre el que sería interesante investigar si era una forma de actuación generalizada o si se trata de un caso aislado. En base a esta, para nosotros, extraña condición, es por lo que suponemos que la imagen que tasan Velasco y Martínez de Castañeda, en 1596, fuera la primitiva Santa Marina que se pretendía permutar.

ría que el ya mencionado Pedro Aguilera de Funes, en su calidad de administrador de la compañía, extendiera certificación de la madera servida al entallador y escultor. Serían cinco los plazos en que se pagaría el montante. Los primeros 550 rs. figuran como cantidad pagada al contado —aunque, como ya hemos dicho tal pago había sido previo a la escritura—; otras tres entregas, por idéntica cantidad, debían realizarse en junio, agosto y diciembre de ese mismo año, quedando los 37.500 mrs. restantes para ser saldados en 1603.

En este punto ya se estaba en condiciones de comenzar los trabajos y así debió hacerse, puesto que en la visita de 1603 quedan datadas las primeras cartas de pago del retablo, una del escultor, de 2 de mayo de 1602 y otras dos del ensamblador, fechadas en 4 de septiembre y 11 de noviembre del mismo año.

La pintura, al deber realizarse con posterioridad, permite posponer por algún tiempo la contratación, que no tiene lugar hasta el 3 de marzo de 1602. En el documento, tras incluir la provisión y condiciones, se establecen las pagas para el trabajo de “pincel”. De los 1.500 ducados que como mitad del precio total correspondían a los pintores, se les pagarían 375 cuando el retablo les fuera entregado en blanco. A los dos años de esa fecha habían de entregar la obra en Toledo, el día de Santiago, momento en que les serían pagados otros 375 ducados; los 750 restantes se saldarían en plazos anuales de 150 ducados cada uno, si la iglesia contaba con tales cantidades; de lo contrario, “conforme fuere cayendo la dicha renta”.

Nuevamente en esta escritura realizada con los pintores, se repite que el traslado de la obra a Magán correría a cargo de la iglesia, así como que la antigua imagen de Santa Marina serviría como pago de la nueva talla, para todos los maestros, pero éstos no podrían sacarla de la iglesia en tanto que la nueva no quedara sentada en su lugar.

Los trabajos, una vez finalizadas las escrituras contractuales, se sucedieron, sin duda, con regularidad. Pero como es usual ni la entrega de la obra, ni los pagos se cumplieron en las fechas establecidas; y así, mientras que en las condiciones se había fijado que la primera entrega al pintor se haría cuando recibiera el retablo terminado en blanco, la primera carta de pago de Diego de Aguilar es de 12 de noviembre de 1608 y, aunque es de suponer que por entonces la arquitectura y talla estuvieran avanzadas, con posterioridad a esta fecha se le entregan todavía importantes cantidades de madera al entallador, lo que supone que su trabajo continuaba.

Los libros de fábrica verifican que, si bien desde las citadas primeras cartas de pago de Toribio González y Juan González, de 1602 y hasta 1606, tan sólo a ellos se les paga por el retablo, a partir de 1608 las partidas de descargo se reparten entre los tres artífices.

La obra estaba concluida, al menos parcialmente, en 1613, puesto que la visita de este año incluye una partida de gasto por sentarla y otra, de 1.637

mrs. pagados al escultor Juan López quien, nombrado por la iglesia, se había encargado de su tasación. Pero aún en las visitas de 1616 y 1618 se siguen dandando cifras por el costo del transporte del retablo desde Toledo, así como por los materiales de albañilería necesarios para colocarlo en la iglesia. Y es más, una vez sentada la obra los tableros reservados a las pinturas debieron permanecer desnudos por algún tiempo, puesto que hasta las cuentas de 1623 no se refleja el gasto de sentar los lienzos por 680 maravedíes.

La demora en el pago es igualmente notable, ya que hasta 4 de septiembre de 1619 no entregan Juan González y Toribio González sus cartas de finiquito, mientras que a la muerte de Diego de Aguilar, en 1624⁹, no se le había terminado de pagar su parte, y el finiquito queda sentado en la visita de 2 de mayo de 1627 como pagado a sus herederos y albaceas; cuando la talla estaba previsto que se terminase de abonar en 1609 y la pintura y dorado en 1613.

Con independencia de los libros de fábrica existen los documentos de liquidación. El realizado con los escultores tiene lugar en Toledo el 19 de mayo de 1618. La cifra total que, tras la tasación, había correspondido a Toribio González era de doce mil trescientos seis reales y medio, incluyendo esta cantidad veinte reales y medio por las costas que el cobro le había acarreado; y otros treinta y tres que el maestro afirmaba que la iglesia le debía. Si bien la decisión sobre el pago de éstos últimos no estaba definitivamente tomada, la fábrica la reconoce como deuda. De tal suma le habían sido pagados 10.058 rs. en los que estaba incluida la factura total de la madera, presentada por Pedro Aguilera de Funes, que había ascendido a 151.300 mrs.; de ellos, 112.500 satisfechos por los antiguos mayordomos —según vimos que estaban obligados— y el resto directamente por la iglesia. Restaban por pagar, por tanto, dos mil doscientos cuarenta y ocho reales y medio. La carta de finiquito, ya aludida, de 1619, es satisfecha mediante dos plazos: el primero lo constituye la entrega, en 1618, de cuarenta fanegas de trigo a 17 rs. la fanega, y ciento sesenta de cebada, a 8 rs. cada una; el segundo pago, en metálico, del año 1619, por 255 reales¹⁰.

La obra del escultor se valoró en 5.697 reales. De ellos tenía cobrados Juan González, cuando se protocoliza esta liquidación, cuatro mil ocho-

⁹ A.H.P.T. Pedro Ordóñez Pr. 2489, 107v, 8-1-1624 testamento de Diego de Aguilar. El archivo parroquial de Magán guarda una carta autógrafa del pintor, de 21 de diciembre de 1623, conservada como recibo, en la que Diego de Aguilar, en lenguaje afable y coloquial muestra como es consciente de su próximo fin: "Yo ando con los frios muy achacoso, no sé, no sé, según estoy si nos tornaremos a ber. Si Dios dispusiera de mi encomiende V. M. a Dios".

¹⁰ Sumadas estas cifras existe una diferencia de 33 rs. con la cantidad debida. La coincidencia de esta suma con la que el autor pretendía cobrar de más a la iglesia, y sobre la que no se había tomado, en 1618, una decisión definitiva, no parece casual. Pero este documento de septiembre de 1619 da por cancelada la totalidad, los dos mil doscientos cuarenta y ocho reales y medio, y en el libro de fábrica es también ésta la cifra datada, por lo que imaginamos que se le saldó igualmente, aunque hubiera sido en otro momento, y no se hubiera hecho sobre él una mención expresa.

cientos diez reales y medio, restándosele por pagar un total de novecientos siete: ochocientos ochenta y seis reales y medio correspondientes al precio de la obra y el resto por las costas que el escultor había tenido en los trámites del cobro.

El importe de esta deuda lo recibe el escultor de modo similar a su compañero: en 1618, mediante la entrega de grano —en su caso son sesenta fanegas y media de cebada y veinte de trigo— a los mismos precios fijados para los cereales dados a Toribio González. Su finiquito se completa en 1619 al pagársele ochenta y dos reales y medio “en dineros”.

En cuanto a la liquidación del pintor no tiene lugar hasta el 8 de mayo de 1620¹¹. La cantidad que se dice en el documento que había correspondido a Diego de Aguilar era de 15.050 rs., de los que hasta ese momento tenía recibidos 9.618 rs. y se le debían 5.432, de los cuales le son pagados en 1621 cuatrocientos treinta y dos; mil en 1622; dos mil quinientos en 1623; y los mil quinientos reales restantes constituyen la partida final, ya mencionada, datada en la visita de 1627.

Vemos, pues, que por el conjunto se pagó la cifra señalada como límite por el Consejo de la Gobernación, los 3.000 ducados, pero no en la forma prevista, puesto que el pintor no recibe la mitad de ese total, como se indica en los contratos, sino sólo 1.368 ducados y 2 rs.; los 132 ducados menos 2 rs. restantes pasan a engrosar el precio de la talla y ensamblaje, para los que según los escritos de liquidación, se había realizado un acuerdo entre los maestros¹².

Obra contratada de forma independiente, pero íntimamente relacionada con la ejecución del retablo, es su pedestal, para lo que el Consejo de la Gobernación da provisión en 29 de noviembre de 1608, encargándosele a Toribio González por el precio de 1.600 reales¹³.

Pero la iglesia, que en esa fecha debía acometer aún buena parte del gasto de la obra principal, no suscribe el contrato del nuevo trabajo hasta 8 de junio de 1616¹⁴, momento en que se le hacen efectivos a Toribio González

¹¹ En este documento queda patente que la pintura había sido realizada, en solitario, por Diego de Aguilar, mientras que Melchor de Cisneros, tras suscribir el contrato, debió retirarse del trabajo y su nombre no se vuelve a citar en los documentos, ni en los libros de fábrica. Así se dice en este momento de forma expresa: “Diego de Aguilar a tenido a su cargo la pintura, dorado y estofado del retablo”. Pero además contamos con otro dato sobre el que basar tal afirmación: el detallado testamento de Aguilar, que en ningún momento dice que haya tenido la obra a medias con otro pintor como especifica en otros trabajos efectuados en colaboración.

¹² Ignoramos las contrapartidas que para el pintor tendría tal acuerdo, pero suponemos que existirían, pues es extraño que debiendo utilizar oro, cuyo costo había de sufragar por su cuenta, permitiera reducir el importe de su trabajo en favor de los otros artistas, cuando lo normal, en estos casos es que sea muy superior lo pagado por la pintura, dorado y estofado que lo que reciben los encargados del trabajo de la madera, debido a la diferencia de materiales que tratan.

¹³ El hecho de que el Arzobispado prevea la realización de esta pieza, y que tan solo diez y siete días antes esté fechada la primera carta de pago del pintor, a cuenta del retablo, nos prueban, como adelantamos, que en estas fechas su talla y ensamblaje estarían avanzados.

¹⁴ Por este documento se compromete, junto a Toribio González, en calidad de su fiador, Diego

20.000 mrs. para iniciar el nuevo encargo. Imaginamos que éste avanzó con relativa celeridad, puesto que en octubre del mismo año entrega la segunda carta de pago, cuando ya se han llevado las piedras, parcialmente labradas, a Magán; y en 20 de febrero de 1618, el finiquito¹⁵, tras la tasación que había corrido a cargo de Andrés Montoya, aparejador de la catedral primada y del cantero Miguel Sánchez.

Diego de Aguilar, de acuerdo con los asientos de los libros de fábrica de 1618, realiza una aportación más a la ornamentación del conjunto: se trata de la pintura del frontal de piedra del altar mayor, por lo que se le abonan 5.100 maravedíes. La cifra nos da idea de una obra secundaria que posiblemente no merecería un documento contractual independiente y que tal vez el pintor realizara en una corta estancia en el lugar, al tiempo que se cuidaba de los trabajos de asentar el retablo¹⁶.

Concluiremos el estudio puramente documental, hasta aquí realizado, con las alusiones que en las visitas de 1633 y 1634 se hacen a la realización de una nueva custodia que creemos es la aún conservada. Por ellas conocemos los nombres del ensamblador, José Ortega —a quién se da también el título de arquitecto—, y del dorador, el también toledano Gonzalo Morín. La inexistencia del contrato en el archivo, y lo fragmentario de los libros en estos años nos impiden conocer las condiciones establecidas para la ejecución y la cifra total que en ella se gastó. Únicamente, gracias a los datos proporcionados por Gutiérrez García-Brazales¹⁷, podemos saber que se encargó esta custodia en 27 de febrero de 1631. Ello supone que se terminó con rapidez, puesto que, recurriendo nuevamente a las noticias de las visitas, en 1633 se pagaron los gastos de los tasadores, Juan Fernández, y Gabriel de Ruedas, así como el coste de asentarla.

No sin ciertas reservas, podríamos pensar que las cantidades datadas sumasen el importe total de esta obra, ya que el dorador recibe, 558 rs., y 5.167 el ensamblador; lo que significa un montante nada despreciable, especialmente comparándolo con los 40.000 mrs., que fue el costo de la antigua cus-

de Aguilar; y se alude no sólo a la realización del pedestal del que habla la provisión, sino también a la de una gradilla de piedra para situar delante del altar mayor.

¹⁵ Este último pago debió sufrir una notable demora, puesto que para su materialización fue necesario que mediara un requerimiento por el que se daba orden al mayordomo de Santa Marina de que pagara a Toribio González los 400 rs. que se le debían del principal, más 1.316 mrs. por las "costas procesales" que se le habían ocasionado; y estipulando que, si tal cantidad no se hacía efectiva de inmediato, se subastaran los bienes de la iglesia que fueran necesarios hasta saldar la deuda, con la única condición que no se tratara de "cosas tocantes al culto divino".

¹⁶ Nosotros hemos querido citar esta pequeña obra tan solo para no omitir ninguno de los trabajos, de muy diversa entidad, que Aguilar realiza para la iglesia de Magán. Así, junto a las hasta aquí estudiadas, habría que enumerar: un "monumento" que el pintor relaciona en su testamento entre las obras que no había terminado de cobrar, y que aparece también en los descargos de los libros de fábrica; la pintura de las andas, rostro y manos de una imagen de Santa Ana, datada en 1600; el dorado y estofado de otra de San Roque, que figura en los libros del mismo año; y la pintura de una "ynsinia" de Cristo con la Cruz a cuestas, labor mencionada en la visita de 1603.

¹⁷ M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *o.c.*, 330.

todia a la que ésta había de sustituir, aún contando los años que las separaban, e imaginando que para la segunda se estableciera una notable mejora sobre la que antes poseía la iglesia.

EL RETABLO CONSERVADO Y SUS AUTORES.

El primer inventario en que se cita la obra es el de 1761¹⁸. En él entre los objetos de madera se citan los bultos que el retablo mayor contenía: Santa Marina, en el centro; San Pedro, San Pablo, Santa Bárbara, Santa Lucía, San Eugenio, San Ildefonso, San Esteban, San Lorenzo y, por último, el Calvario con el Crucificado, la Virgen y San Juan Evangelista. Un total de doce tallas, número que coincide perfectamente con las once figuras que había marcado el Consejo arzobispal, más la Santa Marina que, como vimos, quedó aparte en las condiciones.

Así se conservó hasta 1936, en que desaparecieron las imágenes de San Pedro y San Pablo. Para ocupar sus hornacinas en el cuerpo inferior fueron bajadas las dos tallas de San Lorenzo y San Esteban que habían servido de remate a las calles extremas, mientras se colocaban en el lugar de éstas, dos pirámides decorativas, realizadas después de 1939, a juego con las originales situadas a los lados del frontón del ático¹⁹.

Antes de entrar en un análisis estilístico de la obra queremos destacar un curioso detalle iconográfico. Si bien en todo momento se habla de Santa Marina, patrona del lugar, e incluso así aparece en la inscripción de uno de los lienzos, no es la historia de esta santa la que se representa en ellos, ni sus atributos los que tiene la talla que ocupa el centro del retablo. El milagro y martirio que aparecen en las pinturas, al igual que el dragón o monstruo, que es el atributo más significativo con que cuenta, corresponden a Santa Margarita de Antioquía, de acuerdo con la *Leggenda Aurea* de Iacopo da Varagine²⁰.

El repertorio iconográfico que hemos consultado²¹ no ha hecho más

¹⁸ El libro primero de fábrica incluye los inventarios desde 1601, fecha en que ya figura la custodia de madera, pero en la que aún no se había realizado el retablo. Sin embargo, en las relaciones de los bienes de la iglesia efectuadas con posterioridad a la ejecución del retablo, éste tampoco se cita, puesto que se enumeran solo las piezas de plata, vestiduras y el mobiliario; es decir, en general, los objetos de fácil traslado.

¹⁹ Los datos sobre la destrucción de las imágenes y su posterior sustitución los hemos tomado de una descripción, realizada en 1965 por D. Adelaido del Ordí, vecino de Magán, y hoy conservada por el párroco. En ella quedan relacionados los retablos e imágenes con que contaba la iglesia con anterioridad a la Guerra Civil, los que en ella desaparecieron y los que se realizaron con posterioridad, para sustituirlos.

²⁰ IACOPO DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*, traducción del latino di Cecilia Lisi, Firenze 1952, 384; SANTIAGO DE LA VORAGINE, *La leyenda dorada*, traducción del latín de Fray José Manuel Macías, Madrid 1982, 376.

²¹ J. F. ROIG, *Iconografía de los Santos*, Barcelona 1950, 187, 190.

que confirmarnos el "error". Sin embargo creemos poder arriesgar el origen de éste. La misma leyenda hagiográfica contiene la "vida" de otra Santa Margarita, muy similar a la de Santa Marina²². Ambas historias tienen como protagonista a una joven que durante toda su vida es tenida como fraile, y como tal acusada de haber dejado encinta a una muchacha; culpa que sufre mansamente hasta la muerte, tras la que se descubre su inocencia. Se confundirían, así, las leyendas y de ahí los nombres; luego no es ya difícil que un nuevo error llevara a transferir la historia de Santa Margarita de Antioquía a Santa Marina, sobre todo cuando su representación resultaba mucho más espectacular y atractiva²³.

ENSAMBLAJE Y TALLA.

El conjunto ha sido cuidado con esmero ya desde antiguo, lo cual queda constatado por los gastos efectuados para su limpieza y conservación que figuran con regularidad en las cuentas de la fábrica desde el siglo XVIII. Nos encontramos, así, hoy, con una pieza que podemos considerar como bien conservada, en líneas generales, aspecto éste que facilita notablemente su estudio.

La estructura arquitectónica, dentro de la tipología de retablo escurialense, tan frecuente en el Toledo de la época, queda perfectamente adaptada a la curvatura del presbiterio, como habían señalado las condiciones, y ello le da una mayor movilidad y articulación que la que hubiera ofrecido un retablo concebido en un solo plano, como el que el mismo Toribio González hiciera en 1592 para ocupar el testero de la iglesia conventual de la Concepción Francisca de Toledo²⁴. Pero no es éste su único acierto compositivo: utiliza seis columnas de orden gigante para contener los dos primeros cuerpos y, al disminuir las dimensiones del tercero, crea dos calles a los lados del Calvario, conteniendo cada una de ellas la hornacina de una imagen y un tablero de pintura. Logra con ello que la verticalidad de estas calles se corte, las columnas que las enmarcan se potencien al contener, como ocurría en las inferiores dos "cuerpos" y su espacio partido contraste con el único reservado al citado Calvario, en la calle central.

Esta manifiesta preocupación de conjunto no le hace olvidarse de los detalles decorativos de cuidada talla, ya sea en los motivos vegetales, en las

²² IACOPO DA VARAGINE, *o.c.*, 690, 342; SANTIAGO DE LA VORAGINE, *o.c.*, 653, 331.

²³ Por otra parte el martiriología romano, sin señalar datos concretos, menciona una Santa Marina virgen, martirizada en Galicia el 18 de julio, día en que Magán celebra la festividad de su patrona. Esta podría ser la santa a la que se venera en España, cuya historia se hubiera visto "enriquecida" en forma tan particular.

²⁴ V. GARCÍA REY, *Juan Bautista Monegro, escultor y arquitecto*, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones" XL (Madrid 1932), 133; J. M. AZCARATE, *Escultura del siglo XVI en Ars Hispaniae* XIII (1958), 359; F. MARIAS, *La arquitectura... o.c.*, Toribio González.

cartelas distribuidas en molduras y frisos—los cuales han perdido, desgraciadamente, su original policromía— como en los fustes y capiteles de las columnas, motivos, todos ellos, tratados en forma similar a la decoración del citado retablo toledano de la Concepción.

La parroquia de Magán debió sentirse muy satisfecha con la labor de Toribio González, puesto que también recurre a él cuando, ya terminado el retablo, ha de realizarse el trabajo, en piedra, de su pedestal; y creemos poder afirmar que la elección de su yerno, José Ortega, para la talla de la custodia encargada en 1631 hubo de estar condicionada por el recuerdo del viejo maestro, a quien posiblemente se hubiera encomendado el trabajo de no haber fallecido en 1625.

En todo momento ha de tenerse presente que si bien Fernando Marías—reconocida autoridad en la historia de la arquitectura toledana— afirma en su tesis que nunca podrá ser considerado este maestro como hombre de genio, en cuanto arquitecto, tampoco niega su oficio y mérito como retablista, lo cual queda de manifiesto en el conjunto que estudiamos.

Toribio González, desde que aparece en Toledo, hacia 1583; solo es citado, en los documentos como arquitecto a partir de 1608; con anterioridad su única titulación había sido la de ensamblador, y de hecho en su nombramiento como arquitecto catedralicio, en 1621, hubieron de contar tanto o más que los trabajos arquitectónicos realizados, en su mayoría secundarios, los llevados a cabo en el campo de la talla para la iglesia primada y el Alcázar. De hecho, en su calidad de maestro mayor, no señala Marías que fuera requerido para examinar ningún trabajo o traza arquitectónicos; pero sí está constatado por Martín González, que como tal maestro mayor de Toledo fue llamado, desde Plasencia, considerándole máxima autoridad, para elegir entre los diseños presentados el que se convertiría en el retablo de la catedral extremeña, y en el que introdujo, incluso, sus propias modificaciones²⁵.

Sin embargo, pese a que haya de definirse a este maestro fundamentalmente como ensamblador, ha sido estudiada, en profundidad, su carrera arquitectónica por Fernando Marías y, como él mismo afirma, nada se ha dicho de su labor retablística, trabajo que podría llevar a interesantes conclusiones al estudiar su evolución desde que saliera de su patria montañesa, su formación, sus constantes contactos con su paisano, el gran maestro Juan Bautista Monegro, hasta llegar a sus obras como maestro independiente²⁶.

El trabajo de talla hemos visto que estuvo a cargo de Juan González, primo del entallador, según la biografía de Toribio González redactada por

²⁵ Cfr., J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la Catedral de Plasencia*, "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid" XL-XLI (1975), 297-318; ID., *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid 1980, 133-134.

²⁶ Las bases para tal trabajo, al que confiamos sea útil este artículo, están ya sentadas en la tesis de Fernando Marías quien aporta un sinfín de documentos que habría que analizar con detenimiento.

Marías. Hoy, tal como ha llegado hasta nosotros el retablo, podríamos sacar una idea equivocada de la valía de este escultor. En buena medida ello se debe a los repintes sufridos por las tres santas del segundo cuerpo²⁷ y a que los dos santos que debían estar en la zona más alta hoy los tiene el espectador a la altura de su pupila.

Pero haciendo abstracción de estos extremos, las figuras están bien realizadas. Resultan en ellas peculiares los rostros redondeados, un tanto amuñecados; pero junto a este dato evidentemente negativo, están bien ejecutadas las vestiduras que dan variedad e individualizan a cada uno de los personajes. Los mejores bultos del conjunto son, en nuestra opinión, los de San Eugenio y muy especialmente los que integran el Calvario; a éstos los ha dotado de un canon más esterilizado y de un mayor dramatismo, con lo que aparecen más humanos y vivos que los restantes hieráticos santos.

En toda la obra son los relieves los que alcanzan una mayor belleza plástica. En el friso que corre bajo el Calvario, flanqueado por roleos vegetales y enmarcado por cartela manierista, aparece el de la colocación de Cristo en el sepulcro; pero la distancia a la que debe ser contemplado impide su apropiado estudio. No ocurre lo mismo con los que constituyen la decoración del banco en número total de doce, dejando aparte la ornamentación vegetal: dos de ellos apaisados, bajo las calles de las pinturas, y los restantes, de disposición vertical, en correspondencia con las columnas. En ellos se representan los Evangelistas (como base de las cuatro columnas centrales); los cuatro Padres de la Iglesia Latina agrupados por parejas (San Jerónimo y San Gregorio Magno en el lado del Evangelio, y en el de la Epístola, San Ambrosio y San Agustín); dos Doctores (Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura, flaqueando el arco que alberga la custodia), y cuatro apóstoles bajo las dos columnas extremas (San Felipe y Santiago en la del lado del Evangelio y San Bartolomé y San Andrés en la de la Epístola). Estas catorce figuras constituyen una verdadera galería de tipos cargados de indudable humanidad, Ninguno se repite ni en rostros ni en actitudes o ropajes, pese a que Apóstoles y Evangelistas visten una túnica intemporal; que otros tres personajes, en su calidad de obispos, se cubren con capa pluvial y mitra; y otros dos, como cardenales, con capelo y manto carmín. Al contrario, son figuras absolutamente individuales: unos absortos en su estudio; otros iluminados por la

²⁷ Ignoramos cuándo fueron hechos tales repintes, pero nos inclinamos a pensar que son muy recientes, puesto que si bien en 1805 hay una alusión documental a que fueron retocadas estas imágenes, en Toledo, se nos hace difícil creer que una tan burda "restauración" hubiera sido admitida en aquella época, cuando años atrás, en 1750, el visitador prohíbe que una imagen nueva de Santa Marina que, se había hecho para sustituir a la antigua, sea situada en el retablo dada "su deformidad"; y en 1787, da orden para retirar una efigie de la Virgen Dolorosa que se había colocado sobre el tabernáculo, puesto que con ella se impedía, en buena medida, ver la de la patrona. Resulta, por tanto, mucho más fácil pensar en un retoque bien intencionado, pero poco experto, realizado tras los deterioros sufridos por el retablo en la Guerra Civil. Actualmente el párroco tramita la restauración de la imagen de Santa Marina para restituirla a su primitivo aspecto.

inspiración divina; otros, discutiendo entre sí las Verdades de la Fe; de San Lucas incluso diríamos que se ha parado un momento a elegir la palabra más adecuada para escribir su Evangelio, mientras que San Marcos razona lo ya escrito.

Vemos cómo Juan González ha elegido el camino más difícil, frente a aquel, de mucho menos empeño de identificar cada figura simplemente por su símbolo iconográfico. Tales símbolos se representan, sí, pero no adquieren en ningún caso protagonismo; incluso en los tableros de los Padres de la Iglesia sólo aparece en relieve el león de San Jerónimo; los restantes atributos únicamente están pintados sobre el fondo; algunos —como el panal de San Ambrosio— escasamente visibles, con los que pasan casi inadvertidos junto al alto relieve en que están realizadas las figuras.

El autor de estas tallas es figura poco conocida²⁸, y, sin embargo, se nos plantea un problema, ya que si esta obra se realiza entre 1602 y 1616/18, en 4 de julio de 1616 Juan Muñoz le traspasa la realización de las tallas del retablo de la iglesia de La Encarnación de Madrid²⁹ de las que se conservan actualmente las efigies de San Agustín y Santa Mónica, ya citadas por Tormo, y más tarde estudiadas por Martín González³⁰. Sin duda las firmas que aparecen en los documentos de Magán coinciden con la del protocolo madrileño y de hecho es posible que González se trasladara a Madrid, puesto que en 1618 da poder a su homónimo hijo para que en su nombre cobrara lo que la iglesia de Santa Marina le debía, hecho que podría estar justificado por una ausencia de su habitual domicilio para ocuparse del retablo de Madrid. Pero entre las imágenes de San Agustín y Santa Mónica, y las tallas de Magán existe una diferencia estilística notable, mayor que la que cabría esperar entre esculturas a las que separan tan escaso periodo de tiempo. Se podría aducir el que la obra madrileña está ejecutada para una fundación real de la ciudad capital y su importancia había de ser mucho mayor que la de un pequeño lugar toledano; pero aún pensando esto se nos hacía difícil imaginar tan veloz evolución en un artista. Fue el profesor Martín González quien amablemente nos apuntó la posible vía de solución: “el radical sentido transformador impuesto por Gregorio Fernández, ostensible en Madrid y que llegó hasta Toledo, a través de esta última ciudad”, citando literalmente sus autorizadas palabras. Y aún se podría apuntar otra hipótesis: que las tallas de la Encarnación no hubieran sido realizadas por nuestro maes-

²⁸ C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Españolas II*, Madrid 1914, 154; M. R. ZARCO DEL VALLE, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español II*, Madrid 1916, 317; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *obs. cit.*, 297-318; 133. Otras referencias dadas por Pérez Sedano no podemos asegurar que traten del mismo autor por parecer citado en fecha acaso excesivamente temprana para que pueda referirse a la misma persona.

²⁹ Archivo Histórico Protocolos de Madrid, Alejo de Herrera Pr. 2758, 578-580v.

³⁰ E. TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid 1927 (reimpr. 1979), 35; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid 1983, 252.

tro, puesto que un documento de traspaso de obra no implicaba, en todas las ocasiones, que éste fuera cumplido y que su ejecución corriera, finalmente, a cargo de otro autor más avanzado que Juan González.

LA PINTURA.

El total de las pinturas que hoy contiene el retablo son seis, como habían establecido las condiciones de 1583, y no los cuatro que marcaban los documentos definitivos de 1601. Pero la perfecta adaptación de todas ellas a la estructura y distribución del conjunto impiden pensar en que alguna de ellas fuera añadida a posteriori y no hay tampoco ninguna mención en los libros que permita suponer tal adición.

Los cuatro tableros mayores vienen ocupados por la Anunciación y el Nacimiento en el cuerpo inferior y dos escenas dedicadas a la santa patrona en el segundo. La personalidad de Diego de Aguilar, el Mozo, queda claramente de manifiesto en ellos; si bien en un momento muy avanzado en el que renuncia casi totalmente al uso de los oros, que había sido tan frecuente en buena parte de sus obras³¹. Así, el arcaísmo siempre citado para calificar las pinturas de este autor es aquí menos patente³². Conserva, no obstante, la utilización de inscripciones en los dos lienzos de la santa que, si bien justificadas o explicativas, no serían deseables en obras de fecha tan avanzada.

Los rostros apuntados y menudos de los personajes dan a sus figuras una típica suavidad y elegancia, que no es, sin embargo, acompañada por el movimiento, siempre muy restringido, y las rígidas anatomías; detalle éste especialmente visible en el desnudo de la santa martirizada, así como en la figura de su verdugo, al cual, de acuerdo a su posición, parece faltarle una pierna.

La comparación entre ésta y las restantes obras conocidas de Aguilar nos muestra cómo repite tipos y pequeños detalles decorativos. Vemos, así, que la figura del Dios Padre de la Anunciación coincide, variando la posición, con la que aparece en el retablo de San Juan Evangelista de la Concep-

³¹ Lo avanzado de la fecha de estas pinturas, dentro de la producción de Aguilar, supone que su estilo había de haber evolucionado, dejando atrás muchos de los antiguos "vicios goticistas". De hecho, el retablo de Mérida, que, según su testamento, deja parcialmente por cobrar a su muerte —perfectamente conservado y que ha estudiado Cruz Valdovinos en un trabajo inédito—, tampoco resulta tan arcaico como las obras que hasta ahora se habían identificado, y ello puede ser igualmente debido a lo tardío de su ejecución. Aunque también podría pensarse que dada la elevada cifra, que según su testamento se le adeudaba por esta obra —1.200 ducados, a repartir por mitad con los herederos del escultor— los avances estilísticos fuesen atribuibles a que su conclusión hubiera estado en manos de discípulos o colaboradores.

³² No hay que olvidar, por otra parte, que la desaparición de los oros en los lienzos, al evolucionar el estilo, supuso una notable economía. Y que su ausencia, hoy considerada como un dato de modernidad que hace más atractivas las obras, fue tenido, por mucho tiempo, como un dato de pobreza a ojos de los comitentes.

ción Francisca de Toledo. No son menos repetitivas sus aperturas de cielos, usando una cadena de nubes a la que se asoman ángeles y querubines. Sin embargo, logra crear espacios atrayentes gracias a la ambientación.

Cada una de las cuatro pinturas principales de Magán cuenta con una ambientación distinta: "Santa Marina" con el dragón aparece en una prisión sólo iluminada por los rayos que penetran por un pequeño tragaluz; la oscuridad que envuelve a la figura hace creer, en principio, que se tratara de un fondo neutro. La pintura bajo ella muestra ya un claro interior, rico y decorado, como fondo de la Anunciación; mientras que la escena de Natividad se desarrolla en una arquitectura, es decir, también en un interior, pero extraordinariamente abierto al paisaje; y finalmente, elige la Naturaleza como marco de la cuarta escena, la de la decapitación de la santa. Consigue así, en tan sólo cuatro oleos, una clara progresión y variedad espacial, que puede ser leída de forma ordenada a partir del lienzo superior de la calle del Evangelio, haciendo un recorrido en U.

En todo caso, lo más innovador en la producción de Aguilar, sería, como ya citaron Angulo y Pérez Sánchez³³, el detallismo de lo que podría clasificarse de verdaderas naturalezas muertas. En los cuadros de Magán son exponentes magníficos de ello el cestillo con las ropitas del Niño en el Nacimiento, pero sobre todo el costurero de la Virgen en la Anunciación, en el que encima de las telas se colocan cuidadosamente tijeras, hilos, dedal y aguja. Aún más detrás, en muy segundo plano, aparece en esta pintura la devanadera, una delicia de hilos y finas maderas entrelazadas, sobre cuyo pie María ha dejado el huso al interrumpir el trabajo para leer "Isaías VII", según muestra el libro abierto. Pero todavía guarda otro encantador detalle esta Anunciación: el obligado jarrón de azucenas que es tratado aquí con un naturalismo digno de mencionarse entre los prolegómenos de la pintura de floreros, concebidos como obras aisladas, de la pintura española del siglo xvii³⁴.

Las imágenes de San Francisco y San Juan Bautista que ocupan los cuadros superiores nos ofrecen un estilo distinto al de las cuatro pinturas de los dos cuerpos inferiores. Pero la realización de los retablos en estos momentos, sabemos que era un trabajo conjunto de todo un obrador y no es extraño que las piezas menores que habían de estar más alejadas de los ojos de los fieles se dejaran a los pinceles de los colaboradores, máxime cuando es-

³³ D. ANGULO IRÍGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *o.c.*, 14.

³⁴ En la zona derecha del lienzo de la Anunciación se observan al menos tres figuras femeninas portando las dos primeras una cruz y un espejo, lo que nos ha hecho pensar en figuras de virtudes que podrían haber sido imaginadas por el pintor, como complemento de la composición, para ser finalmente desechadas, y quedar hoy visibles sólo como "arrepentimiento" bajo el tono verdoso del fondo. Sobre el origen del género de bodegones y floreros del siglo xvii y las apariciones de objetos inanimados en pinturas religiosas del siglo xvi y comienzos del xvii hemos consultado A. E. PÉREZ-SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid 1983, 13-29.

tos podían tomar las efigies de los repertorios al uso. En este caso concreto, los dos santos ofrecen un estilo mucho más grequiano que el resto, como si el oficial que los hubiera tomado a su cargo, joven tal vez, se hubiera dejado influir por las maneras del Cretense —cuyo estilo triunfaba sin discusión en el Toledo de la época— más que por las de su propio maestro, del que sí conserva un tipo de rostro masculino fino y barbado pero al que envuelve en una atmósfera distinta de la que aquél diera a sus personajes.

Podemos, para finalizar, afirmar que la obra sin suponer especiales aportaciones o rupturas, da prueba de la alta calidad media lograda por los artistas de la retabística toledana del cambio de siglo, cuyos trabajos no son todavía tan desconocidos.



1



2



Magán (Toledo). Iglesia parroquial. Retablo mayor.—1. San Lucas.—2. San Marcos.—3. San Ambrosio y San Agustín.—4. San Jerónimo y San Gregorio. Todos por Juan González.



Magán (Toledo). Iglesia parroquial. Pinturas del retablo mayor, por Diego de Aguilar: 1. Santa Marina en la prisión.—2. Martirio de Santa Marina.—3. Anunciación.—4. Nacimiento.