

Juan M. Monterroso Montero

**Dos cuadros de Simon Peti en la  
Catedral de Ourense.  
(Los determinantes religiosos activos en la  
primera mitad del siglo XVIII).**

**I. Introducción**

La basílica orensana cuenta en su capilla mayor con dos grandes lienzos, ricamente enmarcados, que, desde un principio, han sido objeto de la atención de los estudiosos que han visitado este templo. Estos, desde las referencias más lejanas como la de Murguía, el cual los incluye como uno más de sus adornos –«los grandes cuadros que adornan las paredes y cuyos espléndidos marcos dorados, de gusto rococó, también aparejan con los altares del mismo género y mano;...»<sup>1</sup>– siempre han estado presentes a la hora de referirse a esta catedral; con el tiempo, su identidad ha ido perfilándose, adquiriendo una individualidad que pasa por la lectura de sus temas y por el descubrimiento de su autor. Dicho paso fue dado por Sánchez Arteaga quien, de forma igualmente escueta, abre el camino para su correcta valoración –«Los grandes cuadros pintados en lienzo que existen en la Capilla Mayor, son obra del pincel de Piti, natural de Salamanca, discípulo de Lucas Jordán. Uno representa el martirio de Santa Eufemia y otro el de los Santos Facundo y Primitivo»<sup>2</sup>; aunque breve, esta reseña es el punto de partida de todas las investigaciones posteriores que han avanzado soluciones e interpretaciones que abundan en lo dicho<sup>3</sup>.

**II. Don Marcelino Siuri o Don Juan Muñoz de la Cueva.**

Lo primero que nos debe interesar a la hora de comenzar el análisis de estos dos lienzos es saber cuáles fueron las circunstancias históricas que propiciaron la llegada de los mismos. Indudablemente dicha necesidad hace preciso que, aún siendo a grandes rasgos, intentemos su correcta contextualización, la cual terminará por ser un elemento clave para comprender su alcance.

Parece lógico pensar que, tanto su cuadro como el otro, son parte del programa de renovación de la capilla mayor que comenzó el señor obispo don

Marcelino Siuri (1709-1717). Dicha actividad constructiva queda reflejada en la descripción que su sucesor, don Juan Muñoz de la Cueva, hace al decir: «Supuestas estas dos Consagraciones, se bolvió à deshazer el Altar Mayor, con intervención, y dictamen de mi Antecesor inmediato el señor don Marcelino Siuri, à fin de labrar, y erigir à sus dos lados dos Altares por la parte interior de la Capilla, y otros dos en correspondencia, con rexas fuertes plateadas, y doradas por la parte de afuera, para que en ellos, con mayor lucimiento, culto y segura custodia, se colocassen las Reliquias, y Sagrados Cuerpos de Santa Eufemia y sus dos Santos Mártires Compañeros, y de los Santos Mártires hermanos San Facundo y San Primitivo»<sup>4</sup>. Al mismo tiempo, esta labor le fue encomendada a Francisco de Castro Canseco, artista con el que se han relacionado en más de una ocasión los marcos que protegen las telas<sup>5</sup>.

Por otra parte, este prelado no llegó a concluir la obra ya que, en el año 1717, fue trasladado a la diócesis de Córdoba, sede desde la cual mantuvo todavía un contacto estrecho y directo con Ourense<sup>6</sup>.

Por último, su sucesor no sólo remató los trabajos iniciados sino que, además, resolvió –el 23 de junio de 1720– consagrar por tercera vez la basílica, señalándose de este modo el fin de una actividad que dotó a la capilla mayor de una nueva significación al guardar en su interior las reliquias de los Santos Mártires<sup>7</sup>.

### III. Las obras y su autor.

Por lo que llevamos dicho se puede comprender que estos cuadros están en el presbiterio, colgados de los muros correspondientes a los lados del evangelio y la epístola –el martirio de los Santos Facundo y Primitivo y de Santa Eufemia, respectivamente–.

Al observarlos con detenimiento se comprueba cómo en líneas generales, aun representando narraciones diferentes, ambos mantienen una cierta unidad<sup>8</sup>.

Esta, muy condicionada por el formato horizontal de las telas, se descubre, en primer lugar, en el sentido de su lectura puesto que debe iniciarse en los extremos para ir avanzando hacia el centro donde se produce el desenlace. En segundo lugar, su composición se apoya en una equilibrada distribución de las masas que le permite al artista sustituir la gran pilastra del palacio de Atico por el cortejo del verdugo de Santa Eufemia –por su caballo y por el gigantesco jinete que con su estandarte corta la perspectiva hacia el fondo<sup>9</sup>– o introducir a personajes en un segundo plano como simples observadores<sup>10</sup>.

Por otra parte, las actitudes y los gestos responden a los principios declamatorios propios de un drama: Santa Eufemia, por ejemplo, ataviada con un vestido blanco y el manto rojo cayéndole sobre su hombro izquierdo, despliega los

brazos en aspa, elevando la mirada hacia el lado opuesto, con un claro sentido místico y emocional que expresa su sumisión y aceptación del martirio a cambio de la gloria de Dios; lo mismo podríamos decir en el caso de los otros Santos, aunque esa «mirada de amor» sea «más propia de la psicología femenina»<sup>11</sup>. Los elementos teatrales se repiten en el gesto poderoso y autoritario de Atico, en esa arquitectura palaciega –una enorme pilastra– y en el pesado cortinaje que, lo mismo que una tramoya, le hablan al espectador de estructuras de enormes proporciones que, en realidad, desafían cualquier análisis racional<sup>12</sup>, o en la propia indumentaria de éstos ya que en ello siguen una serie de normas no escritas que le permiten al fiel identificar correctamente a los protagonistas<sup>13</sup>.

No obstante, este tono general que domina las obras, ese carácter triunfante de acento contrarreformista, no debe entenderse como un rasgo interpretativo del pintor sino, más bien, como la traducción plástica de la narración hecha sobre estos mártires por Muñoz de la Cueva<sup>14</sup>. De este modo, al describir la muerte de los dos Santos dice:

«Si bien, en medio de tal carnicería, y destrozo, con celestial impulso, como se debe creer, encarados á Atico, le llamaron, y dixeron: Ea hombre sacrilego é infiel, ageno y apartado de Dios, vencido estás, porque con todas tus máquinas é invenciones crueles, no has podido conseguir ni lograr en nosotros la victoria que deseabas: Conoce, ó miserable! tu impotencia, y flaqueza, como también la de tus mentidos Dioses.

Al acabar los Santos de decir estas palabras, vió uno de los ciurcunstantes dos Angeles, que rodeados de celestiales luzes, traían á los Santos dos coronas, destinando á cada uno la suya: Con Vozes llenas de júbilo, empezó à publicar, y declarar lo que veía; y oyéndolo Atico, y viendo conmovido el concurso numeroso, mandó que à Facundo y Primitivo les cortasen al punto las cabezas, juzgando y vozeando su ignorancia, que con esso no tendrían lugar adonde recibiesen el honor de las Coronas. ... Al fin, quando Facundo, y Primitivo, al compás de sus penas, subían al punto más alto de fervoroso amor las gracias, y las alabanças Divinas: en tan sonoro, como dichoso punto, segaron los verdugos sus cuellos, órganos del Espíritu Santo, y de sus cortadas cervizes corrió la sangre, mezclada con el candor de la leche<sup>15</sup>; à cuya vista, y de los demás prodigios, muchos de los Gentiles se convirtieron, otros quedaron confusos y Atico se partió lleno de despecho rabioso»<sup>16</sup>.

Y al referirse al de Santa Eufemia comenta:

«Presentada à la vista del Tyrano nuestra Patrona Eufemia en los diez y ocho años de su edad más floridad, y con el vigor constante, que no ajó, ni mudó la penitencia, el tiempo, ni la aspereza del monte. La primera diligencia que el Tyrano practicó,

fue mostrarse compasivo de su engaño, y de su riesgo... Pero llegando a entender, que Eufemia no cessaba de alabar al Redentor, y que sana, y robusta se mantenía más firme en la confesión Christiana... Procuró por si con algunas caricias vencer el pudor de Eufemia. Solicitó por otros insolentes Ministros y Soldados, contrastar el diamante de su pecho, que como cristal de roca, ni quebró, ni se pudo mancar con la menor impureza: antes bin se cree, que de los mismos ribales, y atrevidos solicitadores fueron convertidos algunos por esta Santa Virgen, y entre ellos dos jóvenes penitentes, y bien afortunados, que le acompañaron en el glorioso Martyrio, y que oy la acompañan en la Urna, en que se veneran, con el de la Santa, sus Cuerpos <sup>17</sup>. Viendo el juez, que nada aprovechaba la blandura, para mellar la celeste, y por tal incorruptible honestidad de Eufemia, bolvióse a los rigores usados de atormentarla en el eculo y potro: mandó después colgarla de los cabellos sobre una hoguera, ó horno muy encendido; pero aunque Eufemia padecía como mortal, y sensible, para aumento de su mérito, inflamado su espíritu en el amor de Jesu Christo, su esposo, se mostraba como si fuera imposible, en la alegría y serenidad del semblante; de suerte que confuso, y avergoçado el Juez, mandó que la apartassen de sus ojos, y que llevada a unos altissimos riscos, que descolgaban de la misma Montaña de Xerez, la despeñassen de allí. Obedeció la impieda de los verdugos, llevaron a la Santa a la cumbre de aquel despeñadero, tan alto, tan horrible por las puntas de las peñas agudas, sobresalientes, y desiguales, que assuta solo mirarlo... Arrojaron, pues, por el precipio à Eufemia, que mantenida por los Santos Angeles, llegó al profundo valle sin daño, ó lesión alguna... Acudieron al golpe los impios; y viéndola viva, y sana, y cantando alabanças á la Magestad Divina, atada la arrastraron largo trecho, hasta llegar adonde estaba el Juez <sup>18</sup>, que estando fuera de si, ciego de Ira, y furor, con su propia espada la atravesó del costado diestro al siniestro, traspasando su camino aquel corazon puro, y tan finamente amante de su Divino Esposo, con que voló al Cielo su candidissima alma à recibir duplicadas las coronas <sup>19</sup>, vestida y revestida, como defensora de la castidad, y la Fé, con la gloriosa túnica de olanda más fina de su virginidad <sup>20</sup>, y del manto púrpura de su triunfante pasión» <sup>21</sup>.

Desde un punto de vista técnico estos dos cuadros responden a las características propias de un artista del primer tercio del siglo XVIII. La atribución a Piti nos conduciría a la órbita de un pintor formado en los círculos madrileños de finales del siglo XVII, lo que justificaría el sentido dinámico de la composición, su disposición longitudinal de carácter escénico o su gama cromática, muestra de un estilo colorista, dominada por oros, verdes azulados y rosas, de escasa intensidad, sobre lo que en algún momento destacan elementos vibrantes como el rojo del manto de Atico o el de Santa Eufemia. Igualmente interesante es su ejecución fundada en una técnica blanda y difuminada, de pincelada

suelta, muy llamativa en los celajes azules o en la densidad aérea de los fondos; su luz, que tiende a disolver las líneas de los contornos, sirviendo a la vez de rasgo configurador del espacio al dejar a algunas figuras en una tenue semipenumbra y jugar, en ocasiones, con curiosos contraluces –es el caso de la mano izquierda del verdugo de la mártir orensana–; y la elegancia de los tipos que elige, su belleza idealizada o lo templado de su gesticulación.

### Conclusiones

Aparte de lo dicho, todavía es posible plantear algunas cuestiones más; de este modo, debemos intentar definir quién es este artista identificado como Piti y cuál fue la fecha en que se realizaron estas obras; quién fue su mentor, si es que en realidad existió; y qué finalidad podrían tener dichos cuadros.

A la primera pregunta la respuesta es inmediata puesto que Valdivieso en 1971 le dio un nombre a este pintor al atribuir las obras a Simón Peti o Pitti<sup>22</sup>, miembro de una familia de artistas vallisoletanos, que desde 1693 estuvo afinado en Salamanca<sup>23</sup>. Este hecho, junto a una posible formación al lado de Luca Giordano<sup>24</sup>, ratificaría lo afirmado por Valdivieso.

Por lo que se refiere a la fecha de su realización, ésta debería circunscribirse a los años medios entre 1717 y 1728, o sea, entre el momento en que se inician los trabajos de remodelación de la capilla mayor y la fecha de la muerte de don Juan Muñoz de la Cueva. No obstante, este marco cronológico puede ser limitado; si aceptamos que existe una relación entre los textos comentados del prelado y estos lienzos, tendríamos que retrasar su encargo hasta septiembre de 1721, año en que fue escrito el último de ellos<sup>25</sup>. Por otra parte, no parece razonable dar un año posterior a 1728 como fecha de su realización debido a que los últimos datos documentales con que contamos sobre Peti se refieren a 1711 y 1714<sup>26</sup> y, además, en 1736, cuando mure Manuel Peti Vender, su hermano, su «único heredero» es Bonifacio de Quevedo Piti, su sobrino<sup>27</sup>.

La consecuencia inmediata de esta última afirmación es la respuesta a la tercera cuestión. En caso de que hubiese que relacionar estas telas con algún personaje histórico, éste tendría que ser un don Juan Muñoz que actuaría como mentor de los mismos. La corroboración de tal suposición quedaría establecida gracias a la existencia de un tercer cuadro, en esta ocasión en la Capilla de Santo tomé de Augasantas, en el que se narra el martirio de Santa Mariña<sup>28</sup>.

Dada esta situación nos encontraríamos con un contexto contrarreformista cuyo origen último estaría en las disposiciones de Trento<sup>29</sup>; su finalidad, por ello, vendría dada tanto por una relación directa con las reliquias existentes en la capilla mayor<sup>30</sup> como por ese sentido aleccionador por el cual las imágenes

tenían la misión de instruir y confirmar al pueblo recordándole los artículos de la fe y, al mismo tiempo, estaban obligados a ofrecerles un ejemplo a seguir <sup>31</sup>.

En definitiva, estaríamos ante el reflejo en el siglo XVIII de toda una serie de constantes heredadas de la situación histórica en que, en el XVII, se vio inmersa la sociedad española y en la cual los factores religiosos y eclesiásticos se solapan con aquellos eminentemente sociopolíticos <sup>32</sup>.

## NOTAS

1. MURGUIA, M.: *Galicia*. Madrid, 1889. (Ed. facsímil de Justo G. BERAMENDI, Vigo, 1982, p. 935).

2. SANCHEZ ARTEAGA, M.: *Apuntes histórico-artísticos de la Catedral de Orense*. Orense, 1916, p. 116.

3. Entre estos últimos son interesantes las realizadas por Weyler –«A continuación del retablo, a ambos lados de la capilla mayor, se abrieron en el primer tercio del siglo XVIII dos pequeñas arcadas para colocar en ellas las reliquias de los cuerpos de los mártires Facundo, Primitivo y Eufemia, cuyas urnas se depositaron en 1720 y se les erigieron dos altares churriguerescos tallados, labrados en 1718 por el maestro Francisco de Castro. Dos grandes lienzos de Pitti, natural de Salamanca, discípulo de Lucas Jordán, representando fastos del martirio de los tres compañeros mártires, ornamentan los muros». WEYLER, A.: «La catedral de Orense», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII, (1924), p. 172 –que contextualiza las obras en su momento histórico; CHAMOSO LAMAS, M.: *La catedral de Orense*. León, 1980, p. 60; GARCIA IGLESIAS, J.M.: *Galicia. Tiempos de Barroco*. A. Coruña, 1990, p. 141; y, muy especialmente, el estudio de González Paz y Hervella Vázquez que, en 1985, redescubre y calibra en su justa medida la calidad de los mismos «En ambos lienzos, el carácter docente y cultural aparece claramente manifiesto...» y «...es una página viva de la historia orensana del siglo XVIII», GONZALEZ PAZ, J. y HERVELLA VAZQUEZ, J.: «Lienzo de Pitti, discípulo de Lucas Jordán, en la catedral de Orense». *La Región* (14-2-1985).

4. MUÑOZ DE LA CUEVA, J.: *Noticias históricas de la Santa Iglesia Cathedral de Orense*. Madrid, Imp. Real, por Joseph Rodríguez de Escobar, 1727, p. 95. FLOREZ, E.: *España Sagrada. Teatro Geographico-histórico de la Iglesia de España*. Orense. XVII. Madrid, oficina de Antonio Marín, 1763, p. 209.

5. Esa filiación fue apuntada por Murguía, véase nota 1. El estudio más completo sobre este tema es el realizado por HERVELLA VAZQUEZ, J.: *La escultura barroca de Orense*. Santiago de Compostela, 1992, p. 218.

6. El mejor ejemplo de este lazo afectivo que unió al obispo con ésta, «Su primera esposa», lo tenemos en las palabras de Flórez: «Pero aun ausente tuvo muy presente a la primer esposa, haciendo demoler en el año 1722 y levantar a sus expensas la Iglesia de Santa María la Madre, que no estaba decente; y con su zelo liberal erigió una fábrica más firme, más lúcida, y más

grande que la antigua. Sea su memoria bendecida». FLOREZ, E.: *España Sagrada...*, op. cit., p. 197. Dicha iglesia estaba vinculada al cabildo catedralicio.

7. FLOREZ, E.: *España Sagrada...*, op. cit., p. 201. El obispo orensano al describir la capilla mayor dice: «La capilla mayor de la Cathedral es de los mas graves, magníficos y excitativos al divino respeto, y devoción; porque además del rico Tabernáculo, o Santuario de plata, en que se guarda el Santísimo Sacramento... hásele añadido desde el año de mil setecientos y veinte, el singular adorno con que se colocaron á sus lados los Sagrados Cuerpos de los Martyres Diocesanos San Facundo y San Primitivo, el de Santa Eufemia, y dos Santos Mártires, sus compañeros, con otras insignes reliquias, y con transparentes, que aumentan la devoción; porque demás de dos Altares, en que celebra dentro de dicha Capilla, ay otros dos, que sirven al mismo efecto, y están muy adornados con Retablos por de fuera...». MUÑOZ DE LA CUEVA, J.: *Noticias históricas de...*, op. cit., p. 95.

8. «En el que contemplamos a la izquierda, vemos la ejecución de los Santos mártires –hermanos gemelos– Facundo y Primitivo: una turba contempla dicha ejecución. Ya uno de los hermanos se representa caído en tierra, mientras el otro en actitud orante, espera el golpe fatal de la espada. El limpio Atico en su trono, rodeado de sus consejeros, observa la escena y contempla la cabeza que uno de los verdugos le muestra. Dos ángeles rodeados de nubes, cierran la escena, portando una corona y palma respectivamente. Piti representa la ejecución en el interior de un aposento –palacio del gobernador romano Atico– manifestándolo por los cortinajes y arquitecturas.

En el cuadro que contemplamos a la derecha, se representa el martirio de Santa Eufemia, y sus compañeros. La Santa Orensana –al decir del obispo Muñoz de la Cueva–, arrodillada rodeada de soldados, es traspasada por el acero de la espada. Unos ángeles que portan los atributos del martirio –coronas y palmas– cierran la escena en la parte superior, mientras los compañeros de la Santa mártir son representados encadenados en la parte derecha del lienzo». GONZALEZ PAZ, J. y HERVELLA VAZQUEZ, J.: «Lienzo de Piti...», op. cit.

9. En este grupo están patentes algunas de las lecciones aprendidas de Rubens, aunque en ningún caso alcanza a la agitación y crispación desplegada por el maestro flamenco. Véase por ejemplo su Martirio de San Livino del Museo del Louvre.

10. A través de este recurso el pintor evita las fugas hacia el fondo aumentando el carácter escénico y teatral de las obras.

11. Cfr. WEISBACH, W.: *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid, 1942, p. 108, 214.

12. Es curioso observar cómo los personajes que contemplan los martirios en un segundo plano –en ambos casos se trata de un anciano con turbante y un soldado– están cortados por la cintura. Esto, que podría justificarse en la tela de los Santos Facundo y Primitivo alegando un parapeateo imaginario, es inaceptable en el lienzo de Santa Eufemia.

13. El empleo y repetición de la indumentaria de guerrero romano que muestra el Santo que va a ser decapitado, el torso desnudo de su compañero, el armiño que cubre los hombros de los tiranos o los turbantes que lucen en sus cabezas, junto a ese «patos» que manifiesta un impulso apasionado y espiritual o las figuras imponentes y brutales de los verdugos, son notas que conducen la mirada y la fantasía del devoto hacia conceptos como lo heroico, lo extático, etc., propios de una cultura retórica que trata de impresionar, conmover y convencer, WEISBACH, W.: *El Barroco...*, op. cit., p. 90, 107, 119, 134; GALLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1972, p. 125; CARO BAROJA, J.: *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid, 1978, p. 190.

14. La relación de estos lienzos con la obra del obispo orensano fue apuntada por González Paz y Hervella Vázquez. En su obra incluye junto al estado de la iglesia catedral y una carta pastoral, la vida de algunos santos mártires orensanos: Santa Mariña, Santa Eufemia y San Facundo y San Primitivo.

15. Este detalle, lo mismo que los dos ángeles que vuelan envueltos en una luz dorada, es uno de los rasgos más fielmente recogidos de un relato del cual se han tomado, sobre todo, no los rasgos externos –según el autor los hechos ocurren en un lugar abierto y no en el interior de un palacio– sino los sentimientos de los personajes-actores que en él intervienen.

16. Véase MUÑOZ DE LA CUEVA, J.: *Noticias históricas de...*, op. cit., pp. 191-192.

17. Estos dos personajes, identificados como Sóstenes y Víctor o Crispulo y Restituto, aparecen en el ángulo inferior derecho del lienzo; su presencia queda justificada por su papel de espectadores que participan de un conocimiento superior –el de la Gloria de la Santa– al del resto, sirviendo de nexo de unión lo descrito y el fiel que lo contempla. Una actitud semejante es la que muestra, por ejemplo, el joven semidesnudo que contempla el Martirio de San Esteban de la iglesia de San Esteban de Génova, obra de Giulio Romano.

18. Si es significativo que la Santa aparezca sujeta por una cuerda ceñida a su cintura, también lo es que se abra una profunda perspectiva, una especie de gran sendero desbrozado, que haría referencia a los lugares que, tras haber arrastrado su cuerpo, quedaron yermos.

19. Esta parte de la narración, recogida en el ángulo superior derecho, llama nuestra atención tanto por la ejecución rápida y suelta con que está realizada como por el tipo de encuadre elegido para figurarla. En el la Santa es transportada por tres ángeles que sostienen su cuerpo postrado sin vida; todos sus rasgos, el brazo izquierdo que cuelga, su cabeza vuelta hacia el lugar donde otros ángeles la van a recibir o las huellas de las anomalías que podríamos imaginar en su rostro, junto con lo agitado de la composición, parecen describir un éxtasis místico, esa unión con Dios que transporta al mártir fuera de su cuerpo y le hace soportar con firmeza los tormentos a los que son sometidos. WEISBACH, W.: *El Barroco...*, op. cit., pp. 233-242; MARTIN, J.R.: *Barroco*. Bilbao, 1977, pp. 89-95.

20. La Holanda es una tela de hilo fina que se ajusta perfectamente al modo en que Ripa describe las alegorías de la virginidad –«Bellísima jovencita vestida con una túnica de lino blanco...» y, por extensión, también es aplicable a la Fe –«Mujer vestida de blanco...»–. Véase RIPA, C.: *Iconología*. Madrid, 1987, I-II, pp. 402-423.

21. MUÑOZ DE LA CUEVA, J.: *Noticias históricas de...*, op. cit., pp. 120-123. Sobre el estilo literario que domina en estos escritos salidos de la pluma del prelado orensano podríamos señalar las mismas características que Orozco Díaz comenta al referirse a los ascetas y místicos de los siglos XVI y XVII, es decir, «la tendencia a la plástica visual que preside en general los escritos... y con ello la intención de actuar sobre el lector, en directa llamada, excitándole sensorialmente hasta hacerle sentirse ante la escena o hecho a meditar, cual si la tuviese delante sucediendo entonces, para moverle a devoción». OROZCO DIAZ, E.: «Sobre el barroco, expresión de una estructura histórica. Los determinantes socio-políticos religiosos». *Introducción al Barroco*, I, Granada, 1988, p. 261. Sobre este mismo tema véase IDEM: *Mística, plástica y barroco*. Madrid, 1977, pp. 27-60.

22. VALDIVIESO GONZALEZ, E.: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid, 1971, pp. 188-191; URREA FERNANDEZ, J.: *La pintura en Valladolid en el siglo XVII, en Valladolid en el siglo XVII*. IV, Valladolid, 1981.

En la catedral vallisoletana se conservan algunas obras atribuidas a Simón Peti, el joven, como La Toma de Sevilla por San Fernando o la Conversión de San Pablo –esta última inspira-



da en el grabado sobre el mismo tema de Rubens existente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York— cuya composición es muy similar a la de los lienzos orensanos.

23. Se ratifica, de este modo, el testimonio dado por Sánchez Arteaga. Cfr. GARCIA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla, Pintores I y II*. II, Valladolid, 1946, p. 260; MARTI Y MONSO, J.: *Estudios históricos-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1898-1901; p. 65; VALDIVIESO GONZALEZ, E.: *La pintura en Valladolid...*, op. cit., p. 191; MONTANER LOPEZ, E.: *La pintura barroca en Salamanca*. Universidad de Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos. XLV. Salamanca, 1987, p. 74, nota 25.

24. CEAN BERMUDEZ, A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. IV, Madrid, 1800, p. 100, citado por MONTANER LOPEZ, E.: *La pintura barroca en Salamanca...*, op. cit., p. 74, nota 31.

25. Aunque su publicación no se realizó hasta 1727, cada parte del libro está fechada —16 de septiembre de 1720 y 29 de septiembre de 1721—, es decir, inmediatamente después de las largas temporadas estivales en que nuestro escritor se retiraba a Santa Mariña de Augasantas.

26. MONTANER LOPEZ, E.: *La pintura barroca en Salamanca...*, op. cit., p. 74.

27. En ningún momento, a lo largo de las mandas testamentarias, menciona a su hermano Simón, lo que nos llevaría a pensar que por esos años ya habría muerto, URREA FERNANDEZ, J.: *Pintores vallisoletanos, siglos XVI al XVIII*. Valladolid, 1981, ficha de Manuel Peti; IDEM: *La pintura, la rejería y la platería en Valladolid, en el siglo XVIII, en Historia de Valladolid*. V. Valladolid, 1984, p. 353, nota 3.

28. RISCO, V.: *Provincia de Orense, en Geografía General de Galicia*, de CARRERAS CANDI, F. (Ed. facsímil, A. Coruña, 1980, X, p. 358); CHAMOSO LAMAS, M.: «Santa Marina de Aguas Santas». *Cuadernos de Estudios Gallegos*, X, 30, (1955), p. 80; CID RUMBAO, A.: *Guía turística de la provincia de Orense*. Orense, 1970, p. 59; FERNANDEZ OTERO, J.C., GONZALEZ GARCIA, M.A. y GONZALEZ PAZ, J.: *Apuntes para el inventario del nobiliario Litúrgico de la Diócesis de Orense*. Vigo, 1983, p. 225.

En esta misma parroquia, en la sacristía de la Iglesia, se conserva un retrato del obispo orensano.

29. «Manda el Santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la invocación e intercesión de los santos, honor de las reliquias y uso legítimo de las imágenes. Instruyan también a los fieles en que deben venerar los santos cuerpos de los santos Mártires, y de otros que viven con Cristo, que fueron miembros vivo del mismo Cristo, y templos del Espíritu Santo, por quien han de resucitar á la vida eterna para ser glorificados, y por los cuales concede Dios muchos beneficios á los hombres... Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma al pueblo recordándoles los artículos de la fe, y recapacitándoles continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido: sino también porque se exponen á los ojos de los fieles los saludables exemplos de los Santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos; con el fin de que den gracias á Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los exemplos de los mismos Santos: así como para que se exciten á adorar, y amar á Dios, y practicar la piedad». TEJADA Y RAMIRO, J.: *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid, 1855, pp. 309-402; CANEDO-ARGÜELLAS, Cf.: *Arte y teoría: la contrarreforma y España*. Universidad de Oviedo, 1982, pp. 20-23; CHECA, F. y MORAN, J.M.: *El Barroco*. Madrid, 1982, p. 232.

30. «Las reliquias resultan ser... materializaciones sensibles, localizadas y concretas de una epifanía; manifestaciones para una presencia divina que ofrecen la posibilidad de tocar, ver e incluso oler lo sobrenatural. El culto a las reliquias materializa el objeto de devoción, representación sensible de lo trascendente que era la esencia del método recomendado en los retiros piadosos promovidos por la Compañía de Jesús durante los siglos xvi y xvii, y lo característico de los comentarios á los Ejercicios de San Ignacio». BOUZA ALVAREZ, J.L.: *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, 1990, p. 42.

31. Paleotti en su libro *De imaginibus sacris et profanis* (Ingolstadii, 1594) comenta: «No parrillas, los potros, las cruces: la Iglesia de la misma manera glorificar el valor de los mártires, pero quiere también inflamar el alma de sus hijos». Citado por MALE, E.: *El Barroco, Arte religioso del siglo xvii. Italia, Francia, Flandes*. Madrid, 1985, p. 120.

Por su parte, Possevino dice que «la más alta misión del arte es impresionar los corazones expresando el tormento de los mártires, las lágrimas en los que lloran, el dolor en los que sufren y la gloria y la alegría en los resucitados». WEISBACH, W.: *El Barroco...*, op. cit., pp. 260-261.

32. Véase MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*, Madrid, 1975; OROZCO DIAZ, E.: «Sobre el barroco...», op. cit., pp. 247-294.

Ese mismo espíritu contrarreformista se puede apreciar de modo claro en Muñoz de la Cueva como queda patente en *Su carta pastoral a los padres sacerdotes que ejercen el oficio de la predicación, incluido dentro de su libro*, MUÑOZ DE LA CUEVA, J.: *Noticias históricas de...*, op. cit., pp. 368-378.



Lám. 1.- Martirio de los Santos Primitivo y Facundo.



Lám. 2.- Martirio de Santa Eufemia.



Lám. 3.- Atico. Detalle lámina 1.



Lám. 4 y 5.- Estado del lienzo antes y después de su limpieza. Detalle lámina 1.



Lám. 5.



Lám. 6.- Compañeros de martirio de Santa Eufemia. Detalle lámina 2.



*Lám. 7.*– Tránsito de Santa Eufemia. Detalle lámina 2.



*Lám. 8 y 9.*– Estado del lienzo antes y después de su limpieza. Detalle lámina 2.