

## EL ENCARGO DE UN CRISTO DE MADERA A POMPEYO LEONI

Los primeros historiadores de la obra de los Leoni en España centraron su interés en el estudio de su quehacer artístico en bronce y mármol e incluso llegó a decirse que no habían trabajado la madera. Esta impresión es más generalizada de lo que se piensa debido sin duda al menor aprecio que goza la estatuaria lígnea italiana incluso por los propios tratadistas de la península vecina.

Por ello interesa especialmente una escritura del Concierto a favor de Pompeyo Leoni, ante el escribano Bartolomé Díaz Paradinas de fecha de 26 de agosto de 1592, que se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. En ella se especifica que Fray Antonio de Villegas, agustino en el Monasterio de San Felipe el Real de Madrid, trata y concierta con Pompeyo Leoni, criado de su Majestad, la hechura de «un Cruzifijo de bulto de madera redondo sin cruz pintado y encarnado» por el precio de 140 ducados el cual deberá «caber en una caja de un retablo questa puesta en la Capilla de doña María Manuel». Para su valoración se exige el peritaje de maestros duchos en este arte y se recomienda al escultor que haga el encargo «de la forma que haze las obras que se le encomiendan y encargan por su magestad». Firman como testigos el Padre Ignacio Bidarte, Antonio (sic) de Morales, escultor, y otra persona cuyo nombre no se ha descifrado con claridad<sup>1</sup>.

Ponz da nota del incendio que sufrió el Convento de San Felipe el Real el año de 1718 y añade que el altar mayor había sido trazado por Patricio Caxés pero no parece dar crédito a la tradición sobre la hechura por Pompeyo Leoni de nueve estatuas que lo adornaban sugiriendo que quizás diese los modelos «pues no se sabe que Leoni trabajase en madera»<sup>2</sup>. Ceán, Plon y Pérez Pastor confirmaron la noticia de la que desconfiara Ponz pero no recogieron la escritura del encargo del Cristo, anterior al que se hizo a Pompeyo de las nueve esculturas para el altar mayor, ajustadas en 900 ducados el año de 1595<sup>3</sup>.

La mención de un Cristo en madera para presidir un retablo sugirió la

<sup>1</sup> La noticia de la escritura la proporcionó amablemente M.<sup>a</sup> Teresa Baratech, del Archivo de Protocolos de Madrid. Aparece incluida en el Protocolo n.º 1553, Escribano Bartolomé Díaz Paradinas, año 1592, 26 de agosto (sin foliar). En el mismo protocolo se relacionan dos obligaciones a favor del escultor, con fechas de 28 de agosto y 9 de septiembre de 1591 por las que compra 12 cargas de uva blanca de Jaén y 20 de uva tinta aragonesa.

<sup>2</sup> PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar, 1947.

<sup>3</sup> PLON, Eugène, *Les Maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leon Leoni sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II*. Paris, 1887, p. 239; PÉREZ PASTOR, Vid. nota 7.

idea de que éste fuera el controvertido ejemplar que se conserva en la Academia de San Fernando de Madrid, procedente al parecer del Convento de la Victoria; Juan José Martín González le dedicó un estudio resumiendo el estado en que se hallaban las discusiones sobre la imagen que atribuyó, por razones estilísticas, a Antón de Morales <sup>4</sup>.

Revisados los antecedentes documentales y bibliográficos del intrincado problema no parece que pueda llegar a descifrarse definitivamente pero se intentó consultando los Archivos Histórico Nacional y el de Protocolos de Madrid que aportaron otras noticias inéditas con las que se pudo al menos delimitar el campo de lo conocido sobre este discutido tema.

El Cristo encargado para la capilla de doña María Manuel debió colocarse en su capilla de Santa Ana del Monasterio de San Felipe el Real pues sus albaceas testamentarios se conciertan con el convento para la compra de esta capilla en 1591 que aparece con la advocación del Santo Cristo en el libro registro de Memorias del Convento desde el año de 1595 hasta el de 1621 <sup>5</sup>. El Padre Lucas Montoya, cronista de los Mínimos, al describir su convento de la Victoria en años anteriores a 1619 habla de un Cristo de Pompeo en la tercera capilla del lado del Evangelio, la primitiva de la Virgen de la Soledad de Becerra hasta que esta imagen se traslada a su capilla propia, fuera de la Iglesia, en 1611 según se comprobó en el texto original de la Crónica y en la obra de Ares; la aclaración de Montoya sobre la compra de este Cristo, destinado según el autor al retablo del Escorial, permitía pensar que quizás fuera esta imagen la realizada para la capilla de doña María Manuel, exagerándose su primitivo destino por prestigio de la orden o por razones económicas, pero el hecho de que la capilla de dicha señora siguiera conservando

<sup>4</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El Crucifijo de la Academia de San Fernando*, B. S. A. A., Valladolid, 1973, p. 517-21.

<sup>5</sup> A. H. N. Clero. S. Felipe el Real. Libro *Protocolo*, n.º 6865, año 1595 hasta 1625. F.º 6 «Capilla del Sancto Crucifijo al lado del Evangelio. D.ª María Manuel docto la dicha Capilla». Da la fecha y el nombre del escribano ante el cual se otorgó la escritura con las condiciones de la fundación. F.º 68: Relación de Capellanías. La capilla del Santo Crucifijo «no gossa la casa nada hasta que muera ella» con una nota al margen de que murió la señora en 1601 lo que se contradice como se verá, con el Concierto firmado por el Convento y sus albaceas en 1591. F.º 455, fecha de 1621. «Capellanías de que hay memoria hasta fin de agosto de 1625. Por la de D.ª María Manuel Dueña de onor de la Sr.ª Infanta d.ª Ysabel una missa en su capilla del Xro». A. H. P. Madrid. Gaspar Testa. 1591. Protocolo n.º 301, 2.º vol. F.ºs 1161 a 1165 (condiciones del Concierto sobre la Capilla de D.ª M.ª Manuel) y F.ºs 1254 a 1255 (nombramiento de Capellán). Los albaceas testamentarios «que fueron y quedaron de D.ª María Manuel», lo que presupone su muerte, se conciertan con el Convento de Agustinos de San Felipe el Real para la cesión por parte de éste de la Capilla de Santa Ana para el entierro de la finada cuyos huesos se encuentran en el Monasterio de los Angeles. y la fundación de una Memoria de una misa rezada a perpetuidad nombrándose capellán de la misma a Juan García de la Mora que gozará de por vida de la dotación asignada de los 200 ducados cuya renta pasará al convento a su muerte. El error advertido en el libro Protocolo del Convento sobre muerte de la fundadora autoriza a admitir que se conservara el nombre de la capilla por rutina.

la advocación del Santo Cristo hasta 1621 no apoya la hipótesis aunque las fuentes posteriores, como Ponz, no recojan estas noticias <sup>6</sup>.

Las razones estilísticas expuestas por Martín González son un nuevo escollo para el estudio de esta pieza pero no insalvable pues se conoce documentalmente que Pompeo Leoni se comprometió a la realización de muchas obras que posteriormente ejecutaron sus discípulos y es precisamente Antón de Morales el que firma como testigo el documento sobre el encargo al milanés del Cristo de San Felipe <sup>7</sup>.

No obstante y por todo lo expuesto, se considera prudente dar a conocer escuetamente los nuevos documentos consultados y plantear someramente esta nueva hipótesis sobre el discutido Cristo de la Academia de San Fernando de Madrid.—MARGARITA ESTELLA.

### NUEVOS DATOS SOBRE LA ICONOGRAFIA DE LA PLAZA MAYOR DE SALAMANCA

La localización en el archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda de la correspondencia intercambiada en 1732 entre don Rodrigo Caballero a la sazón corregidor de Salamanca y el Duque de Medina Sidonia viene a aportar interesantes datos que completan aspectos sugeridos en la importante monografía que sobre la plaza mayor de Salamanca ha visto la luz recientemente <sup>1</sup>. Únicamente lamentamos que este hallazgo do-

<sup>6</sup> SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes Literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1941, t. V, p. 450. Recoge párrafos de la obra de Fray Lucas MONTOYA, *Crónica de la Orden de los Mínimos*, Madrid, 1619, comprobados en el texto original de la Biblioteca Nacional de Madrid. La compra del Cristo se justifica por la necesidad de colocar otras imágenes en esta capilla al trasladar a la nueva de la Soledad las que la adornaban, lo que se deduce del texto de Antonio Ares. *Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa imagen de nuestra Señora de la Soledad del Convento de la Victoria de Madrid de la Sagrada Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula*, Madrid, 1640, citado por Sánchez Cantón y transcrito íntegro por José SIMÓN DÍAZ, en las *Fuentes para la Historia de Madrid*, 1965, p. 247 y ss. Ares confirma ampliamente el traslado de la Virgen de Becerra a su nueva capilla en 1611 desde la «capilla de la Soledad antigua» (cap. VIII) aclarando los cambios de imágenes de una a otra que dio margen a que al Convento de la Victoria también se le conociera con el específico de la Soledad; sus noticias sobre otros artistas ocupados en las obras de reforma del convento son de interés para la historia del arte y pueden ampliarse en el opúsculo sobre la Capilla de la Soledad de Tomás Oñas (1664) también recogido por Sánchez Cantón. PONZ, op. cit., no da apenas noticias sobre el primitivo interior de San Felipe, pues en su época va se había quemado, y al describir la Victoria y su capilla de la Soledad no reproduce las noticias de Ares y Oña referentes a las otras imágenes escultóricas. POLENTINOS. C. de. *Noticias de algunos templos desaparecidos*, B. S. E. E., 1945, p. 70.

<sup>7</sup> MARTÍN GONZÁLEZ. Juan José. op. cit.; PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, t. II, Madrid, 1914. Vid. noticias sobre Pompeo Leoni y sus discípulos (Campos, Vallejo, Morales, Muñoz, Porres, etc.).

<sup>1</sup> A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, *La plaza Mayor de Salamanca*, Salamanca, 1977.