

anuario
1991

INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCA MPO



ANUARIO 1991

**INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
"FLORIÁN DE OCAMPO" (C.S.I.C.)**

**anuario
1991**

**INSTITUTO
DE ESTUDIOS
ZAMORANOS
FLORIAN
DE OCA MPO**



CONSEJO DE REDACCIÓN

Miguel Ángel Mateos Rodríguez, Enrique Fernández-Prieto, Miguel de Unamuno, Juan Carlos Alba López, Juan Ignacio Gutiérrez Nieto, Luciano García Lorenzo, Jorge Juan Fernández, José Luis González Vallvé, Eusebio González, Amando de Miguel, Concha San Francisco, Francisco Rodríguez Pascual, Antonio Pedrero Yéboles.

Secretario Redacción: Juan Carlos Alba López.

Diseño Portada: Ángel Luis Esteban Ramírez.

© INSTITUTO DE ESTUDIOS ZAMORANOS
"FLORIÁN DE OCAMPO"
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.)
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ZAMORA.

ISSN.: 0213-82-12

Depósito Legal: ZA - 297 - 1988

Imprime: HERALDO DE ZAMORA. Santa Clara, 25 - ZAMORA
artes gráficas

ÍNDICE

ARTÍCULOS

ARQUEOLOGÍA	15
Mónica Salvador Velasco y Julián Santos Villaseñor: <i>Intervención arqueológica en el Lenguar de Villalube</i>	17
Fco. Javier Sanz García y Ana I. Viñé Escartín: <i>Prado de "Los Llamares", Villafáfila. Excavación arqueológica de urgencia</i> ...	33
Miguel Ángel Martín Carbajo: <i>Excavación en la Torre y Muralla de Santiago. Villalpando (Zamora)</i>	47
Julián Santos Villaseñor: <i>Excavación arqueológica en la iglesia de San Pedro del Olmo. Toro</i>	59
Hortensia Larrén Izquierdo: <i>Hallazgos cerámicos en la ciudad de Toro</i>	75
Jesús F. Jordá Pardo: <i>Estudio geoarqueológico de un horno de fundir campanas del siglo XIV</i>	115
Excavaciones arqueológicas en la provincia de Zamora en 1991 ..	125
Emiliano Jiménez Fuentes, Fco. Javier Ortega y S. Gil Tudanca: <i>Excavaciones paleontológicas en la provincia de Zamora. La excavación "Corrales-91"</i>	129
Javier Larrazábal Galarza y Javier Nuín Cabello: <i>Inventario del patrimonio arqueológicos de la zona de montaña de Zamora. Sanabria (2ª fase, 1991)</i>	139
Francisco Javier Pérez Rodríguez, Francisco Javier Sanz García, Gregorio José Marcos Contreras, Miguel Ángel Martín Carbajo, Jesús Carlos Misiego Tejeda: <i>Intervención arqueológica en el yacimiento "Los Bajos", Vecilla de Transmonte (Zamora)</i>	149
Ana I. Viñé Escartín, Mónica Salvador Velasco, Luis Iglesias del Castillo, Purificación Rubio Carrasco, Ana M ^a Martín Arija: <i>Nuevos datos acerca del yacimiento de "Santioste", Otero de Sariegos</i>	175
Alonso Domínguez Bolaños: <i>Los paradores de Castrogonzalo. Un yacimiento calcolítico y romano</i>	191
Purificación Rubio Carrasco, Mónica Salvador Velasco, Ana I. Viñé Escartín, Ana M ^a Martín Arija y Luis Iglesias del Castillo: <i>Excavación arqueológica en el yacimiento celtibérico de "La Baltrasa" (Toro, Zamora)</i>	209
Santiago Carretero Vaquero, M ^a Victoria Romero Carnicero: <i>Un "Pasarriendas" romano de Petavonium (Rosinos de Vidriales, Zamora)</i>	225

Ana I. Viñé Escartín, Purificación Rubio Carrasco, Luis Iglesias del Castillo, Mónica Salvador Velasco y Ana M ^a Martín Arija: <i>2ª Campaña de excavación en la necrópolis tardorromana de Vadillo de la Guareña</i>	235
Ana M ^a Martín Arija y Hortensia Larrén Izquierdo: <i>Seguimiento arqueológico en el atrio de la Catedral de Zamora</i>	255
Mónica Salvador Velasco, Purificación Rubio Carrasco, Ana I. Viñé Martín, Ana M ^a Martín Arija y Luis Iglesias del Castillo: <i>Excavación arqueológica en Cl. Rúa de los Notarios, 6 (Zamora)</i>	269
Purificación Rubio Carrasco, Mónica Salvador Velasco, Ana I. Viñé Escartín, Ana M ^a Martín Arija y Luis Iglesias del Castillo: <i>Excavación arqueológica en Cl. San Torcuato-San Vicente. Zamora</i>	287
Ana I. Viñé Martín, Ana M ^a Martín Arija, Mónica Salvador Velasco, Luis Iglesias del Castillo, Purificación Rubio Carrasco: <i>Excavación arqueológica en la iglesia de S. Nicolás de Bari en Villalpando</i>	303
Francisco Javier Sanz García, Gregorio José Marcos Contreras, Miguel Ángel Martín Carbajo, Jesús Carlos Misiego Tejeda, Francisco Javier Pérez Rodríguez: <i>Sondeos arqueológicos en el entorno de la iglesia de San Martín de Castañeda (Galende, Zamora)</i>	315
Luis A. Grau y Fernando Regueras: <i>Bronces romanos de Benavente y sus tierras</i>	325
AGRICULTURA	345
M ^a de los Ángeles Martín Ferrero: <i>Comunitarismo agrario en Sacyago. El ejemplo de Badilla</i>	347
ARTE	363
Rosa Martín Vaquero: <i>La platería en las parroquias zamoranas de Casaseca de Campeán y Villanueva de Campeán</i>	365
Inocencio Cadiñanos Bardecí: <i>La Puebla de Sanabria y sus fortificaciones</i>	389
Luis A. Grau Lobo: <i>Patrimonio histórico-artístico en torno al lago de Sanabria. El Monasterio de San Martín de Castañeda</i>	405
Víctor Polo Sánchez: <i>Significado y entidad de los petroglifos o insculturas, espirales y laberintos, grabados al aire libre, del arte rupestre del noroeste peninsular</i>	431

Fernando Regueras Grande: <i>Una copia del entierro de Ticiano en el antiguo Hospital dela Piedad. Benavente</i>	451
José Ángel Rivera de las Heras: <i>El frontal pétreo de San Ildefonso. Zamora</i>	477
ENSAYO	493
Ramón Cermeño Mesonero: <i>Ante el V Centenario de J. L. Vives (1492-1992)</i>	495
GEOLOGÍA	503
M. F. Andrés Sánchez, J. L. Fernández Turil, L. M. Hernández González, A. López Soler y J. Querol Carceller: <i>Geoquímica y Salud. Anomalías geoquímicas del área de Ferreras de Arriba (Zamora) y su posible relación con la sanidad local</i>	505
Jesús Martín Gil, Francisco J. Martín Gil: <i>Estudio sobre la piedra de construcción de la Catedral de Zamora</i>	539
HISTORIA	571
Enrique Fernández Prieto: <i>Los escribanos de número de Zamora</i> .	573
Francisco Javier Lorenzo Pinar: <i>Ordenanzas municipales de Vezdemarbán y Villavendimio (1574)</i>	587
Antonio Matilla Tascón: <i>Un toresano ilustre: el corregidor de Madrid, don Juan de Deza (1497 a 1499)</i>	629
M ^a Luisa Bueno Domínguez: <i>Amor legítimo y clandestino en la Zamora delos siglos XII-XIV</i>	637
Carlos Domínguez Herrero: <i>Zamora, 901. La "Jornada del Foso"</i>	657
Tomás Puñal Fernández: <i>Zamora, una encomienda sanjuanista en la Castilla Medieval</i>	693
LITERATURA	701
Pedro Crespo Refoyo: <i>Benavente, Toro y Zamora en el Cancionero de Baena</i> "	703
Pedro Crespo Refoyo: <i>El arcediano de Toro, trovador de cancionero</i>	723
PEDAGOGÍA	753
Juan José Bueno Aguilar: <i>El lenguaje funcional de los niños de 3 a 10 años</i>	755

SOCIOLOGÍA	783
José Manuel del Barrio Aliste: <i>Una reflexión acerca de la escuela en el medio rural desde una visión sociológica</i>	785
ZOOLOGÍA	799
Jesús María García Zorrilla: <i>El zooplacton del lago de Sanabria ..</i>	801
José Ignacio Regueras Grande: <i>Datos sobre la cigüeña blanca en la provincia de Zamora</i>	871
Antonio Palacios: <i>Inventario de las colonias de ardeidas de la provincia de Zamora</i>	881

TEXTOS Y DOCUMENTOS

Antonio Matilla Tascón: <i>Dos testamentos y unas capitulaciones de nobles zamoranos</i>	903
Pedro García Álvarez: <i>Españoles en Filipinas a comienzos del siglo XVII. Diario de la guerra de pacificación de negritos e indios zambales</i>	919

MEMORIA Y ACTIVIDADES

Memoria año 1991	933
------------------------	-----

ARTÍCULOS

UNA COPIA DEL ENTIERRO DE TICIANO EN EL ANTIGUO HOSPITAL DE LA PIEDAD (BENAVENTE)

FERNANDO REGUERAS GRANDE

Preliminar

Se conservan en el Hospital de Nuestra Señora de la Piedad de Benavente ⁽¹⁾ –actual asilo de ancianos– tres cuadros de distinto tamaño, estilo e iconografía, probablemente donaciones de los condes a la institución de la cual fueron fundadores y tradicionales benefactores ⁽²⁾. El más antiguo es una Lamentación de la Virgen sobre el cuerpo exangüe de su hijo, del primer cuarto del siglo XVI y en la línea de Isebrandt ⁽³⁾; el segundo, una réplica o copia del Santo Entierro de Ticiano de 1559 cuyo original está en el Prado, posiblemente realizado en el primer tercio del siglo XVII y, por fin, una pequeña *Madonna* con el niño de Jacopo Migliori, firmado en Roma en 1772 y regalo de la última duquesa de Benavente, María Josefa Pimentel ⁽⁴⁾.

El Hospital de la Piedad era el más importante de los cuatro que existían en la villa en el siglo XVI y se dedicaba a dar cobijo y asistencia a los peregrinos que seguían la ruta de la Plata hacia Compostela. Fue fundado en 1517 sobre un viejo solar donde existía ya otro hospital y una cofradía, ambas de la Santa Cruz, por el V.º Conde de Benavente, D. Alfonso Pimentel y su mujer Dña. Ana Fernández de Velasco. Sus cuarteles flanquean la imagen de la Piedad en la fachada que aún da entrada a la casa y que remata en un pequeño frontón con una venera inscrita, símbolo de peregrinos y emblema igualmente de los Benavente.

Es muy probable que el primero de los cuadros, una tabla flamenca con el tema de la Lamentación, realizado por los mismos años en que cumplimentaban las primeras donaciones materiales al Hospital, fuera un

(1) Sobre la arquitectura hospitalaria con especial mención al de La Piedad: D. Leistikow; *Edificios hospitalarios en Europa. Historia de la Arquitectura hospitalaria*, Francfort 1967, p. 117, n.º 157, Lám. 157.

(2) Sobre el Hospital de La Piedad: J. Muñoz Miñambres; *Benavente. Año 70. Camino Ruta de la Plata*. "Hospital de la Piedad y mansión de Peregrinos", N.º 3 y 4, Benavente 1970.

(3) El tema se inspira en una creación de P. Christus de la que se conservan dos tablas originales, una en el Museo Real de Bellas Artes de Bruselas y otra en el Museo Metropolitano de Nueva York, más pequeñas y apaisadas que la nuestra.

(4) Urrea, J.; *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp. 283-284. Con bibliografía anterior.

presente de los Condes a la institución, una suerte de refrendo iconográfico acorde con la denominación y destino de la casa.

Décadas después quizás otro miembro de la familia cuyo nombre desconocemos ofrecería la tela del Santo Entierro, réplica de uno de los cuadros religiosos más famosos de Ticiano, entonces en El Escorial, cuyas copias más o menos directas poseyeran casi todos los grandes de la nobleza⁽⁵⁾. A tal obra vamos a dedicar las siguientes páginas de nuestro estudio.

Por desgracia el cuadro pasa casi desapercibido a los visitantes del Hospital al situarse sobre un lienzo de pared en la caja de escalera, muy oscura, ubicado en el ángulo SO del claustro.

Su estado de conservación es malo, ennegrecido no sólo por la imprimación subyacente sino por muchos años de suciedad y descuido. El borde superior del lienzo está desprendido y prácticamente todos sus extremos se encuentran muy dañados si no perdidos. Claramente se observan los dos travesaños del bastidor que divide en cuatro partes la tela a modo de "cicatrices" donde la pintura ha desaparecido.

Mide 1,92 por 2,93 m., dimensiones superiores, como veremos, a las de los originales de Ticiano –aunque estos hayan sido recortados– y, sin embargo, cercanas a algunas de sus copias. El marco, grueso, dorado y con molduras simples parece de época.

A pesar de su pobre estado de conservación, la calidad de nuestro Entierro está por encima de las numerosas réplicas que del pintor de Cadore se conservan, pero sólo una escrupulosa restauración permitirá despejar todas las incógnitas que sobre su atribución se ciernen.

Descripción

Al caer la tarde, en un ambiente borrascoso y dramático, cinco personajes se disponen a enterrar el cuerpo hercúleo y exagüe de Jesús. Nicodermo, a los pies, y José de Arimatea, ya anciano (¿el propio Ticiano?), a la cabeza ofician de enterradores. El sarcófago es de piedra, muy clasicista, cuyas caras visibles llevan labradas el sacrificio de Isaac, la menor y quizás Cain dando muerte a Abel, la mayor, premoniciones simbólicas del sacrificio de Cristo que se ha consumado.

En la esquina inferior del sepulcro una cartela, que en el modelo ticianesco sirve de receptáculo a la firma del pintor y en nuestro caso parece simplemente una cita literal sin constancia gráfica.

Detrás del sarcófago la serenidad acongojada de los discípulos se trans-

(5) Pérez Sánchez, A.E.; "Presencia de Ticiano en la España del Siglo de Oro", *GOYA*, n.º 135, 19786, p. 140.

forma en nota vibrante de angustia. A la derecha María, la madre, resistiéndose entre sollozos a lo inevitable mientras, a su vera, Juan entrelaza sus manos desolado, resignándose ante la tragedia. A la izquierda, María Magdalena, presa de la mayor de las excitaciones, grita agitando los brazos, fuera de sí, en una tensión conmovedora.

Al fondo, el celaje cárdeno y un aire cargado y vespertino condensan dramáticamente el momento terrible de la muerte del Señor.

Un tema vespéral: el Santo Entierro

El tema del Entierro es uno de los más escueta y sumariamente tratados por los evangelistas y con él terminan los episodios de la Pasión. Todos (Mateo 27, 57; Marcos 14, 42; Lucas 23, 50-51 y Juan 19, 38-42) coinciden en que el sepelio se efectuó a la caída de la tarde del viernes en el monte Gólgota; coinciden igualmente en que José de Arimatea, discípulo –clandestino dice Juan– de Jesús fue el encargado de los preparativos y en que, por fin, una vez envuelto el cadáver en el sudario, se utilizó un sepulcro nuevo excavado en la roca donde se introdujo el cuerpo de Cristo sobre el que después se rodó la piedra. Ninguno se refiere a la presencia de la Virgen en la escena ni tampoco Lucas ni Juan citan a las Marías; éste último, en cambio, es el único que menciona a Nicodemo.

Las modalidades del entierro, vendado y recubierto de aromas e instalado el cadáver en una fosa, responde al rito judaico. Incluso el apresuramiento de José de Arimatea por dar tierra al cuerpo sin vida de Jesús se debe menos al escrúpulo de un celoso discípulo que al temor de exponer un cadáver durante la Pascua que la ley mosaica consideraba una profanación. Por otra parte la insistencia de todos los evangelistas en un sepulcro nuevo parece que debe ser entendido como un medio de precaución frente los escépticos que tendrían un fácil argumento contra la resurrección suponiendo una sustitución.

A partir de tan breves y concisos datos fue fácil a los artistas –y escritores– sacar partido iconográfico a la dolorosa realidad del Entierro sin alterar la pureza del dogma. Oriente comprendió mucho antes que Occidente el sentido profundo de la Pasión de Cristo y las virtualidades icónicas que de ella se desprendían ⁽⁶⁾. Desde los siglos IX y X, los padres de la Iglesia griega (Jorge de Nicomedia, Simeón Metaphasto) meditaban sobre las llagas de Cristo y sobre los sufrimientos de la Virgen. Descendi-

(6) Mâle, E.; *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et ses sources d'inspiration*, París, 2.ª edición, 1969, pp. 25-27 y 132-140 (ver nota 7).

miento de la Cruz, Deposición, Lamentación y Entierro, conformaron una tetrológia fúnebre, imágenes vespérales de la tragedia, pues tales escenas se correspondían con la liturgia de las vísperas, a la caída de la tarde: el momento en que Cristo habría sido descendido de la cruz y enterrado.

A pesar de que las formas con que se ha presentado el Santo Entierro hayan sido muy diferentes, hasta la época de Ticiano se pueden señalar tres fases iconográficas en su evolución: 1) la unción del cadáver; 2) el entierro del cadáver; 3) el traslado de Cristo muerto ⁽⁷⁾.

Hasta el siglo XIII el arte occidental se adecuaba a los modelos bizantinos representando no el entierro en un sarcófago sino la unción del cadáver de Jesús sobre una losa tal y como se conserva en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén: dos discípulos sostienen las extremidades del sudario mientras un tercero derrama sobre el cuerpo sin vida el contenido de un perfume. Tal escena además se mezcló con una de las variantes de la Lamentación de la Virgen sobre su hijo muerto en la que éste no aparece sobre sus rodillas (Piedad) sino dispuesto sobre la piedra de unción al tiempo que María, de pie, al otro lado de la losa, se inclinaba hacia él, envuelta en lágrimas.

El tema se introdujo pronto en Italia, siempre muy porosa a los influjos bizantinos, pero no llegó a ser comprendido verdaderamente hasta que el *poverello* de Asís no abrió los ojos a Occidente a la participación en el sufrimiento de Cristo.

Además en Italia, los artistas —especialmente sieneses— que no habían oído hablar de la piedra de unción, confundieron ésta con la cubierta de un sarcófago y en lugar de representar la Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto imaginaban su entierro con los trazos patéticos de aquella escena.

La sensibilidad intimista y acongojada, el gusto por los temas trágicos y conmovedores que caracterizó a la imaginería de la Baja Edad Media convirtió el Santo Entierro en uno de los más populares de la época bajo el doble influjo de las Cofradías y el teatro de los Misterios. En este último acto de la Pasión, la Virgen, María, es de nuevo el personaje principal.

Los Santos Sepulcros, como se les denomina en escultura, son imágenes difundidísimas en los siglos XV y XVI. Las cofradías del Santo Sepulcro y la propaganda de los franciscanos, que custodiaban los Santos Lugares, contribuyeron a su popularización, pero el orden y el *atrezzo* de los

(7) Reau, L.; *Iconographie de l'art chrétien*, T. II, París 1957, pp. 521-528.

En adelante —y mientras no señale lo contrario— seguimos a Reau y Mále, que es la fuente principal, en lo concerniente a la evolución del tema.

personajes se corresponde a la puesta en escena del teatro de los Misterios de modo que parecen la exacta reproducción de un *tableau vivant*.

Los personajes, de pie, suelen rodear el cadáver extendido sobre el sudario: la Virgen, San Juan, dos Marías, José de Arimatea y Nicodemo que hacen las veces de enterradores y se sitúan casi de forma inmutable a las dos extremidades del sarcófago, el primero, de más edad, a la cabeza, el segundo, a los pies. El orden del resto varía. Como indica Mâle existen dos variantes en la posición de la Virgen: bien sostenida por San Juan, a punto de desfallecer, ocupa el centro de la composición con las Santas Mujeres a sus lados, bien –y es más frecuente– se inclina sobre la cabeza de Cristo mientras que las Marías y la Magdalena se sitúan cerca de los pies, detrás del sarcófago; ésta, sin embargo, gritando, suele levantar los brazos al cielo en un gesto de desesperación.

Si al principio el tema se entiende como un drama inmóvil, silencioso, mudo en su patetismo, a fines del siglo XV, los dolientes se agitan y ponen en movimiento: el grupo se convierte en un cortejo fúnebre, una escena dinámica.

Pero el influjo del teatro de los Misterios se observa no sólo en la ordenación y ritmo sino también en la mímica y vestido de los *dramatis personae*: ropajes suntuosos, turbantes orientales, gestos inflamados, adecuados al rol que cada uno desempeña en el episodio.

La iconografía del Renacimiento, por su parte, –entre el tardogótico y la contrarreforma– introdujo un factor nuevo de dinamismo en la escena sustituyendo el motivo del Entierro propiamente dicho por el del Traslado de Cristo muerto.

El tema aparece ya en el siglo XV, en un grabado de Mantegna de hacia 1456-59 y de esta forma concibió Rafael su “Entierro” Borghese de 1507 (Lám. I,2) sobre el que se inspiró Ticiano para el suyo del Louvre de 1525 y los más tardíos del Prado con la reincorporación de la escena del Entierro *sensu strictu* frente al Entierro/Traslado anterior, más clasicista.

Aunque el episodio de los funerales y traslado del cuerpo de Cristo, fue, como indica Reau, una excepción en el arte cristiano, los artistas del Alto Renacimiento, escogieron esta fórmula porque les suministraba un excelente pretexto para mostrar sus conocimientos anatómicos pues como decía Alberti (*De Pictura*, p. 89) “figurar como es debido el cuerpo muerto, [es] cosa ciertamente difícilísima, pero que será óptimo artificio cuando en un cuerpo se acierte a dar la apariencia de que todos y cada uno de sus miembros están exangües” (8).

(8) Alberti, L.B.; *De Pictura*, p. 89. Citado por Becatti 1978, op. cit. p. 512.

Según Becatti, en la elaboración del “Entierro” Borghese, Rafael se inspiró en los sarcófagos romanos de la muerte de Meleagro cuya patética leyenda y dramático traslado de su cadáver se avenía a la perfección como modelo del “óptimo artificio” de representar el cuerpo exangüe al que se refería L. B. Alberti ⁽⁹⁾.

Mientras que en los sarcófagos de Meleagro (Lám. I, 1; Figs. 1 y 2) ⁽¹⁰⁾ se asía directamente al cadáver, los artistas del Renacimiento lo sostienen por las cuatro puntas del sudario donde se ha depositado el cuerpo de Cristo, lo cual —aparte de congeniar con la tradición evangélica e iconográfica— parecía una actitud más decorosa. Este cambio, recuerda Becatti, determinó la modificación del ritmo de los portadores frente al tipo sarcófago romano. En el nuevo esquema, aquellos asumen ritmos divergentes, inclinándose hacia atrás el que va delante y girándose el otro en actitud de volver la vista para crear un nexo con el grupo de la virgen desmayada.

Además de estas transformaciones, la inspiración en los sarcófagos de la muerte de Meleagro está atestiguada por la figura de la Magdalena con la melena desmadejada que alza los brazos, lamentándose sobre el muerto, tipo que deriva claramente de las plañideras que se mesan los cabellos en torno a los restos del héroe situado sobre la *kliné*. Asimismo, el motivo de los brazos de Jesús, el de la derecha que pende y el de la izquierda amorosamente recogido por la madre que se inclina sobre el hijo hacia cuyo rostro dirige la mirada, también derivan de los sarcófagos de Meleagro. Exactamente se corresponden con la patética nota del barbado pedagogo que se inclinaba hacia el héroe en sentido contrario al cortejo fúnebre para mirar el amado rostro del difunto tendiendo hacia él la diestra y sosteniendo con la izquierda su brazo inerte. Este gesto que se mantiene en la pintura de Rafael y que es —subraya Becatti— el foco sintáctico y psicológico de toda la creación se transforma tanto en el Traslado de Louvre como en los Entierros del Prado de Ticiano.

(9) Sobre la presencia del mundo clásico en la redacción de algunas obras del Renacimiento puede verse: para el caso de Rafael, Becatti, G.; “Rafael y lo antiguo” en VV. AA., *Rafael*, Barcelona 1978, T. II, pp. 511-512, Lám. 10 de p. 503; para el caso de Ghiberti, Krautheimer, R.; *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1982, pp. 277-293, Fig. 138 y 141; por citar dos casos entre los muchos artistas que se vieron influidos por los sarcófagos antiguos, entre ellos los de Meleagro.

(10) Sobre tales sarcófagos, ver: Robert, C.; *Die Antiken Sarkophag Reliefs*, T. III, 2, Roma 1969 (reedición anastática de la ed. de Berlín de 1904, pp. 333-350 (la muerte de Meleagro); Lám. XCII 278” para la figura femenina gritando y el transporte del cadáver, Lám. XCIV 283 y 283”, XCVI 287, XCVII 293, 295 (pedagogo que mira el cadáver), 301.

El primero en llamar la atención sobre el préstamo antiguo de los sarcófagos de Meleagro para la figura de la Magdalena fue Brendel, O.; “Borrowings from Ancient Art in Titian”, *Art Bulletin*, XXXVII, 1955, p. 124. Una advertencia a la moderación de los “préstamos antiguos” y la reelaboración, más en espíritu que en forma, de la Antigüedad, por parte de Ticiano, puede verse en: Perry, M.; “On Titian's “Borrowings” from ancient Art: a cautionary and case”, *Tiziano e Venezia* (Venecia, 1976), Verona 1980, pp. 187-191.

En estos últimos la Virgen sujeta el brazo izquierdo de Jesús con sus dos manos como tratando desesperadamente de evitar su deposición en el sarcófago. Si en los Traslados tanto de uno como de otro pintor, el sentido y orientación del cuadro es de marcha hacia la derecha, en los Entierros del veneciano, más quedos, menos dinámicos, pero no por eso menos trágicos el movimiento que se insinúa es de arriba a abajo con la tensión adicional del gesto de María que acentúa, si aún cabe más, la congoja de la escena.

En realidad, el paso del tema del Traslado del Louvre de 1525 a la primera redacción del Entierro del Prado de 1559 significa también el paso del mundo del Pleno Renacimiento, con un Tiziano aún pletórico y juvenil que trabajaba para uno de los mecenas más refinados de la época, Federico Gonzaga de Mantua ⁽¹¹⁾, al mundo de la Contrarreforma y Trento, viejo ya el maestro y cubriendo constantes y numerosos encargos para el rey de la Monarquía que quintasenciaba el rigor de la ortodoxia católica: Felipe II.

Quizás ello explique la vuelta a una iconografía tradicional del Santo Sepulcro, más estática, en consonancia con las directrices del Concilio de Trento, preocupado por recuperar y solemnizar los viejos esquemas tardo-medievales de la imaginería cristiana.

No por mucho tiempo pues si el tema del Traslado fue *raris avis* en la evolución del tipo iconográfico del Entierro –como excepcional fue el clímax de equilibrio del Alto Renacimiento– durante el Barroco se recreará un nuevo prototipo del Santo Sepulcro. En él, aparte de postergar, incluso eliminar la presencia de la Virgen y San Juan, se reemplazará a los actores habituales del Entierro José de Arimatea y Nicodemo, cuyos atavíos de teatro resultaban chocantes y poco decorosos para el momento, por ángeles que acompañan a Cristo.

El tema no era sino el viejo icono del Cristo de San Gregorio, famoso por las indulgencias que ante él se ganaban por lo que su imagen perdió credibilidad en la época de la Reforma, razón de más por la que con renovadas fuerzas y ciertas modificaciones iconográficas acabase imponiéndose en el siglo XVII ⁽¹²⁾.

Los Entierros de Tiziano: copias, réplicas, variantes

En la dilatada obra del pintor veneciano se conocen documentalmente

(11) Hope, Ch.; "Tiziano e la comittenza" en *Tiziano*, Catálogo de la exposición, Venecia 1990, p. 80.

(12) Mâle, E.; *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid 1985, pp. 251-252.

cuatro versiones del mismo tema, de las cuales se conservan tres, una en el Louvre y dos en el Prado ⁽¹³⁾.

1) Louvre; n.º Inv. 749; dimensiones: 1,48 por 2,12 m. La más antigua es la de París que, por otra parte, como hemos visto más arriba, se acomoda más al tiempo de traslado que al de Entierro propiamente dicho. El cuadro fue pintado en 1585 para Federico Gonzaga y su madre Isabella del'Este según el modelo de Entierro Borghese de Rafael. Adquirido en 1628 por Carlos I Estuardo procedente de la colección Gonzaga de Mantua fue comprado en la almoneda de los bienes de aquel por el banquero Jabach de donde pasó en 1662 a Luis XIV. Según Wethey Ticiano se autorretrató en la figura ligeramente arrodillada de José de Arimatea, hecho que volverá a repetirse en las telas del Prado. Se conserva una réplica: Museo Borgogna de Vercelli, del siglo XVI y nueve copias, de las cuales una de las mejores en el Hospital de la Caridad de Sevilla ⁽¹⁴⁾.

Las dos siguientes versiones fueron realizadas para Felipe II.

2) La primera, desaparecida, aparece citada en la correspondencia del monarca con el pintor entre 1557 y 1559. Enviada a España a principios de noviembre de aquel año parece que, según le comunicó Ticiano al propio rey el 19 de junio de 1559 *si smarri per viaggio* ⁽¹⁵⁾. Es posible que tal cuadro fuera de medias o figuras de tres cuartos tal como se desprende de otra misiva enviada por García Hernández, secretario de la embajada de la Monarquía en la Serenísima, a Felipe II el 3 de agos de 1559.

3) Prado; n.º Inv. 440; dimensiones: 1,37 por 1,75. Exposiciones: Londres 1983. Firmado Titians Vecellius Aeques Caes en una tableta apoyada en el sarcófago ⁽¹⁶⁾.

Wethey indica que parece un añadido una banda superior de 17,5 cms. y que la considerable arruga que presenta en el extremo inferior implicaría que la tela estuvo plegada tal vez por instalarse en un marco más pequeño. Encargado por Felipe II a Ticiano el 13 de julio de 1559 cuando al solicitarle que cuide el envío de nuevos cuadros le sugiere que "holgaría mucho que me hiziesedes otra pintura de Cristo muerto en el sepulcro como el

(13) Wethey, H.E.; *Titian. The Religious Paintngs*. T. I, Londres 1969, pp. 89-93, a quien seguimos en las páginas sucesivas mientras no se diga lo contrario.

(14) Una pequeña copia a la acuarela de Turner en la *Clore Gallery* de Londres puede añadirse a este elenco (ver Lám. IV, 2). Respecto a la de Sevilla, Valdivieso, E. y Serrera, J. M.; *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla 1979, pág. 90, la consideran "del siglo XVII y de mediana calidad, que copia la pintura original de Ticiano que se conserva en el Museo del Prado de Madrid" (?).

Sotheby's Nueva York vendió el 9 del X de 1991 una pequeña copia del siglo XVII por 33.000 dólares USA: *The Journal of Art*, vol. 4, n.º 10, Dic. 1911, p. 93.

(15) Cloulas, A.; "Documents concernant-Titien conservés aux archive-s de Simancas", *Melanges de la Casa de Velázquez*, T. III, Madrid, 1967, p. 233.

(16) VV. AA.; *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas*, I, *La colección real*, Madrid 1990, n.º 822.

que se perdió”⁽¹⁷⁾. El 11 de octubre de ese año García Hernández comunicó al rey que acaba de enviar ocho cuadros de Tiziano, vía Génova, entre ellos un Cristo en el Sepulcro⁽¹⁸⁾. Entregado al Escorial en 1574, fue situado en un altar en el lado de Epístola hasta que en 1837 fue trasladado al Prado donde aparece sistemáticamente desde el catálogo de P. de Madrazo de 1843.

Según Foscarì⁽¹⁹⁾ Tiziano su autorretrata como José de Arimatea de igual forma que hará en la tercera versión del Entierro, también en el Prado y en su última obra *La Pieta* de la Academia de Venecia. Destinada a su sepulcro, como antes había hecho Miguel Angel, siguiendo el ejemplo de José el artista ofrece la propia tumba a Cristo.

Se conocen cuatro variantes:

A) Pinacoteca Ambrosiana (Milán); fines del siglo XVI o comienzos del XVII; óleo de 1,80 por 2,08 m. Malas condiciones. Adscribible, según Wethey, a la escuela de Tiziano.

La composición se refiere a la del Prado de 1559 incluyendo figuras adicionales, sobre todo un hombre de pie con túnica roja oscura en el extremo izquierdo. Al fondo se ha añadido un arco a la derecha y una pared de mampostería a la izquierda.

La dureza del dibujo y cierta tosquedad general inducen a Wethey a dudar seriamente de que la obra tenga algo que ver con el estudio de Tiziano.

En cualquier caso conviene advertir que Nicodemo y la cabeza de Cristo se asemejan más al n.º Inv. 441 del Prado que al 440 de 1559.

B) La segunda variante de la colección Torrigiani de Florencia, muy mediocre, quizás sea una adaptación del siglo XVII⁽²⁰⁾.

A éstas y sin tratar de ser exhaustivos se le pueden sumar otras telas de no excesiva calidad, elaboraciones coloniales americanas basadas tal vez en copias o grabados del original tizianesco (no citadas por Wethey):

C) Sotocoro de la iglesia de San Gabriel en Cholula (México) (Lám. V, 1).

D) Iglesia de San Francisco de La Antigua (Guatemala) (Lámina V, 2); que expresan hasta qué punto la obra del maestro impactó la pintura española a un lado y otro del Atlántico (Ver *infra*).

(17) Cloulas 1967, *op. cit.*, p. 236.

(18) Cloulas 1967, *op. cit.*, 242.

(19) Foscarì, L.; *Iconografia di Tiziano*, Venecia 1935.

(20) Valconover, F.; *La obra pictórica completa de Tiziano*, Barcelona 1969, n.º 127, considera esta copia como una réplica tardía del Entierro del Louvre.

Las copias del cuadro del Prado son numerosas y en general bastante pobres, algunas antiguas y otras del siglo XIX. Entre aquellas hay que citar las siguientes:

—“Arco de San Martín” de la Catedral de Palencia; bastante estropeada y que fue ofrecida por D. Martín de Pradera, secretario de las Contadurías Mayores de Hacienda y Cuentas del rey, en 1605 como “un retablo del descendimiento de la Cruz de Ticiano, muy bueno, para el arco que compró...” como capilla funeraria ⁽²¹⁾.

—Iglesia de San Martín de Salamanca (no citada por Wethey). Parece antigua y se encuentra en regular estado de conservación. La figura de Cristo responde más al n.º Inv. 441 del Prado.

—Capilla de San Cosme y San Damián de la Catedral de Segovia (que Wethey confunde con copia del Prado, n.º Inv. 441) ⁽²²⁾.

—Inédita, como observamos *supra*, probablemente de principios del XVII y de mejor calidad que las anteriores es la obra que nos ocupa del Hospital de la Piedad de Benavente.

De la pasada centuria, Wethey documenta tres:

—La que reemplaza el original del Prado, realizada para el altar lateral de la Iglesia vieja de El Escorial.

—Colección particular (Munich). Pobre variante la denomina nuestro autor.

—Museo de Santa Cruz (Toledo). 1,12 por 1,68. Proveniente de la iglesia de San Nicolás de la misma ciudad. “Probablemente del siglo XIX”.

4) Prado; n.º Inv. 441; dimensiones: 1,30 por 1,68. Exposiciones: Venecia 1990. Restauración en 1968. Firmado en el extremo superior del sepulcro, Titianus F.

Considerado durante cierto tiempo copia de un pintor español (Mazo), Longhi lo restituyó al maestro en 1925. Todavía, sin embargo, Wethey en 1969, a pesar de reconocer que los críticos modernos tendían a aceptar la autoría de Ticiano, la adjudica a su taller. Hoy prácticamente todos los estudiosos convienen en la apreciación de Longhi tal y como ha quedado corroborado en la reciente exposición de Venecia ⁽²³⁾.

Pintado hacia 1565, tal vez sea el cuadro que vio Vasari 1566 cuando visitó al maestro en Venecia (Vasari/Milanesi, VII, p. 438 y 59, nota 2) y que después —a instancias del embajador veneciano en Madrid— comprase el

(21) Martínez, R.; *La Catedral de Palencia*, Palencia, 1988, pp. 98-99, nota 93.

(22) Remata en el ático un retablo de tres cuerpos contratado en 1629 al arquitecto segoviano Domingo Fernández. Algunas pinturas se atribuyen a F. Camilo: Yubero, D.; *La catedral de Segovia*, Segovia 1971, pág. 23.

(23) *Tiziano*, Catálogo de la Exposición, 1990, *op. cit.*, p. 354.

Consejo de los Diez en 1572 para complacer al secretario de Felipe II, Antonio Pérez, que solía agradecer presentes —particularmente obras de arte— por el uso de su influencia ⁽²⁴⁾. En 1574, Ticiano, en carta al mismo secretario se regocija de que le hayan gustado las pinturas regaladas, entre ellas un Cristo en el sepulcro ⁽²⁵⁾.

Confiscado o comprado por Felipe II una vez caído Pérez en desgracia, en 1585 estaba ya en El Escorial según consta en una carta de Khevenhüller a Rodolfo II durante la venta de las obras de aquel. Después se destinaría a la capilla de Aranjuez donde es sumariamente descrito por Cassiano del Pozzo en 1626. En 1657, quizás como regalo de Felipe IV, se encontraba de nuevo en el Escorial donde permaneció hasta 1839 en que entró en el Prado. Desgraciadamente el cuadro fue recortado, malamente restaurado y barnizado en varias ocasiones lo que, entre otras cosas, ha servido para dudar de su autenticidad.

Debió ser más ancho hacia la izquierda tal y como demuestran algunas copias, en especial la de la catedral de Salamanca donde en aquella parte se observa a un joven secándose las lágrimas, rasgo que también incluye el grabado de Bonasone de 1563 ⁽²⁶⁾ sobre la misma pintura.

Restauraciones antiguas se efectuaron sobre la túnica moteada de Nicodemo y la cabeza de Cristo cuya fealdad, sin embargo, persiste en otras versiones del mismo cuadro.

El óleo estaba, por otro lado, tan sucio y densamente barnizado que, como recuerda Wethey, ocultaba el aspecto de la Virgen y los dos hombres de la izquierda. La restauración de 1968 era, pues, ineludible y desde entonces la tela ha recuperado parcialmente su frescura. Las copias que se conservan, todas ellas en España, son de muy baja calidad salvo la de Salamanca.

—Una, perdida, en la enfermería de El Escorial que cita P. Ximenez en 1764.

—Colegial de San Pedro de Lerma que Wethey da como no verificada y nosotros tampoco hemos podido contrastar ⁽²⁷⁾.

(24) Delaforce, A.; "The Collection of Antonio Pérez, secretary of State to Philip. II", *The Burlington Magazine*, n.º 953, CXXIV, Dic. 1982, p. 746.

(25) Cloulas 1967, *op. cit.* p. 278.

(26) Desconozco el grabado pero, si Wethey está en lo cierto, la obra tenía que ser obligatoriamente anterior a esta fecha y no de entorno a 1565 como habitualmente se lo considera.

(27) Ver, Cervera Vera, L.; —*La iglesia colegial de San Pedro de Lerma*, Burgos 1981, donde no aparece la obra que podría haber sido una donación del duque de Lerma.

Quizás se trate de una confusión con un cuadro atribuido a V. Carducho en el claustro bajo del monasterio de S. Blas que presenta un esquema compositivo con sarcófago similar al del Santo Entierro de Ticiano; Ver: *Cervera Vera, L.; Lerma. Síntesis histórico-monumental*, Lerma 1982, n. 71.

—Concatedral de San Pedro de Soria ⁽²⁸⁾.

—Retablo de la capilla del presidente D. Gregorio Fernández de Liébana, fundada en 1577 en la Catedral nueva de Salamanca y que es, sin duda, la más antigua y mejor de las copias.

Desde Ponz (XII, carta VI, 28) y Ceán (II, 111) se la ha considerado una copia de Ticiano realizada por Navarrete el Mudo. Gómez-Moreno pensaba incluso que “sus procedimientos son tan magistrales y su factura tan veneciana y ticianesca que me parece inadmisibile que saliera de otro taller que el suyo (Ticiano) aunque para aventurar la hipótesis de que el maestro mismo imprimiese allí algunas pinceladas, sería necesario un cotejo escrupuloso con el de El Escorial” ⁽²⁹⁾.

Además de estos cuatro originales de Ticiano con sus respectivas variantes, réplicas y copias que tanto éxito adquirieron en España, se conserva en el *Kunsthistorisches Museum* de Viena (sala de Ticiano) otro Entierro con una borrosa inscripción en la tumba: Titianu y que parece ser una copia o pieza de taller de finales del siglo XVI.

Cristo y la Virgen se asemejan mucho a los del Prado de 1559 aunque se trata de una obra mucho más pequeña en donde además las figuras no son completas. Tales hechos hacen pensar en la primera versión del Entierro del veneciano perdida en su traslado a Madrid ⁽³⁰⁾ que como señalamos estaría probablemente compuesta por medias o figuras de tres cuartos y del que tal vez el oleo vienés pudiera ser una variante antigua.

Perteneció al duque de Buckingham de cuyos bienes lo compró el archiduque Leopoldo Guillermo para el emperador Fernando III en Praga. Desde 1723 se encuentra en Viena.

Wethey señala tres copias, todas en situación desconocida:

—Una exactamente como el de Viena, pero más pobre.

—La segunda similar a la anterior con la diferencia de que Nicodemo va barbado y hay cruces visibles en el monte de la izquierda.

—La última se sabe que perteneció a la colección Gonzaga y después a la de Carlos I.

La importancia de la obra y las copias de Ticiano en la pintura española

Ticiano es un caso insólito en la historia de la pintura europea y espa-

(28) Taracena, B., y Tudela, J.; *Guía de Soria y su provincia*, Soria 1979, p. 108. Los autores indican que “los celajes, el colorido y la técnica [son] del Greco”. Procede del colegio de los Jesuitas.

(29) Gómez-Moreno, M.; *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid 1967, p. 211.

(30) Clouas 1967, *op. cit.*, p. 238. En carta de 3 de agosto de 1559, García Hernández dice a Felipe II que una vez Ticiano los termine, le enviará varios cuadros entre ellos “otro Cristo en el sepulcro mayor que el que enviaba a Vre. Mad., que tiene las figuras enteras”.

ñola. Auténtico pintor de corte de Carlos V, Margarita de Austria y Felipe II, agasajado con títulos imperiales por el mismísimo César que llegó incluso a agacharse para recogerle un pincel, sin embargo nunca residió en la corte española a la que abastecía con sus *poesie*, cuadros de devoción y retratos aúlicos, en un proporción como ningún otro pintor había hecho con un mecenas.

Durante toda su vida Ticiano procuró mantener estrechas relaciones con clientes ricos e influyentes y que su propia obra fuese expuesta a un vasto público al contrario que Giorgione que pintaba para un reducido grupo de coleccionistas ⁽³¹⁾. Primero trabajó para las familias patricias de la laguna, entre ellas los Pésaro y Barbarigo; en los años 30 sus tarifas se cuadruplican y comienza a producir para clientes no venecianos como Alfonso del'Este de Ferrara, Francesco Maria della Rovere de Urbino y Federico Gonzaga de Mantua a través del cual conoció a Carlos V. El éxito extraveneciano del pintor se debió en buena medida a las relaciones personales entabladas con tales príncipes italianos y a la propaganda escrita que de su obra hicieron sus íntimos Pietro Aretino y Ludovico Dolce ⁽³²⁾.

Desde 1548 hasta su muerte produce casi exclusivamente para los Habsburgo y su círculo. Si Carlos V manifestó siempre un gusto convencional, mejor sensibilidad mostró su tía Margarita de Austria que poseía al menos veinte retratos del maestro, pero sin duda el mejor cliente de Ticiano fue Felipe II. Sus relaciones constituyen un singular capítulo en la historia de la clientela del siglo XVI. Nadie sostuvo a un pintor con tanto entusiasmo y por tanto tiempo (1549-1576). “En Felipe, Ticiano encontró el cliente ideal que le compensaba realmente y le concedía la libertad de pintar lo que quisiera y como quisiera” ⁽³³⁾.

El rey prudente acabó siendo el mayor coleccionista –primer megacoleccionista le llama Brown– de telas de artista: mitológicas, religiosas, retratos –de las que son testimonio sus pinturas en el Prado y El Escorial– obras que solicitaba con la misma voracidad con que el insaciable fisco real recaudaba de sus súbditos ⁽³⁴⁾.

Pero fue sobre todo a partir de la fundación de El Escorial cuando los encargos de tipo religioso se multiplicaron, tendencia que llegará a ser la dominante en los últimos años del artista y a medida que las circunstancias

(31) Hope, 1990, *op. cit.* pp. 77-78.

(32) Hope, 1990, *op. cit.* p. 80.

(33) Hope, 1990, *op. cit.* pp. 82-84.

(34) Sre Felipe II como coleccionista, ver: Brown, J.; “Felipe II, Coleccionista y Mecenas Artístico” en *Ciudades del Siglo de Oro*, Madrid, 1986, pp. 14-39.

históricas europeas convirtieron a Felipe II en el brazo de hierro de la ortodoxia católica.

De esta forma, El Escorial –bastión simbólico de la Contrarreforma– se transformó en el centro donde se atesoraba una de las mejores colecciones europeas de la última producción del pintor y en gran medida de la pintura veneciana: Santa Cena, San Jerónimo, Santo Entierro, etc.

La crítica reciente y sobre todo Pérez Sánchez, ha insistido repetidas veces ⁽³⁵⁾ en el papel que las pinturas escurialenses desempeñaron en el futuro de la pintura española y en la sensibilidad devota del largo período que inaugura la Contrarreforma.

Al calor de tales obras fraguó el estilo prebarroco del manierismo reformado que se estableció “bajo el signo de Venecia” ⁽³⁶⁾ y que después maduraría en el naturalismo barroco del siglo XVII; su carácter paradigmático, por otra parte, les convirtió en vivero de experiencias iconográficas, tan repetidas como eficaces para el fervor sobre todo de las clases dirigentes que poseyeron copias y réplicas de los originales escurialenses con las que, a menudo, satisfacerían la munificencia de las instituciones religiosas o caritativas que por entonces fundaban o habían fundado. No sólo la calidad técnica y figurativa de las telas sino el aura que el monasterio filipino les otorgaba, las convertía en garantía icónica de la ortodoxia tridentina.

Entre tales cuadro, los de Ticiano adquirieron un predicamento especial y sus *Ecce Homo*, *Entierro*, *Ultima Cena* y *Dolorosa* sirvieron de “seminario artístico” español por “la sabia mezcla de piedad contrarreformista, de amor a lo verosímil... y de sabroso sentido de la materia pictórica” ⁽³⁷⁾.

El “gran”, “famoso” Ticiano es en literatura española de los siglos XVI y XVII la imagen del pintor por excelencia y así lo celebran Gutierre de Cetina, Quevedo, Jaúregui y sobre todo Lope de Vega ⁽³⁸⁾. No pasó desapercibido entre maestros escritores y teóricos del arte la aparente rapidez de ejecución que se extrema en las obras de vejez del maestro –justamente muchas de las llegadas a El Escorial– y que en España se la denominaba “borrones”. Los “borrones de Ticiano” se tornaron una suerte de tópico “cuando la pintura no es acabada” (Pacheco). Fray Hortensio Félix Para-

(35) Pérez Sánchez, A.E.; “Sobre los pintores de El Escorial”, *Goya*, 56-57, 1963, pp. 140-153; *idem*; “La crisis de la pintura española en torno a 1600”, en *España en la crisis del arte europeo*, Madrid 1968, pp. 167-177; *idem*; “El tránsito hacia la modernidad del llamado naturalismo barroco español”, *Fragmentos* 1985, n.º 4 y 5, pp. 115-132.

(36) Pérez Sánchez 1968, *op. cit.*, p. 168.

(37) Pérez Sánchez 1985, *op. cit.*, p. 130.

(38) Pérez Sánchez 1976, *op. cit.*, pp. 142-143. De quien recojo también la cita siguiente de Fray H.. Paravicino.

vicino en sus oraciones evangélicas define esta manera ticianesca de pintar que exige una luz adecuada: “Pues no mirada a su luz una tabla de Ticiano no es más que una batalla de borrones, un golpe de arreboles más asombrados y vista a la luz que se pintó es una admirable y valiente unión de colores, una animosa pintura que aun sobre autos de vistas de ojos, pone pleito a la verdad”. Esta cósmica visión que Lomazzo llamó en 1584 *alchimia cromatica* la formaban espesas manchas de color que sólo se funden en la retina a lo lejos y de cerca aparecen confusas y discontinuas aplicadas más con los dedos que con el pincel, al decir de Boschini. Como espléndidamente comenta Valconover “...il dettato pittorico versa in una scrittura di impasto, dove la luce levita con gli stessi colori, con essi impastata di rapidi tocchi, avvampanti colate, liquide velature. Nel ritmo bruciante dell’elaborata tessitura dei toni gli eroi cristiani e pagana agallano in superficie nell’abbraccio della natura partecipe como mai prima dei loro sentimenti” (39).

Tal técnica que se afirmó en la obra de Ticiano desde finales de los años 50 fue incomprensible en su época y se achacaba a la vejez y a los problemas de visión del maestro (40). A pesar de lo que pueda haber de *topos*, Antonio Pérez suministra otra opinión en su “Epistolario” (41) cuando sostiene haber oído explicar al propio pintor como había escogido un “camino nuevo que me hiciese célebre” y que así le destacase de los Miguel Angel, Rafael, Correggio y Parmigiano. Sin embargo, según el propio Ticiano comunicaba a Felipe II sus obras nacían de una profunda meditación, a la que no debió ser ajena –en opinión de C. Hope (42)– una respuesta al arte de P. Veronés cuya producción se afirmaba con fuerza en estos años.

En cualquier caso, desde el mismo momento en que las pinturas de Ticiano fueron instalándose en El Escorial crearon de inmediato un interés por la técnica y el estilo de las mismas, entre los artistas que pudieron verlas, interés que se acrecentó con la proliferación coetánea y posterior de estampas y grabados de sus pinturas.

El impacto de la obra de Ticiano sobre los pintores españoles tiene, según Pérez Sánchez (43), dos fases diferentes que, *grosso modo*, coincidirían con el último tercio del siglo XVI y la segunda mitad de la XVIIª

(39) Valconover, F.; “Introduzione a Tiziano”, en *Tiziano*, Catálogo de la exposición, Venecia 1990, p. 27.

(40) Valconover 1990, *op. cit.*, pp. 24 y 26.

(41) Citado por Pérez Sánchez 1976, *op. cit.*, p. 145.

(42) Citado por Robertson, G. en *The Genius of Venice 1500-1600*. Catálogo de la exposición, Londres 1983, p. 228.

(43) Pérez Sánchez 1976, *op. cit.*, pp. 140-159 a quien seguimos en adelante.

centuria, esto es, las últimas décadas de los reinados de Felipe II y de Felipe IV –nuestros dos mayores coleccionistas del Vecellio– sin que entre medias y después disminuyese la corriente continua de venecianismo (sobre todo ticianesco) de nuestra pintura.

Son numerosos los discípulos directos o indirectos y especialmente los copistas de Ticiano cuyo interés, en la mayor parte de las veces, se reducía al esquema compositivo y la solución iconográfica a través del uso de estampas y grabados (Morales, Vasco Pereira, Migual Ximeno, L. Tristán, etcétera) cuando no a modelos del maestro tratados con una sensibilidad (El Greco) o una técnica (Roland de Moïis) totalmente distintas.

Sólo algunos pintores de los círculos cortesanos, obligados de oficio a copiar originales de Ticiano (Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Felipe Liaño, Navarrete), asimilaron algunas características del veneciano particularmente en el campo de la retratística que abrirá paso después a la de Velázquez.

De entre aquellos el último, conocido como el Mudo, fue quizás el único que aprehendió en profundidad la técnica “a borrones” del italiano ⁽⁴⁴⁾. Formado en Italia más en la tradición toscano romana que en la veneciana, de vuelta a España en 1566 su experiencia escorialense revolucionará su estilo en sentido ticianesco. Aunque no se ha documentado ninguna copia suya de Ticiano se conserva en la catedral de Salamanca un Santo Entierro, variante del n.º Inv. 441 del Prado, situada –como antes dijimos– en una capilla funeraria, por debajo de la Aparición de Cristo a su madre, que se le atribuye. Sus dimensiones mayores que el original pueden emparentarse con el tamaño de nuestra copia benaventana de factura bastante próxima a pesar de su mal estado de conservación.

Pero el momento clave en que el gusto y “la tinta atizianada” (al decir de Palomino cuando se refiere a B.M. Agüero) la huella intensa y más fértil del veneciano se observa en la pintura española es, como ha señalado Pérez Sánchez, el pleno barroco madrileño. Si en época de Felipe II el acceso a las telas del pintor no pasaba de las religiosas y puntualmente los retratos, la mayor tolerancia de su nieto Felipe IV permitirá un conocimiento en amplitud de la obra ticianesca, incluidas las mitologías. Y lo que es más importante, se va a profundizar en su estilo y estudiar su técnica descubriéndose “el componente sensual y táctil de sus carnes, su complacencia en las telas suntuosas, el centelleo mágico de sus fondos de paisaje resueltos con una gran viveza de pincel”. La sensibilidad barroca va a

(44) Yarza Luaces, J.; “Navarrete el Mudo, ¿el pintor de El Escorial?”, *Fragmentos* 1985, n.º 4 y 5, pp. 75-95, con bibliografía anterior.

encontrar en la técnica apresurada “a borrones de Ticiano... un vehículo adecuado a la nueva expresión del barroco triunfante donde la transitoriedad del contraste (y) la dinamicidad van a ser... elementos decisivos en la definición de una palpación de verdad extraordinaria”.

“La técnica ticianesca se pone ahora al servicio de campos nuevos, invenciones propias, utilizándose con la libertad creadora que tímidamente había iniciado el Mudo”. Velázquez y Alonso Cano, pero también Pareda, Leonardo, F. Rizzi y un largo etcétera son los artistas donde la presencia de Ticiano, más allá de los recursos o receteadas fáciles de taller, palpita en cada pincelada y en la concepción misma de la tela.

No obstante esta asimilación profunda, la tendencia del siglo anterior a la copia o réplica del maestro en la línea icónica antes referida se mantuvo. J. A. Escalante pintó “un Cristo Señor Nuestro, difunto, que verdaderamente parece de Ticiano” en opinión de Palomino. El yerno de Velázquez, Juan Bautista del Mazo debió ser enormemente valorado como copista pues sus réplicas se encontraban en importantes colecciones donde, a veces, eran valoradas por encima de ciertos originales y como copista de la infante Margarita de Velázquez se representa en su famosa tela de la familia del pintor de Viena ⁽⁴⁵⁾. Su especialidad fueron no sólo las versiones de los retratos principescos de su suegro sino las de algunas obras de Rubens –a quien siguió las huellas como copista de Ticiano– y sobre todo de éste último en cuya copia de cuadros “fue singular”, según nos comenta J. Leonardo.

Quizás tuviese un pujante negocio en llevar a cabo reproducciones de los maestros venecianos de las colecciones reales. Su posición privilegiada entre los pintores de corte le permitiría vender réplicas casi “oficiales” de aquellos para un público selecto que siempre fue el cortesano, copias tan fidedignas que podrían pasar como originales en Italia al parecer de Palomino.

En un inventario y tasación de sus pinturas de 1655 figuran tres versiones del Santo Entierro probablemente copias de los de Ticiano, modelos, piensa Cherrey, a partir de los cuales elaboraría las copias al tamaño final ⁽⁴⁶⁾.

Otro artista apenas conocido e igualmente del círculo de Velázquez, Francisco de Burgos Matilla, cuyo inventario de bienes en 1648 publicaron no hace mucho Agulló y Pérez Sánchez ⁽⁴⁷⁾ nos confirma, a nivel también

(45) Cherrey, P.; “Juan Bautista Martínez del Mazo, viudo de Francisca Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 252, 1990, pp. 511-527.

(46) Cherrey 1990, *op. cit.*, p. 513, nota 6.

(47) Agulló, M. y Pérez Sánchez, A.E.; Francisco de Burgos Matilla, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, 1981, pp. 359-382.

de un pintor ajeno a la vida palaciega, la intensidad de la presencia de Ticiano en su producción. De sus 112 pinturas inventariadas, 79 son religiosas, lo que está en consonancia con una clientela no cortesana; buena parte de ellas son obras del siglo XVI y en gran medida de artistas escurialenses corroborando así “el cierto arcaísmo de los pintores españoles del XVII y el importante papel jugado por El Escorial en la formación de la iconografía y la sensibilidad piadosa española hasta bien entrado el siglo XVII” (48).

Uno de los pintores mejor representados a través de las copias es Ticiano, de quien Matilla posee “el lienzo del Sepulcro de mas de dos varas...” que se tasa en el precio más alto de toda la colección: 2.200 reales.

Para Pérez Sánchez se trataría de una buena copia antigua italiana que el pintor utilizaría como modelo para sus propias versiones.

Como otros artistas bien dotados, F. de Burgos se vio reducido a la pintura devota sobre unos esquemas repetidos una y otra vez que procedían del repertorio estrictamente contrarreformista, ceñido a una clientela conservadora cuyas exigencias religiosas habían cristalizado (y fosilizado) en aquella época.

Un caso extremo, por fin, de simbiosis estilística con el maestro de Cadore es el de otro pintor casi desconocido, Diego Polo, nacido en Burgos hacia 1610 y que murió en torno a 1655 (49). Discípulo de un tío suyo, Diego Polo “el Mayor” y luego de Antonio Lanchares (muerto en 1630), su verdadera personalidad se formó en El Escorial donde estudió varios años los lienzos de Ticiano. Hasta tal punto observó la técnica de éste que el Martirio de San Esteban (Museo de Lille) ha pasado durante mucho tiempo por ser obra tardía del veneciano, en cualquier caso un espléndido lienzo hoy perfectamente adscribible al burgalés.

A pesar de la “pastosa jugosidad” y belleza cromática de los pocos cuadros que se le atribuyen, su calidad –opina Pérez Sánchez– es exclusivamente mimética y son evidentes sus torpezas, incluso en aquellas obras que pudiéramos considerar magistrales (50).

Los casos de Mazo, Francisco de Burgos y Polo –que no son excepcionales– demuestran hasta que extremo el ambiente del pleno barroco madrileño estaba saturado de ticianismo, unas veces creativo, otras mimético y la proliferación de copias –raramente identificadas– del veneciano entre las cuales las réplicas escurialenses eran frecuentísimas.

(48) Agulló y Pérez Sánchez 1981, *op. cit.*, p. 365.

(49) Pérez Sánchez, A.E.; “Diego Polo”, *Archivo Español de Arte* 1969, pp. 43-54.

(50) Pérez Sánchez 1969, *op. cit.*, p. 54.

A la vista de lo dicho y habida cuenta la falta de documentación precisa, las dificultades de observación de la tela y el pésimo estado de conservación en que se encuentra, conjeturar sobre su autoría resultaría un ejercicio estéril.

No creo que, a pesar de ello, haya dudas sobre la calidad de la copia benaventana y de su literalidad sobre el modelo ticianesco de 1559.

Tres posibilidades pueden barajarse: bien que sea copia italiana de la segunda mitad del XVI, bien española del círculo escorialense, cercana a Navarrete, del último cuarto de este siglo o principios del XVII, bien, por último, resultase una de las múltiples réplicas que aparecen en los inventarios del pleno barroco madrileño.

En contra de esta propuesta podría argumentarse las breves dimensiones de las documentadas (en torno a dos varas, 1,60 m. aproximadamente) aunque si Cherrey y Pérez Sánchez están en lo cierto no serían sino modelos previos a las copias definitivas.

Aquellas que, sin embargo, superan los dos metros de largo, como nuestro cuadro, son, o parecen ser, de la segunda mitad del XVI, la primera italiana y la otra atribuible a Navarrete, réplica literal de la del Prado n.º Inv. 441 (antes de su achicamiento).

El aplomo y seguridad compositiva, cierta “dureza” de diseño (túnica de Nicodemo) y una pincelada suelta –que sólo una restauración devolvería en su auténtica jugosidad– me inclinan más a pensar en principios del XVII que en el pleno barroco, fechas aquellas que coinciden con algunas donaciones contrastadas (Catedral de Palencia, Salamanca y Segovia, tal vez Lerma) y con un momento en que los condes de Benavente habían conseguido reunir una importante galería pictórica, especialmente en Italia ⁽⁵¹⁾.

Nada seguro, sin embargo, para una obra que, en cualquier caso, merecía ser rescatada del olvido.

(51) Juan Alonso Pimentel, VIII Conde, fue virrey de Nápoles y presidente del Consejo de Italia de donde trajo un martirio de San Andrés de Caravaggio, entre otros cuadros: Gregori, M.; “Crocifissione di Sant’Andrea” en *Caravaggio e il suo tempo*, catálogo de la exposición, Milán 1985, pp. 345-349.

Sobre la colección de los Benavente en esta época, ver Morán, M. y Checa, F.; *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, p. 233. Un inventario hecho con motivo de la muerte del conde nos da a conocer las obras que atesoraba su palacio vallisoletano: tapices flamencos, cuadros de Rubens, El Greco, Ribera, Caravaggio, antigüedades romanas, etc... Largo inventario con más de 270 folios (25 de diciembre de 1653). Ver: García Chico, E.; “El palacio del conde de Benavente”, *Boletín de la real academia de Bellas Artes de Valladolid*, 1946, pp. 13 y ss.

ADDENDA

Redactado el texto, llega a mis manos el libro de Leticia Ruiz Gómez; *Catálogo de la pintura veneciana histórica en el Real Monasterio de El Escorial*, Madrid 1991, pp. 68-70 y 93-94, que estudia de nuevo los dos Entierros del Prado, matizando y corrigiendo algunos datos de Wethey.

Desgraciadamente, un *lapsus* en la maquetación ha confundido la colocación de las fotografías en relación con sus comentarios correspondientes.



285. Perugia.



278. dal Poggio.



296. Verchoten.

Fig. 1 Sarcófagos de Meleagro (según Robert).



287. Rom, Pal. Barberini.



287. Coburgensis.



287. dal Pozzo.



288. Rom, Vatican.



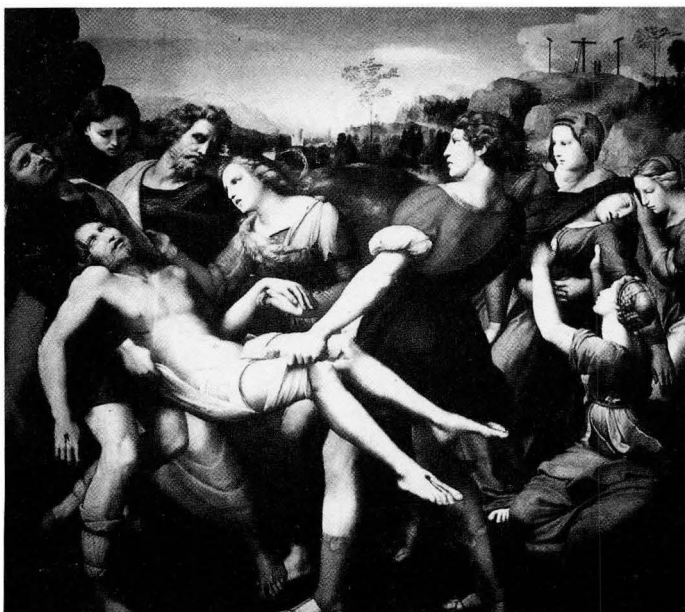
289. Rom, P. Mattei.

Fig. 2 Sarcófagos de Meleagro (según Robert).

Lám. I



1. Sarcófago de Meleagro. Museos capitolinos (Roma).



2. Rafael.
Entierro Borghese.

Lám. II

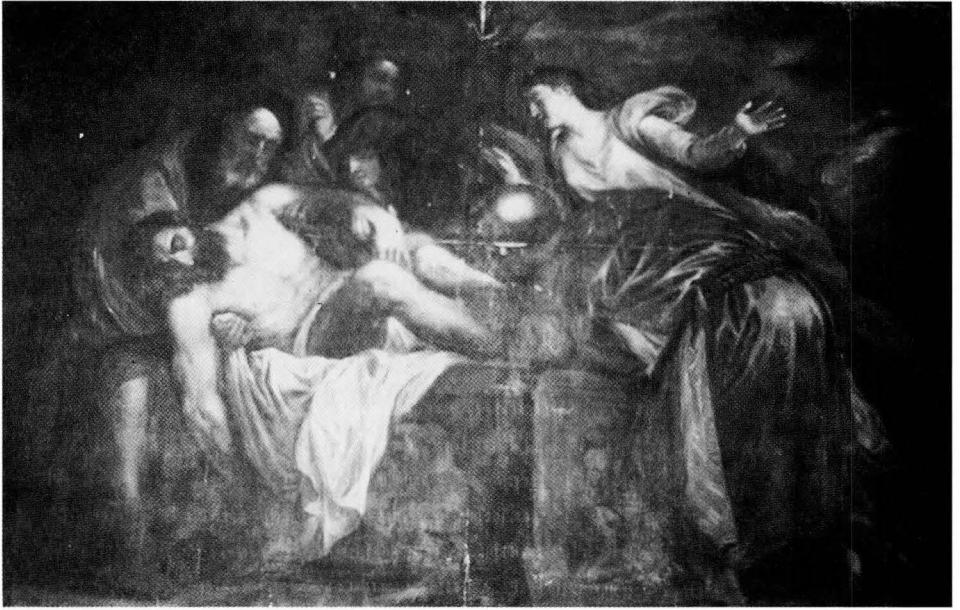


1. Ticiano. Entierro (Louvre).



2. Ticiano. Entierro (Prado, n.º Inv. 441).

Lám. III



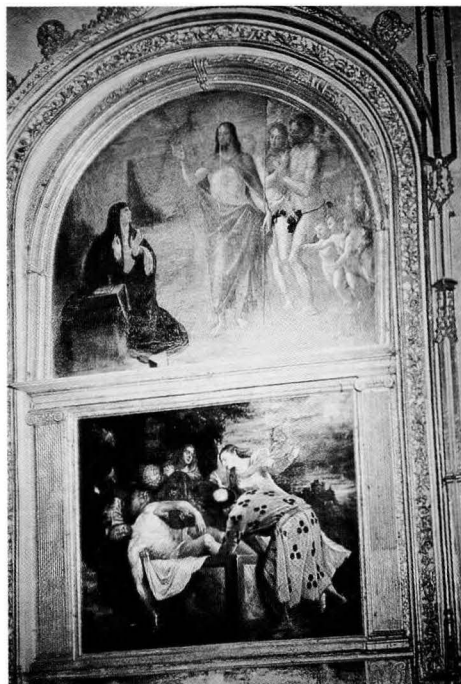
1. Hospital de la Piedad (Benavente).



2. Ticiano. Entierro (Prado, n.º Inv. 440).

Lám. IV

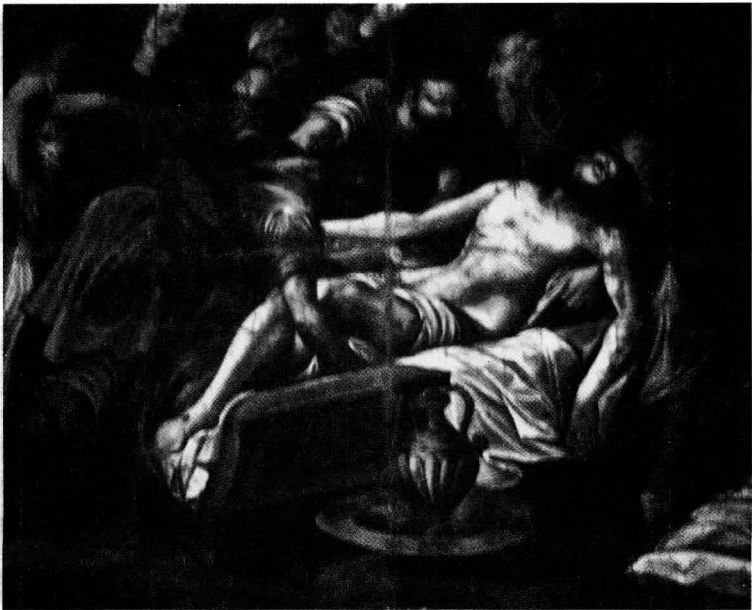
1. Catedral de Salamanca.
2. Turner, Tate Gallery (Londres).
3. Catedral de Palencia.



Lám. V



1. S. Gabriel, Cholula (México).



2. S. Francisco, Antigua (Guatemala).