

IMPORTACIONES ITALIANAS EN ESPAÑA EN EL S. XVI: EL SEPULCRO DE D. -
LUIS DE TORRES, ARZOBISPO DE SALERNO, EN LA CATEDRAL DE MALAGA (*).

ROSARIO CAMACHO MARTINEZ
AURORA MIRÓ DOMINGUEZ

A Margarita Estella.

Con esta ponencia, pretendemos hacer una aportación al estudio del influjo ejercido sobre la escultura renacentista española - por las obras importadas de Italia y por los escultores italianos - que se desplazaron para montar sus obras o para realizarlas aquí.

Nuestro trabajo se centra en un sepulcro de mármol y bronce, obra importada, que se encuentra en la capilla de San Francisco de la catedral de Málaga. La capilla se halla en el lado derecho de la girola y el sepulcro pertenece a D. Luis de Torres, arzobispo de Salerno, muerto en Roma en 1553. No es el único monumento sepulcral de la capilla pues frente a él se encuentra otro de mármol blanco, bastante parecido en su estructura y actitud de la figura principal, perteneciente al sobrino y homónimo del anterior, D. Luis de Torres, arzobispo de Monreal, muerto en 1584 y tal vez el comitente de la obra - que nos ocupa (1).

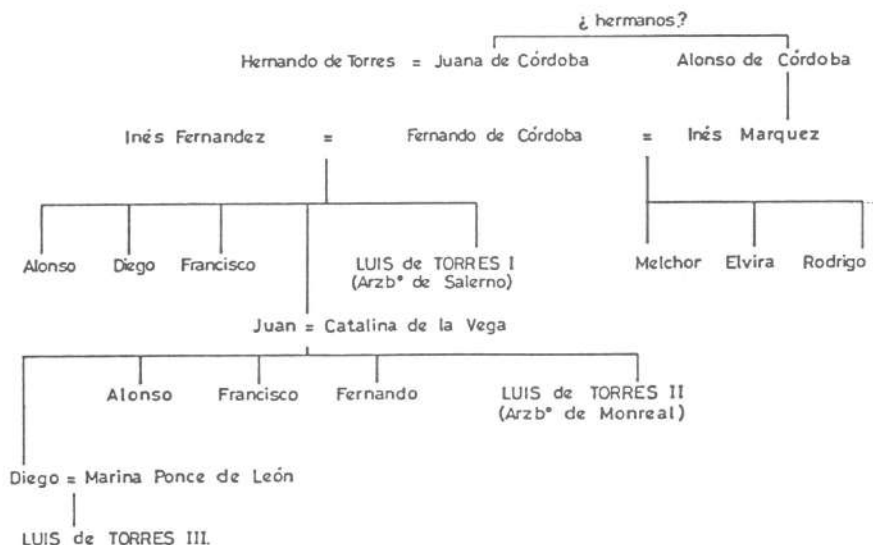
LOS TORRES.

Al referirse al apellido Torres, Guillén Robles tiene palabras elogiosísimas (2), rancia familia malagueña ligada a la política, a las letras y a la iglesia que se remonta a la época de la Reconquista, pues un Hernando de Torres, castellano, estaba entre los conquistadores de 1487 (3). La situación social y económica de la familia fue firme desde los primeros años, ya que en las listas de los excusados de la tributación de la renta decimal de 1492 se citan dos Torres, Rodrigo, de Marbella, y Juan, de Ronda, que contribuyen con una de las cantidades más altas (4).

Luis de Torres, arzobispo de Salerno, era hijo de Fernando - de Córdoba, rico mercader de origen judeo-converso que en 1493 se - avecindó en Málaga y comienza su actividad en el mundo mercantil de - esta ciudad. Su vinculación con el apellido Torres pudiera venir a - través del segundo matrimonio de su padre con Inés Márquez, hija de Alonso de Córdoba, quizá emparentado con Juana de Córdoba, casada - con el citado Hernando de Torres. Del primer matrimonio de Fernando de Córdoba con Inés Fernández nacieron cinco hijos: Alonso de Torres (mercader), Diego de Torres (mercader), Francisco de Torres (clérigo, beneficiado de las cuatro iglesias de Antequera), Juan de Torres (regidor) y Luis de Torres (secretario de Su Santidad) (5).

En la generación siguiente otros miembros de la familia fueron Francisco, arcediano de Vélez desde 1550, que en 1555 trajo a Málaga reliquias de Roma para enriquecer su capilla en la iglesia vieja, adquisición no difícil para él ya que en Roma se encontraban sus hermanos Hernando de Torres, redactor de rescriptos en la dataría apostólica, y Luis, durante muchos años *clérigo de Cámara de Su Santidad* (6), que llegaría a ser arzobispo de Monreal en 1573; hermano de ellos era, también, Alonso de Torres, tesorero del cabildo malagueño. Otros Torres trabajaron como juristas (7). La rama italiana de la familia también dió ilustres personajes que ocuparían sucesivamente las sedes de Salerno y Monreal (8).

No hay publicada una genealogía de la familia y algunos datos de los historiadores locales se contradicen a veces en fecha y nombres dada la repetición de los mismos (9). No obstante hemos intentado realizar un árbol genealógico provisional que intenta aclarar las relaciones familiares (10).



Las noticias sobre nuestro D. Luis de Torres son muy escasas. Aparte del año de su nacimiento (1495) que se deduce de la lápida sepulcral y su filiación, los datos que conocemos nos lo muestran ya en Italia, ligado a D. Gonzalo Fernández de Ávila, sobrino del primer obispo de Málaga, D. Pedro Díaz de Toledo, que fue canónigo y chantre de la catedral desde 1507. Marchó en ese año a Roma donde el cardenal de San Jorge, tercer obispo de Málaga, lo nombró su familiar en 1518, y dos años más tarde también recibió nombramiento de su sucesor César Riario. En 1527, al morir Fernández de Ávila, nom-

bró heredero universal a Luis de Torres, clérigo, su familiar (11). Esto le llevaría a administrar en el obispado de Málaga grandes propiedades que se remontan a la herencia de D. Pedro de Toledo, y, también, a continuar pleitos con el cabildo malagueño que no quiso reconocer a Fernández de Ávila como familiar dada su dignidad de chantre. Estos pleitos se resolvieron en acuerdo por ambas partes en 1533 y las condiciones nos muestran la generosidad de Torres (12).

No conocemos muchos más datos sobre él, ni siquiera sabemos cuando fue nombrado arzobispo, pero su actividad junto a los pontífices se remonta por lo menos a 1521, pues su lápida nos dice que sirvió a León X, muerto en ese año (13).

LA CAPILLA.

Todos los historiadores están de acuerdo en asignar la capilla de San Francisco de la catedral a la familia Torres (14), sin embargo, sus orígenes no están muy claros documentalmente.

En Cabildo de 7 de Mayo de 1574 el obispo Blanco de Salcedo comunicó la solicitud de *cierta persona de esta ciudad cuyo nombre por justas causas ahora no podría declarar* de una de las capillas del trascoro de la iglesia que estaba haciéndose, que la dotaría generosamente y la adornaría con solería, retablo, rejas y ornamentos, instituyendo capellanías, etc., lo que aceptaron los capitulares (15). Bolea afirma que la persona era Juan de Torres, quien pretendía trasladar a esta capilla la de Nuestra Señora de los Angeles de la iglesia vieja. Sin embargo, no hay en las Actas ninguna noticia que confirme tal afirmación, y la relación con los Torres; tan sólo existe, tres meses antes, una comunicación del arzobispo de Monreal, dando cuenta de su elección (16) y la presencia constante de su hermano Alonso de Torres, como tesorero del Cabildo.

Creemos que la razón del anonimato del solicitante está en el propio D. Alonso. Al exponerlo del modo reseñado, el obispo no condicionaba a sus compañeros de cabildo. Una escritura del Archivo de Protocolos parece confirmarlo: el cantero Juan Carrasco se compromete en 1588 a enlucir y preparar cuatro capillas de la iglesia nueva, citando entre ellas *la de Don Alonso de Torres* (17).

En la descripción de la iglesia vieja Bolea afirma que los Torres tenían el patronato de la capilla de Nuestra Señora de los Angeles de la catedral vieja (posiblemente la misma que la de las Reliquias), aunque *no consta la concesión del patronato de esta capilla; pero son muchos los precedentes que dan a entender que se había concedido a la noble familia de los Torres, que no sólo lo publican en multitud de documentos, sino que en ella tuvieron también su sepultura* (18).

La capilla con la dedicación a Nuestra Señora de los Angeles sólo aparece en las Actas de 1583, con motivo de un aniversario por el arzobispo de Salerno que quiere dotar su sobrino el tesorero; en las Actas puede leerse: *en la capilla de Santa María de los Angeles que está en esta iglesia donde están sus gñesos* (19). La devoción a Santa María de los Angeles y a San Francisco es evidente en la familia Torres que fundó un convento extramuros de la ciudad y lo entregaron a los franciscanos recoletos; su iglesia se bendijo en 1585 y ellos tuvieron el patronato de la capilla mayor que fue panteón familiar (20).

Dado que en la capilla de San Francisco de la catedral sólo están enterrados los dos arzobispos citados, parece lógico pensar que la reservaron para las dignidades eclesiásticas de la familia. Pero, una vez efectuado el traslado, lo que prometió el solicitante de 1574 no se cumplió en su totalidad, pues consta que el retablo fue costeado por la Fábrica de la Catedral, y las capellanías no se dotaron hasta bien entrado el siglo XVII. Resulta extraña la falta de interés, dadas las posibilidades económicas de los Torres que se manifestaron generosos en otras obras piadosas. Bolea apunta la posibilidad de un disgusto con el cabildo, pues, en aquella misma reunión de 1574, el obispo había designado para enterramiento de los beneficiados dos capillas del trascoro, y cuando se efectuó el traslado a la iglesia nueva, dispuso el cabildo que aquellos se enterrasen en la bóveda de la capilla de San Francisco. Bien pudiera ser motivo para no mostrarse más generosos con la capilla, el considerar mermando el privilegio concedido (21).

EL MONUMENTO SEPULCRAL.

Al morir Luis de Torres, en 1553, dejó mandado en su testamento que sus restos fueran trasladados a su ciudad natal (22). Por su posición y holgada situación económica pudo haberse costeado un buen sepulcro realizado por alguno de los grandes artistas con que indudablemente tuvo contactos, ya que él permaneció activo en Italia durante los pontificados de León X, Clemente VII, Paulo III y Julio III, años en los que Roma era la capital artística del mundo occidental, y los pontífices, y en general la corte papal, los mecenas de una serie de obras y artistas que giraban fundamentalmente en torno a San Pedro del Vaticano y las grandes basílicas.

Sin embargo, de la dedicación de la lápida mortuoria parece deducirse que fue su sobrino y homónimo, Luis de Torres, que había sido prebendado de la catedral de Málaga (23) y estaba en Italia junto a él desde 1550 (24), quien encargó el sepulcro, y puesto que se le cita como arzobispo de Monreal, dignidad a la que fue promovido -

en 1573, podría situarse la terminación de la obra entre esta fecha y la de Noviembre de 1583 en que, según consta en las Actas del cabildo malagueño (25), sus restos reposan en la capilla de Santa María de los Angeles de la catedral vieja de Málaga (26).

Aunque no hemos encontrado ninguna prueba documental que con firme el encargo de la obra a algún escultor en concreto, y tan sólo suponemos las relaciones de estos arzobispos con los artistas del momento, sí se han podido confirmar ciertos contactos del de Monreal - con aquéllos (27).

El monumento responde al esquema de sepulcro parietal, y es muy sencillo. No se compone, como es habitual en Italia en este tipo de enterramientos, con elementos arquitectónicos que se prolongan - por el muro formando un frontis más o menos complejo, sino que se reduce al basamento y la urna de mármol que sostiene la figura del difunto, en bronce (28). Sobre una peana veteadada en rojo se levanta la zona inferior tumular de mármol blanco con pilastrones destacados para los escudos cardenalicios de los Torres, labrados en recortadas - cartelas manieristas, que flanquean la inscripción dedicatoria sobre mármol negro. En los laterales hay una alusión a la inmortalidad en un relieve de guirnaldas con querubín y sobre los pilastrones surgen una poderosas garras de mármol rosa que sirven de apoyo a la urna funeraria (29) y la hacen parecer más aérea al establecer un corte con el basamento. Las garras se prolongan en dos finas ménsulas de coloración más tenue, que destacan sobre el veteado rojo y negro de la urna, única concesión a la decoración de ésta, junto al juego de molduras cóncavas y convexas que limitan la parte superior (lám. 1).

El arzobispo semiincorporado, descansa sobre una cama cubierta de un suave paño con flecos y apoya el codo izquierdo en un almohadón con guirnaldas finamente cinceladas; otro almohadón sirve de apoyo a los pies y se decora con paños sujetos por mascarones alados, motivo que, con ligeras variantes, se repite en la sandalia que calza el arzobispo. La figura viste un sencillo traje talar, presentando como atributo de su dignidad tan sólo la tiara; lleva además amito, sotana, roquete y el pectoral con tres figuras de apóstoles. Sus ojos están cerrados en apacible expresión; la mejilla descansa blandamente sobre el dorso de la mano izquierda que, a su vez, sujeta un fino lienzo que recorre la cama, recogido en la otra mano. De entre los pliegues aparecen dos libros, junto al brazo izquierdo y bajo la mano derecha, y un tercero levanta el almohadón de los pies (lám.1bc).

No podemos hablar de un verdadero retrato dada la edad del arzobispo al morir. Aquí se representa a un hombre joven, de belleza física notable. Es una representación fuera del tiempo y de la reali

dad que bien puede responder a la transformación que desde el siglo XV se había operado en el monumento funerario a partir del retrato del difunto, tratando de captar más el parecido espiritual que el corporal (30).

Hay una sensación contradictoria en la indumentaria del arzobispo que parece tener un sentido concreto. Conserva la tiara, elemento indiscutible de su autoridad, pero la sencillez del traje, las manos sin anillos ni guantes, los pies desnudos ceñidos por las extrañas sandalias (31), parecen querer resaltar la falta de ostentación en sus atributos. Es como si quisiera prescindir de ellos ante la muerte mostrándose más como un hombre que como dignidad eclesiástica. Despojado de los atributos de la fama terrena se dispone a entrar en la eternidad, concepción todavía muy medieval en correspondencia con las Danzas de la Muerte.

Por otro lado la presencia de los libros demuestra su personalidad avanzada, humanista, que no desecha las nuevas ideas: el libro como símbolo del Renacimiento; aunque su distribución sobre la cama sepulcral bien pudiera responder también a otra significación. Ninguna imagen nos da idea del contenido de estos libros, pero podría ser un Breviario el que lleva en la mano y libros de meditación los otros que se sitúan junto al corazón y bajo el almohadón de los pies, escritos cristianos por los que rige su vida y su conducta.

Si analizamos rítmicamente la obra vemos que el escultor consigue una composición perfectamente equilibrada. La ligera curvatura que imprimen a la cama los dos almohadones se corresponde en la parte superior con dos zonas piramidales, una formada por la flexión de las rodillas y la otra por el brazo, la tiara y el busto, sirviendo como eje entre ellas la mano derecha. Aunque la composición se resuelve como un friso dado su carácter parietal, en el frente hay un atisbo de profundidad en el modelado de los paños, en la sucesión de planos de las masas piramidales y en el escorzo que supone la mano derecha. Por otro lado la sensación de reposo de la figura no sólo se manifiesta por su relajada actitud y beatífica expresión, sino también por el ritmo cadencial de la composición. Los paños que recorren la cama y la austera y suave caída del plegado de la indumentaria del arzobispo, así como las redondeadas masas de los almohadones en los extremos imponen un ritmo ondulante que juega con los salientes triangulares del perfil superior, marcando suavemente el contraste con la fría y lisa superficie de la urna funeraria.

En el Quattrocento, en Florencia, el monumento funerario todavía muestra al difunto en actitud yacente, como podemos ver en los grandes sepulcros parietales de la mediación del siglo, sobre todo -

el de Rossellino para L. Bruni con el que crea un nuevo tipo de tumba que servirá de tema a numerosas variaciones. A comienzos del siglo XVI, Andrea Sansovino, sobre este esquema, introduce en Roma una variación en la posición del difunto, como podemos ver en las tumbas encargadas por el papa en 1505 para el cardenal Ascanio Sforza, y Basso della Rovere, para el coro de Santa María del Popolo (32) (lám. 2). De las fuentes que pudieron servirle como modelo una la tenía bien cercana, pues es clara su relación formal con los sepulcros etruscos y romanos; la otra serían (33) los prototipos medievales encontrados en Inglaterra y España que pudo ver en su viaje a Portugal. Sansovino estuvo en España en 1491-93 y 1496-1501. Se ha identificado con el maestro florentino que al pasar por Toledo es citado en 1500 en la documentación de la catedral. Con él relacionó Justi el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en la catedral toledana (34). En este viaje vería posiblemente la famosa escultura de D. Martín Vázquez de Arce en la catedral de Sigüenza cuya actitud -insisten sus biógrafos- pudo inspirarle sus figuras para los monumentos funerarios posteriores. E, incluso, conocería otras obras que responden a la misma actitud, como los sepulcros de D. Íñigo López de Mendoza y su mujer en San Ginés de Guadalajara (posteriores a 1479) (35).

Pero el cambio realmente no parece responder a una innovación espontánea del artista, sino más bien a la nueva filosofía de la vida y la actitud ante la muerte (36).

Este tipo de estatuas funerarias continuaría realizándose en Roma, donde pueden contabilizarse alrededor de catorce obras importantes hasta la mediación de la década de los 40, siendo la de Julio II en San Pietro Vincoli, que tantos proyectos y problemas supuso para Miguel Ángel, la que marca el tránsito a otro tipo en el que la figura del difunto aparece echada de lado con el tronco casi totalmente incorporado y los ojos abiertos. Esta postura tampoco es caprichosa, responde a una nueva actitud cristiana, vigilante, que expresa la fuerza de reforma del Concilio de Trento (37). Con esta actitud Guglielmo della Porta realizó la de Bernardino Elvino para Santa María del Popolo en 1548.

Sin embargo, un tipo no desplaza a otro; es más, el tipo del semiyacente tendrá una gran fuerza en obras posteriores como podemos ver en la tumba de Antonio del Monte en San Pietro in Montorio en Roma, realizada por Ammanatti en 1550, o las de Michelangelo Naccherino, escultor florentino establecido en Napolés desde 1573, especialista en mármol y bronce, que trabajó mucho para las familias españolas (38). Guglielmo della Porta, también, prodigó el tipo del semiyacente tal como vemos en los monumentos funerarios de Gregorio Magalo

tti en Santa Cecilia in Trastevere (erigida en 1538-39) (lám. 3) y la de Paolo y Federigo Cesi (muertos en 1537 y 1565 respectivamente) en Santa María la Mayor. Incluso antes de su estancia en Roma, en el monumento de Giuliano Cybo en la catedral de Génova, terminado en 1537, en el que colabora con su padre, Gian Giacomo della Porta, y con Niccolò della Corte, realiza las dos estatuas del obispo y una de ellas responde al citado tipo (39).

Junto con Roma y Génova, Napolés es otro de los puntos de máxima relación con España. En Napolés, donde existía un poderoso influjo del arte florentino, nos dejó el español Bartolomé Ordóñez, ayudado por Diego de Siloé, un magnífico y original sepulcro parietal en la iglesia de San Severino y Sosio, del niño Andrea Bonifacio Cicara, realizado entre 1516-1520; aunque la forma del sarcófago es muy diferente, el niño está semiincorporado pero ayudado por puttis, y es interesante como un eco de este tipo (40).

Más relación encontramos en una obra importada a España, el sepulcro del virrey D. Ramón Folch y Cardona que se encuentra en la iglesia de Bellpuig (Lérida) y fue realizado en 1524 por Giovanni Merliano da Nola, escultor de Caserta que, posiblemente, empezó a trabajar el mármol por influencia de Ordóñez, y junto a esto, su obra supone la asunción de la escultura lombarda y florentina. Nola, escultor de las grandes familias napolitanas de su tiempo, es también el escultor adúlico de los virreyes, y esta obra es para Venturi la más importante de las italianas que existen en España (41). La influencia italiana se dejaría sentir también en los talleres locales españoles y en 1564 Juan Bautista Vázquez el Viejo, ya afincado en Sevilla, realiza según el modelo del yacente semiincorporado, impregnado de una gran suavidad, el sepulcro del Inquisidor Corro, instalado en la iglesia de S. Vicente de la Barguera (Santander) (42).

En otros países la tipología también se mantiene, como podemos ver en la escultura semiincorporada de la tumba de Valentina Valviani obra de Germain Pilon (entre 1573-83) (43).

Tradicionalmente se ha venido atribuyendo nuestra obra a los Leoni. Así lo creían los capitulares del siglo pasado, pues en las Actas se refleja una petición del gobierno español de algunas obras de valor de la catedral de Málaga para la exposición conmemorativa del Descubrimiento de América que se celebraría en Madrid en 1892. El cabildo envió, entre otras, *la estatua yacente de D. Luis de Torres que se supone obra de Pompeo Leoni*. Es la primera vez que aparece en las Actas una noticia sobre esta escultura; en 1893 el cabildo se niega a que la estatua permanezca por más tiempo en Madrid ya que es necesaria para cubrir la tumba de la que fueron sacadas las cenizas y -

no podían permanecer por más tiempo éstas en la sacristía (44).

Es extraño que Bolea no recoja este dato, pues él terminó de escribir su libro el 12 de Febrero de 1894 y tenía que estar enterado de la petición y de la atribución. Quizá no estaba de acuerdo con ella o informaron desde Madrid rechazando dicha atribución, porque en el Catálogo de la exposición no se alude al autor de la obra (45). Sin embargo, posteriormente, Gómez Moreno la atribuye a León Leoni (46), opinión de la que participaron, más tarde, Temboury (47) y Azcárate (48).

Tal como indica Gómez Moreno la obra es muy italiana y *de mucho mérito la estatua*, y, dadas las relaciones existentes con los Leoni, bien pudiera ser obra suya. Esto parecería confirmarse con otro dato, el documento firmado por Jacome da Trezzo que implica las relaciones del arzobispo de Monreal con éste y probablemente con el grupo de artistas de El Escorial. Sin embargo, en la obra de Leoni no es habitual la figura funeraria semiincorporada. Si lo es, como ya hemos visto, en Sansovino. Evidentemente éste no pudo ser el autor de esta obra, que además es mixta en mármol y bronce, pero el tipo, que tanta aceptación tuvo, pudo gustar al comitente y encargó a su escultor una obra siguiendo el modelo sansovinesco.

Los acusados rasgos de manierismo en los relieves del roquete, la fusión de materiales, mármoles policromos y bronce, que conserva restos de dorado en algunas zonas, nos aproximan a la obra de otro escultor que también trabaja abundantemente este tipo: Guglielmo della Porta.

Este artista, nacido probablemente en Porlezza, perteneció a una de las familias artísticas más importante de Lombardía; su padre, Gian Giacomo, había estado asociado a los principales centros lombardos de producción escultórica (49). No hay seguridad de su fecha de nacimiento, pero en 1506 va con su padre a Génova, llamado éste por Filippino Doria, y diez años más tarde cobran juntos un trabajo para la iglesia de San Marcos (50). Vasari nos dice que en 1530 trabajaba en Milán copiando a Leonardo (51), y Alizeri considera a Rafael decisivo en sus años de formación, tanto como a su padre (52). Su actividad es intensa en Génova a partir de 1532, donde entra en sociedad con su padre y Niccolo della Corte para trabajar en el monumento del obispo Cybo y en el baldaquino de San Juan, ambos en la catedral, en los que ha podido demostrarse su participación, así como en el decorado de otras obras arquitectónicas (53).

En 1537 la sociedad se disuelve, sin embargo, se refuerza el contacto con lo español, porque Niccolo pasará a Granada a trabajar en el palacio de Carlos V, Gian Giacomo della Porta permanece en Génova.

va, pero en abril de 1549 había recibido pagos por un arco triunfal para la visita de Felipe II (54), y en el mes anterior había firmado contrato, junto con otros artistas, para realizar el sepulcro del - marqués de Villanueva que está en Santa Clara de Moguer (55). En ese año (1537), Guglielmo pasó a Roma y en los primeros meses también - trabajó para los españoles. Realizó para el obispo de Bagnoregio, - Francisco de Solís (de los Solís de Salamanca), muerto en 1545 (56), una monumental tumba incompleta cuyo basamento, de mármol con relieves de bronce, sería adquirido por Paulo III para su monumento sepulcral, obra ésta llena de problemas que realizaría Guglielmo a partir de 1549 y que se terminaría definitivamente en 1595 (57). También - proyectó hacia 1550 un monumento para Carlos V, y alguna de sus - ideas se integrarían en el proyecto de la tumba papal (58).

En Génova Guglielmo había conocido a Pierino del Vaga y asociado a él llegó a Roma, donde se puso en contacto con Sebastián del Piombo, al que le recomienda su padre, y éste le llevaría a Miguel Ángel quien le introduce en el servicio del Papa. Al morir del Piombo, en 1547, obtuvo su cargo (sello de las bulas pontificias), y a partir de entonces se le cita en algunos documentos como fray (59), si bien este tratamiento no le eximía del matrimonio, pues estuvo casado y tuvo hijos legítimos y naturales (60).

El contacto con Miguel Ángel fue fundamental, y él mismo se consideraba su deudor desde el punto de vista personal, técnico y estilístico (61) y se contaba entre sus discípulos. No obstante el conocimiento de Miguel Ángel pudo ser anterior, a través de diseños - del propio Pierino del Vaga, pues sus profetas del monumento de Cybo, en Génova, tienen una fuerza indudablemente miguelangelesca; parece como si el temperamento dramático y fogoso de Guglielmo hubiera sido alcanzado por aquél antes de conocer su obra directamente.

Guglielmo della Porta fue el escultor de Paulo III para el - que realizó varios retratos y su monumento sepulcral, el proyecto funerario más ambicioso de Roma desde el de Julio II de Miguel Ángel. También, como éste, un proyecto exento y frustrado, que, tras la - muerte del papa, tomaría una forma más sencilla con un solo punto de vista, aunque importantísimo en la transición al tipo de tumba papal del barroco berninense.

Para este monumento y para los de Paolo y Federigo Cesi en - Santa María la Mayor, Guglielmo mostró interés por la policromía; el conocimiento de la obra de Rafael le inspiró la combinación de mármol y otros materiales, enlazando con su formación noritaliana. Pero en las tumbas de los Cesi, además, introduce el tipo de difunto semiincorporado siguiendo el modelo de Sansovino, uno de los escultores

que, junto a Miguel Ángel, más le influyeron (62). El modelo ya lo había ensayado en Génova y lo repite también en la tumba de Gregorio Magalotti en Santa Cecilia in Trastevere, erigida en 1538-39 (63) - (lám. 3).

La tumba de D. Luis de Torres frente a todas las citadas resalta por su sencillez, ya que carece de todo el aparato arquitectónico -aunque en su primitiva colocación en la catedral vieja pudo estar cobijada por arcosolio- pero en cuanto a calidad de diseño y ejecución puede parangonarse con ellas. El trabajo del mármol es de una precisión y suavidad exquisitas y las calidades del bronce nos hablan del gran maestro que fue Guglielmo, que experimentó un método diferente: el fundido al baño, mediante el cual el bronce quedaba muy limpio y sin necesidad de pulir posteriormente (64).

Hay una serie de detalles que nos permiten conectar con otras obras del escultor. Concretamente con la del obispo Cybo hay ciertas analogías: la presencia de los dos cojines para establecer una suave curva: el paño que cubre la cama sepulcral se dispone de manera muy semejante, mucho más rico en plegado el de Cybo para armonizar también con un ropaje más ampuloso de pliegue menudo en grandes curvas que ofrece mayor sensación de movimiento; por el contrario el de Torres es más austero, de paño más pesado y pliegue amplio, como su ropaje, y el lienzo intermedio se pliega con mayor suavidad mostrando en ellos cómo el artista domina los medios para conseguir diferentes efectos de calidades.

El rostro de Torres muestra una expresión que recuerda la de Cybo, su misma suavidad, la línea sencilla de las cejas, el tratamiento de los párpados, la calidad del cabello -que en uno asoma sobre la frente y en el otro junto a las sienes-. Salvo las diferencias que implica el material el efecto es muy semejante.

Los ropajes de Cybo son ricos, recamados con grecas bordados, también en los cojines. Los mismos pormenores aparecen en la tumba de Magalotti. Es una predilección por lo decorativo que está en la base de su formación lombarda y que prevalece en su lenguaje formal (65). Pero la tumba de Torres es más sencilla y sólo en los cojines encontramos esos detalles decorativos. En cuanto a la técnica es el mismo procedimiento, aplastando, puliendo el trazo para resaltarlo -del áspero fondo; sin embargo el cojín de los pies no ofrece motivos florales, es la sugestión de Miguel Ángel ya prendida en Guglielmo, y organiza su greca con máscaras que recuerdan las de la cornisa de la capilla medicea, máscaras que en mayor escala talla en la tumba de Paolo III.

Los motivos que adornan el roquete de Torres son apóstoles,

de corte muy manierista y forzada actitud, que recuerdan a las figuras de la casulla del retrato de Paulo III en el museo de Capodimonte y, más aún, el estilizado canon casi grequiano nos lleva inmediatamente a pensar en los cuadernos de bocetos de Guglielmo en Düsseldorf (66). La tiara, es de una gran sencillez, pero trabajada con el primor de un orfebre, conservando restos de dorado que enriquecerían la policromía del conjunto.

Tras el análisis estilístico comparativo queremos apuntar - que la obra puede atribuirse a Guglielmo della Porta que trabajó en Roma en los años en que creemos se realizó esta escultura y, como - muere en 1577, debe situarse entre 1555 y 1577. Es cierto que también podría responder a un diseño suyo y ser trabajada por el taller o algún discípulo, o que se hubiera utilizado una fórmula o cliché, pero la calidad de la obra nos habla de un gran maestro y parece resumir una confianza, la captación de la idea del cliente por parte - del artista.

En cualquier caso, mientras los documentos no revelen circunstancias más clarificadoras que puedan respaldarnos, no podemos - asegurar esta atribución. Las Actas Capitulares desprovistas de muchas hojas del siglo XVI, no reflejan más noticias sobre esta obra - que las tardías de 1891 y 1893; la correspondencia entre el arzobispo de Monreal y el cabildo (hay, al menos, noticia de una carta) debe encontrarse entre los legajos sin ordenar, y los revisados -tanto en el Archivo Provincial como en el de la catedral- tan sólo nos han dado noticias sobre los pleitos iniciales, censos, concesión de capellanías, etc.

Sin embargo, hay un detalle que creemos respalda nuestra - atribución. Gramberg en la lista de catorce obras que repiten el tipo del semiincorporado cita la de *Francisco Solís (de Torres) Málaga Cathedral* (sic) (67). No dice que sea obra de Guglielmo della Porta (tampoco cita autor para ninguna otra), pero por todos los historiadores citados es conocida la autoría del famoso pedestal que compró Paulo III. Posiblemente Gramberg viera alguna fotografía de la estatua de Torres sin la urna (así la reproducen Gómez Moreno y Torres - Balbás), y la situaría como coronación del famoso pedestal, fundiendo en uno los monumentos de los dos españoles, dignidades eclesiásticas en Italia y contemporáneos.

La figura de Torres no podría coronar el pedestal, pues resultaría desproporcionada dadas las dimensiones de aquél (401 x 290 cms.) (68), pero Gramberg, al considerarla parte de un mismo conjunto, está situando la estatua de don Luis de Torres en la línea de la escultura de Guglielmo della Porta.

NOTAS

- (*) Este artículo fue presentado como ponencia en el IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza. Diciembre 1982.
- (1) En este sentido, la inscripción de la lápida sepulcral del arzobispo de Salerno es clara: LUDOVICO DE TORRES CAROLI V. IMP. BENEFICIO. ARCHIEP. SALERNI. - SUMMIS PONTIFICIB. LEONI X. CLEMENTI VII. PAOLO III. IULIO III. OB SPECTATAM IN PUBLICIS. S. SEDIS APOST. MUNERIB. OPERAM EGREGIE CLARO INSIGNI IN DEVM - PIETATE. IN PAVPERES MISERICORDIA. IN AMICOS STVDIO. LVDOVICUS DE TORRES ARCHIEP. MONTIS REGALIS TRANSLATIS AB VRBE ROMA IN PATRIAM OSSIB. ET IN AVITVM SACELLVM ILLATIS. PATRVO OPT. ET B. P. VIXIT ANNOS LVIII. OBIIT. ANNO. SALVTIS M. D. LIII. DIE XIII AVG. TOTA CIVITAS IN OCCVRSUM. EFFVSA CIVEM SVVM MAGNA CVM REVERENTIA EXCEPT.
 - (2) GUILLEN ROBLES, F., Historia de Málaga y su provincia, Málaga, Imprenta de Rubio y Cano, 1874. Reproducción facsímil de la Diputación Provincial de Málaga, 1977, pág. 501.
 - (3) MONDEJAR, F. (S.J.), "Glorias de Málaga en Europa. Los Torres de Miraflores" en SUR, 19-III-1981.
 - (4) SUBERBIOLA, J., "Constituciones y rentas decimales del obispado de Málaga" en Anuario de estudios medievales (en prensa).
 - (5) Noticias facilitadas por M^a Teresa López Beltrán del libro V de Repartimientos de Málaga (Archivo Municipal de Málaga -A.M.M.- y los legajos 5, 10 y 12 del Archivo Histórico Provincial de Málaga -A.H.P.M.-). También hemos consultado su Tesis Doctoral inédita: El puerto de Málaga en la transición a los tiempos modernos (págs. 284-294).
 - (6) A.H.P.M., Leg. 242, escr. Pedro de Guadalupe (1561), s.f. Estos datos proceden de la Memoria de Licenciatura de GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal, Doctor Zúmel, el personaje y su época en la Málaga del s. XVI. Las escrituras citadas han sido comprobadas por si aportaban otras noticias a nuestro trabajo.
 - (7) En 1517 el obispo Ramírez de Villaescusa revocó poderes a Jorge de Torres en el pleito con Sevilla sobre la iglesia de Antequera (A.C.M. -Archivo de la Catedral de Málaga- Leg. 1, pieza 10, s.f.) y en 1575 un Dr. Torres encontramos en Granada como letrado solicitador de la catedral de Málaga (A.C.M.-Actas Capitulares, t. 12, f^o 191v, 199, 220, 222 y 224v).
 - (8) MONDEJAR, F., Art. cit.
 - (9) Del libro de TOVAR, Gaspar de, Pintura y breve recopilación de la obra de la Santa Iglesia Mayor de Málaga, Antequera, Imp. Bolán, 1603, hay otra edición, dedicada al arzobispo de Monreal, en Málaga de 1607, y de la que GARCÍA DE LA LEÑA, C. (seudónimo de C. Medina Conde), Conversaciones históricas malagueñas, Málaga, Imp. Luis Carreras, 1793. Edición facsímil de la Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1982, vol. IV, pág. 47, dice que es más extensa que la primera y en ella se describe *la capilla de D. Alonso de Torres, con noticia de todos los esclarecidos Torres hasta el cardenal* (no hemos encontrado ni en Málaga ni en la Biblioteca Nacional de Madrid ejemplar de esta otra edición).
 - (10) Este cuadro se ha elaborado sobre la bibliografía citada además de los datos extraídos de una bella lápida que existe en el patio del convento de S. Francisco de Miraflores de los Angeles, actual asilo municipal, fundado por el regidor Diego de Torres.
 - (11) A.C.M. Leg. 179, pieza 10^a, Libro de Aniversarios. Estos datos y los primeros sobre la personalidad de Luis de Torres nos lo ha proporcionado el profesor Suberbiola.
 - (12) A.C.M. Leg. 2, piezas 5 y 7 (Reales Cédulas 1529 y 1530) y Leg. 18, n^o 24, s.f.
 - (13) En 1524 consta en documentos malagueños como *escritor de breves apostólicos en la corte romana* (datos facilitados por M^a Teresa López Beltrán -A.H.P.M.- Leg. 103-).

- (14) BOLEA Y SINTAS, M., Descripción histórica que de la catedral de Málaga hace - su canónigo doctoral D.-----, Málaga, Talleres Gilabert, 1894, pág. 242. GARCÍA DE LA LEÑA, C. (seudónimo de C. Medina Conde), Op. cit., vol. IV, pág. 24. GUILLEN ROBLES, F., Op. cit., pág. 570, nota 1. MEDINA CONDE, C., Descripción de la santa iglesia catedral de Málaga desde 1487 de su erección, hasta el - presente de 1785, Málaga "El Correo de Andalucía", 1878, pág. 139 y ss. TORRES BALBÁS, L., La alcazaba y la catedral de Málaga, ed. Plus Ultra, Madrid, 1960, pág. 104. PONZ, A., Viaje de España, Madrid, 1794, ed. facsimil Atlas, Madrid, 1974, vol. 18, págs. 184-185.
- (15) A.C.M.-Actas Capitulares, t. 12, fº 96 y v (7-V-1574).
- (16) A.C.M.-Actas Capitulares, t. 12, fº 82 (13-II-1574).
- (17) A.H.P.M. Escribanía de Bernardino de Escobar. Véase LLORDEN, A., Arquitectos y canteros malagueños. Ensayo histórico-documental, siglos XVI-XIX, Ávila, - 1962, pág. 23.
- (18) BOLEA Y SINTAS, M., Op. cit., pág. 129.
- (19) A.C.M.-Actas Capitulares, t. 13, fº 198v-199 (4-XI-1583). Años más tarde, en 1604, se dotaría aniversario por el arzobispo de Monreal.
- (20) Fue Diego de Torres, regidor, quien dejó establecida la fundación del convento en el sitio de Miraflores, por su muerte hizo la entrega su hijo Luis en - 1585 (GARCÍA DE LA LEÑA, C., Op. cit., vol. IV, pág. 24) (A.H.P.M. Leg. 412, pieza 2ª, fº 26, escr. Diego de Astorga, 1580).
- Pero esas devociones pueden constatarse muchos años antes: en 1516 Fernando de Córdoba pagó al entallador picardo Nicolás Teller (o Tyllier) por un retablo que había de hacerle para la capilla del monasterio de S. Francisco (S. Luis el Real). Más tarde, en 1535, Francisco de Torres, por él y en nombre de sus hermanos, hijos y herederos de Fernando de Córdoba e Inés Fernández, difuntos, *por la singular devoción que tuvieron sus padres al monasterio y convento de S. Francisco, haciendo como hicieron a su costa una capilla principal, a mano derecha debajo del coro que ellos y nosotros hemos reedificado*, - obtiene del padre provincial la donación del coro que está encima de la capilla (datos facilitados por Mª Teresa López Beltrán de los legajos 35 y 68 del A.H.P.M.).
- (21) BOLEA Y SINTAS, M., Op. cit., pág. 244.
- (22) MEDINA CONDE, C., Op. cit., pág. 145.
- (23) ALDEA VAQUERO, Q., T. MARÍN MARTÍNEZ y J. VIVES GATELL, Diccionario de historia eclesiástica de España, Madrid, Instituto Enrique Flórez, CSIC, 1972, vol. II, pág. 1395.
- (24) MONDEJAR, F., Art. cit.
- (25) A.C.M.-Actas Capitulares, t. 13, fº 198-199 (4-XI-1583).
- (26) Sin embargo tal vez pudiera coincidir el encargo con la llegada de D. Francisco de Torres a Roma para traer las reliquias ya que fue poco después de la - muerte del arzobispo, en 1555 (sugerencia de J.L. Romero Torres). Esto no des - carta la intervención del arzobispo de Monreal, que dedica la lápida, pero - adelantaría la fecha del encargo. Podemos apuntar además esta fecha porque el escultor a quien hemos atribuido la obra realizó otras tumbas de este tipo en fecha próximas a 1555, pero aún en 1565 se fecha una de ellas (Tumba de Fedorigo Cesi en Santa María la Mayor en Roma). VENTURI, A., Storia dell'arte italiana. La scultura del Cinquecento, Milano, Ulrico Hoepli ed., 1937, vol. X, parte III, págs. 555-556.
- (27) VÁZQUEZ MARTÍNEZ, Alfonso, "Datos nuevos sobre 'Jacome da Trezzo' y el 'Tabernáculo del Escorial'", en B.S.A. y A., T. VIII, Valladolid, 1941-42. Varia, - págs. 288-297. Este artículo se refiere a un documento del archivo de la Embajada de España en la Santa Sede firmado por Jacome de Ducca (Jacome da Trezzo) por el que se concluye el negocio del *Tabernáculo di Missallo* entre dicho artista y monseñor de Torres. El documento al que nos referimos no tiene fecha ni foliación, pero forzosamente es del legajo 19; todos los demás que - se transcriben en este artículo se folian entre 318 y 329 y sus fechas son de 1573, 1575 y 1577; integrando su contenido con el de los demás, podemos si-

- tuarlo entre 1574-75, y en esta fecha monseñor de Torres no podía ser otro - que el arzobispo de Monreal.
- (28) Sus medidas son: basamento, ancho 1'06, largo 1'82, alto 1'05; urna, ancho - 0'92, largo 2'12, alto 0'90; la cama de bronce mide de ancho 0'60 y de largo 1'68. Posiblemente en la capilla de la catedral vieja estaría cobijado por arcosolio.
- (29) Las garras pueden ser simplificación del motivo del animal sosteniendo el sepulcro, frecuente en la iconografía funeraria gótica.
- (30) HEYDENREICH, L.H., Italia 1400-60. La eclosión del Renacimiento. El Universo de las Formas, ed. Aguilar, Madrid, 1972, págs. 210-214.
- (31) Las sandalias pueden relacionarse con la devoción franciscana ya señalada.
- (32) HUNTLEY, G.H., Andrea Sansovino, Sculptor and Architect of the Italian Renaissance, Harvard University Press, 1935, pág. 57.
- (33) HUNTLEY, G.H., Op. cit., pág. 60, nota 129.
- (34) HERNÁNDEZ PERERA, J., Escultores florentinos en España. Col. Artes y Artistas, Madrid, CSIC, 1957, pág. 7.
- (35) PANOFKY, E., Tomb sculpture. Its changing aspects from ancient Egypt to Bernini, London, Thames and Hudson, 1964, pág. 82. Panofsky apunta como modelo de la sepultura del Doncel de Sigüenza los grabados franceses del s. XV que representan a los poetas melancólicos, muy popularizados.
- (36) HUNTLEY, G.H., Op. cit., pág. 59.
- (37) GRAMBERG, W., "Die Liegestatue des Gregorio Magalotti. Ein römisches Frühwerk des Guglielmo della Porta. Bemerkungen zur Gruppe der Demi-gisants in der römischen Grabplastik des Cinquecento". Jahrbuch Hamburger Kunstsammlungen, - XVII, 1972, págs. 50-52. (Artículo facilitado por Margarita Estella).
- (38) VENTURI, A., Op. cit., vol. X, parte I, págs. 377 y 583 ss. A este tipo pertenece el monumento a Sánchez de Luna (1588) en la Anunziata, o los de Porzia - Coniglia y Ferdinando de Maiorca (1597-98) en S. Giacomo degli Spagnuoli, - obras de Naccherino (vol. X, parte II, págs. 587-592).
- (39) KRUPF, H.W. y A. ROTH, "The della Porta Workshop en Genoa". Annali della scuola normale de Pisa, 1973, III, págs. 915-918.
La fotografía de la tumba Magalotti, que publicamos, nos ha sido enviada - por el Kunsthistorisches Institut de Florencia, al que agradecemos su amabilidad.
- (40) HEYDENREICH, L.H. y G. PASSAVANT, El Renacimiento italiano 1500-40. La época de los genios. El Universo de las Formas, ed. Aguilar, Madrid, 1974, págs. - 129-131.
- (41) AZCÁRATE, J.Mª, "Tres monumentos sepulcrales de arte italiano" en Castillos de España, nº 72, 1981, págs. 44-47, y CONTRERAS, J. de, Marqués de Lozoya, - Escultura de Carrara en España, Col. Artes y Artistas, Madrid, CSIC, 1957, - págs. 31-32.
- (42) LLEÓ CAÑAL, V, Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano, Sevilla. Diputación Provincial, 1979, pág. 130.
- (43) PANOFKY, E., Op. cit., pág. 81 y figs. 364-365. BLUNT, A., Arte y arquitectura en Francia (1500-1700), Madrid, ed. Cátedra, 1977, págs. 156-157.
- (44) LLORDEN, A., Episcopologio y anales eclesiásticos malagueños. Obra inédita. El autor nos ha proporcionado amablemente este dato (Actas Capitulares de 13-8-1891 y 22-VI-1893).
- (45) Exposición histórico-europea de 1892-93. Catálogo general, Madrid, est. tipográfico de Fortanet, 1893, sala VII, nº 75.
- (46) GÓMEZ MORENO, M., La escultura del Renacimiento, Barcelona, Gustavo Gili ed., 1931, pág. 78, lám. 60.
- (47) TEMBOURY ÁLVAREZ, J., Guía breve de Málaga, Málaga, Impª Ibérica, 1933, pág. 5.
- (48) AZCÁRATE, J.Mª, La escultura del Renacimiento. Ars Hispaniae. vol. XIII, Ma-

- drid, ed. Plus Ultra, 1958, pág. 270.
- (49) KRUFIT, H.W., y A. ROTH, Op. cit., págs. 893-894.
- (50) VENTURI, A., Op. cit., vol. X, parte III, pág. 524.
- (51) VASARI, G., Vidas de artistas ilustres, Barcelona, Ed. Iberia, 1957, vol. V, pág. 295.
- (52) ALIZERI, F., Notizie dei professori dei disegno in Liguria. Dalle origine al secolo XV. Génova, tip. Luigi Sambolino, 1877, vol. V, pág. 169.
- (53) KRUFIT, H.W. y A. ROTH, Op. cit., págs. 914-934.
- (54) KRUFIT, H.W. y A. ROTH, Op. cit., pág. 954.
- (55) ESTELLA MARCOS, M., "El sepulcro del Marqués de Villanueva en Santa Clara de Moguer, obra de Gian Giacomo della Porta, con la colaboración de Giovanni Maria Passallo", en A.E.A., nº 208, Madrid, 1979, págs. 440-451.
- (56) SIEBENHÜNER, H., "Umbrisse zur Geschichte der Ausstattung von St. Peter in Rom von Paul III bis Paul V (1547-1606)", en Festschrift für Hans Sedlmayr, Verlag C.H. Beck München, 1962, pág. 231, nota 6.
- (57) POPE-HENNESSY, J., Italian high Renaissance and Baroque sculpture. Phaidon - Press, 1963, pág. 88-89. VENTURI, A., Op. cit., pp. 529 y 555, considera finalizada por Guglielmo esta obra en 1576.
- (58) SIEBENHÜNER, H., Op. cit., pág. 233.
- (59) VASARI, G., Op. cit. Vol. V, pág. 296.
- (60) BERTOLOTTI, A., Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri. Arnaldo Forni - ed., Bologna, 1962 (reedición), págs. 83, 84 y 205.
- (61) POPE-HENNESSY, J., Op. cit., pág. 88.
- (62) BENEZIT, E., Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Librairie Grund, 1960, vol. VI.
- (63) Esta obra que Venturi había asignado a Gregorio Mangoni di Caravaggio, GRAMBERG la atribuye a Guglielmo della Porta, citándola como expresión más acabada de sus primeros años en Roma (Op. cit., pág. 48). Sin embargo KRUFIT, H.W. y A. ROTH (Op. cit., pág. 939, nota 1) consideran que sólo el diseño es de Guglielmo, dejando la ejecución para sus discípulos, hipótesis que extienden también a las tumbas de los Cesi.
- (64) VASARI, G., Op. cit., vol. V, pág. 296. MILIZIA, F., Dizionario delle belle arti del disegno estrato in gran parte dalla Enciclopedia Metodica da Francesco Milizia, vol. I, pág. 13.
- (65) GRAMBERG, W., Op. cit., pág. 48.
- (66) SIEBENHÜNER, H., Op. cit., láms. XIV-XVIII.
- (67) GRAMBERG, W., Op. cit., pág. 50.
- (68) SIEBENHÜNER, H., Op. cit., pág. 233.

* * * *

NOTA FINAL.

Cuando este trabajo ya estaba compuesto, Margarita Estella nos envió un artículo que confirma la atribución a Guglielmo della Porta: GRAMBERG, W., "Guglielmo della Porta's Grabmal für Paul III Farnese in San Pietro in Vaticano", Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, vol. XXI, año 1984. En él Gramberg identifica la estatua yacente de Málaga con la obra realizada por Guglielmo para Francisco de Solís, encargada hacia 1544-45. Los Torres debieron adquirir la estatua más tarde pues el mismo Gramberg da como obra de Giovanni Antonio Dossio la urna y pedestal, encargados por el Arzobispo de Monreal hacia 1575.

El dibujo procede de la Biblioteca Real de Turín y en él aparece perfectamente integrada la escultura de Málaga en el pedestal del encargo de Solís (fig. 1). Así pues el identificado con Luis de Torres sería Francisco de Solís, pero ya consi

deramos la estatua de Málaga no como un retrato real sino representación del espíritu; son sus armas las que identifica al individuo.

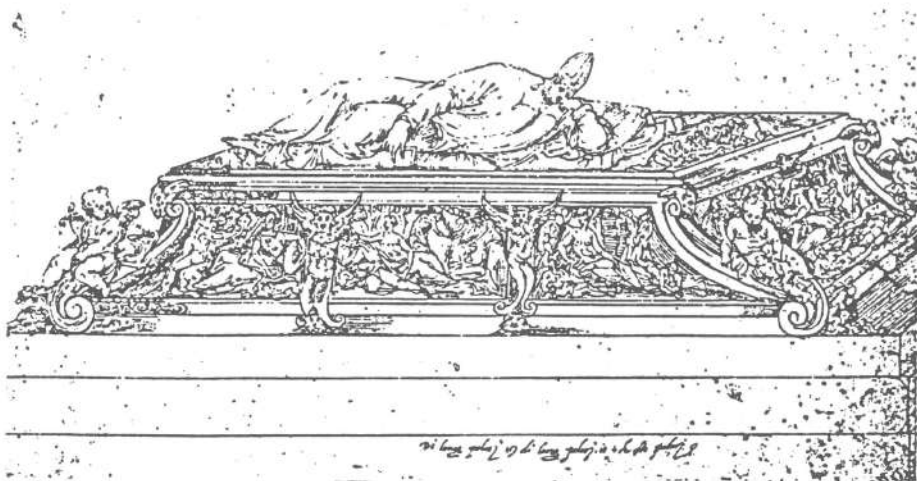


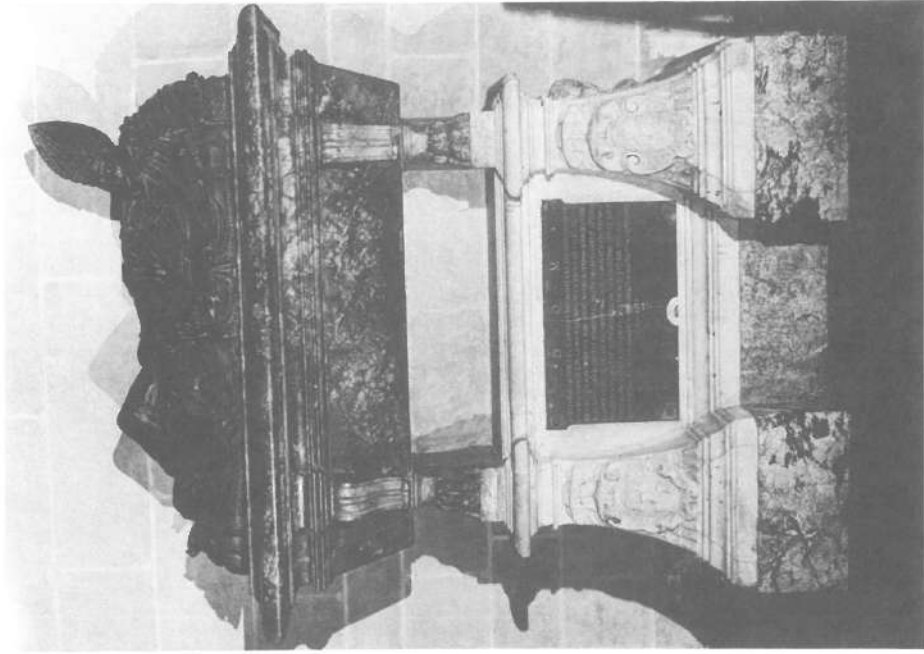
Fig. 1.— Dibujo de la tumba de Francisco de Solís, por Guglielmo della Porta (Biblioteca Real de Turin). (GRAMBERG, W. op. cit., pág. 329).



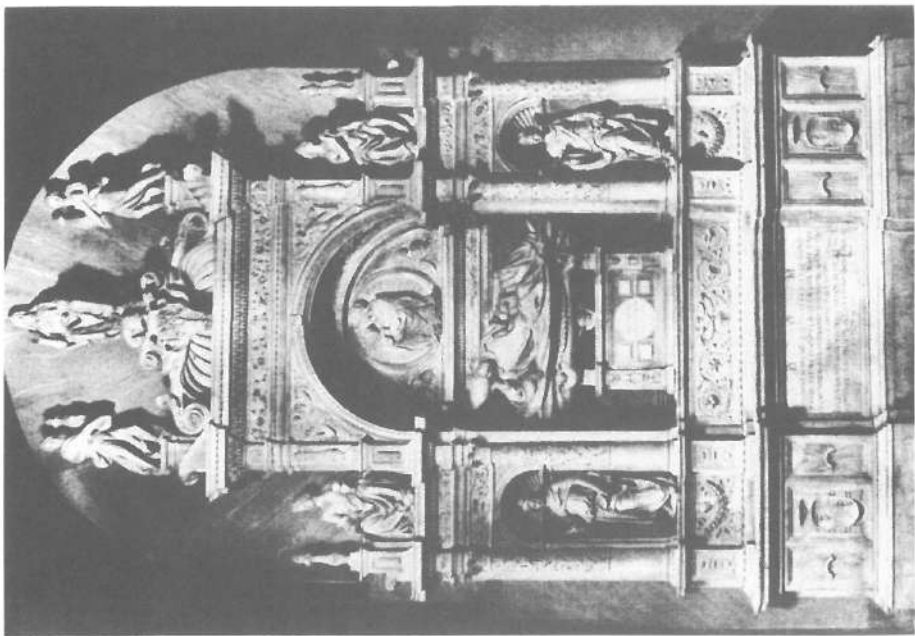
Lám. 1-b.- Sepulcro de D. Luis de Torres (detalle)



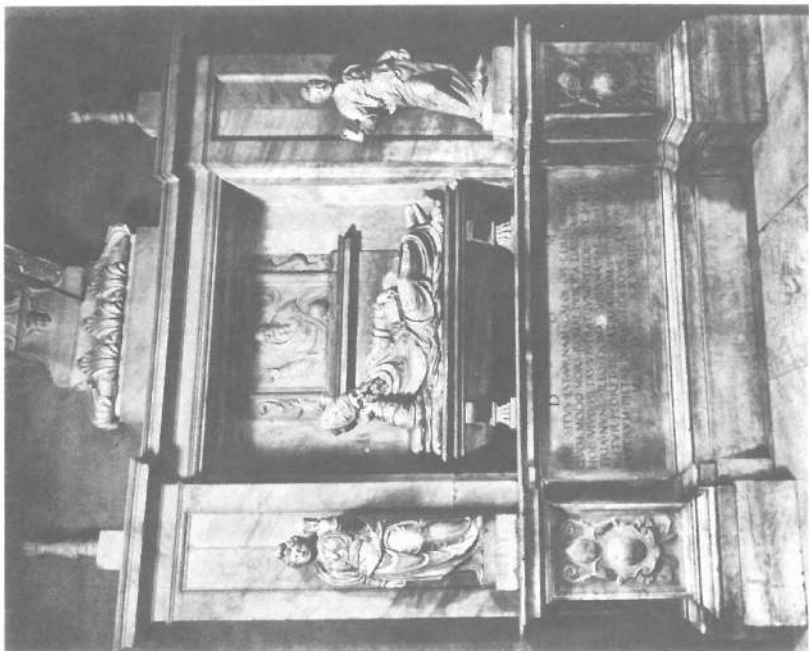
Lám. 1-c.- Sepulcro de D. Luis de Torres (detalle)



Lám. 1-a.- Sepulcro de D. Luis de Torres



Lám. 2.— Tumba del Cardenal Ascanio Sforza en Santa María del Popolo (Roma) por Andrea Sansorino



Lám. 3.— Tumba de Gregorio Magalotti en Santa Cecilia in Trastevere (Roma) por Guglielmo della Porta