

SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA, UN POSIBLE CUADRO DE LA DUQUESA DE BÉJAR TERESA SARMIENTO DE LA CERDA EN LA PARROQUIA DE MEDINILLA (ÁVILA)

MARÍA ISABEL CONDE MORENO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El cuadro de Santa Catalina perteneciente a la ermita de Fuente Santa en Medinilla (Ávila) presenta unos rasgos técnicos y estilísticos que permiten conjeturar que fuera su autora la duquesa de Béjar Teresa Sarmiento de la Cerda, una aristócrata del siglo XVII que practicó la pintura con notable virtuosismo. El presente trabajo defiende esta hipótesis basándose en los documentos disponibles en la ermita, en los Archivos de la Nobleza, y en la obra de autores contemporáneos de la duquesa.

PALABRAS CLAVE: Santa Catalina, Duquesa de Béjar, Teresa Sarmiento de la Cerda, Pintura sobre cristal.

ABSTRACT

Santa Catalina, an anonymous baroque painting kept in the church of the Spanish village Medinilla (Ávila), is a rare old sample of reverse glass painting. Outstanding technical and stylistic features of the painting allow for an authorship hypothesis in the person of Doña Teresa Sarmiento de la Cerda, Duchess of Béjar in the 17th century. Her well known hobby while a widow was reverse glass painting. Documents of her time, archives of the nobility and experts on baroque painters, suggest a connection between such an old painting on glass and its author.

INTRODUCCIÓN

En la sacristía de la parroquia de San Julián Confesor en Medinilla (Ávila) se conserva un pequeño cuadro ovalado, pintado sobre cristal, que representa, con una cartela que lo indica, a Santa Catalina de Alejandría, una mártir y defensora de la fe del siglo IV¹.

Esta pintura resulta muy peculiar en el entorno arquitectónico y artístico en que se halla. Lo primero que llama la atención es su tamaño, que resulta demasiado pequeño para el edificio en que ahora está, pero también para el que originalmente lo albergó, la ermita de la Virgen de Fuente Santa. Sus proporciones son más bien las de un cuadro de gabinete o de oratorio. Resultan también raros, por poco frecuentes en ese entorno,

¹ Quede constancia de mi reconocimiento a Joaquín Conde Moreno por revisar el texto y hacerme oportunas sugerencias acerca de su redacción.

su formato ovalado, su soporte (pintura sobre cristal²), y el marco que lo rodeaba, que, aunque actualmente aparece muy deteriorado, conserva un estilo rococó perceptible. Por último, resulta ajeno al entorno artístico de esta ermita rural lo refinado de la pintura, y su marcado anacronismo, pues muestra a la santa ataviada como una dama de gran mundo del siglo XVII. Este tipo de iconografía, sencillamente, no aparece en las pinturas de esa época en las ermitas rurales, en las que los atavíos de las figuras representadas suelen ser ropas talares de carácter más o menos intemporal, y la ejecución, en general, de inferior calidad.



Figura 1. El cuadro de Santa Catalina en su estado actual.

² En este trabajo usaré siempre el término «pintura sobre cristal» que es el que se utilizaba en la época del cuadro, aunque actualmente quizá se debería usar la palabra «vidrio». El que llamamos ahora «cristal» es realmente un «vidrio de plomo», distinguible del vidrio común, además de por su composición química, por propiedades sensoriales como una sonoridad característica al ser pulsado, una transparencia mayor y más libre de imperfecciones, y una lisura igualmente más lograda que en caso del vidrio común. En el cuadro de Medinilla, las propiedades sensoriales parecen acercarle más al cristal que al vidrio común, pero sin un análisis de laboratorio no se puede afirmar con seguridad ni una cosa ni otra.

Conocí esta pintura hace unos años en la sacristía de la capilla de invierno que se construyó en el solar anexo al templo de San Julián Confesor. Colgaba solitaria junto al armario de las ropas litúrgicas y, al preguntar sobre ella, el párroco don Ignacio Ortiz, ya fallecido, me respondió que era un cuadro del ajuar de Fuente Santa. Estaba allí porque, como todo lo de valor de la ermita, había sido bajado al pueblo de Medinilla para su mejor guarda y custodia cuando los últimos *santaneros* abandonaron la ermita a finales del siglo XX³, y ésta quedó solitaria en el campo. Don Ignacio no sabía nada más del cuadro, excepto que se había interesado por él el Patronato de Las Edades del Hombre, sin llegar finalmente a exhibirlo en ninguna de sus exposiciones.

La relación de este cuadro tan peculiar con la duquesa viuda de Béjar, Teresa Sarmiento de la Cerda, me fue sugerida, en correspondencia privada, por la cronista bejarana Carmen Cascón Matas, que me remitió a una entrada de su blog *Pinceladas de historia bejarana*⁴ dedicado precisamente a la figura de la duquesa como pintora. Allí se mencionan de pasada a fray Juan Ricci como su maestro de pintura, y a Antonio Palomino, quien afirma haberle mostrado a él la duquesa una de sus pinturas (una cabeza de la Virgen del Auxilio) «recién hecha de su mano, en cristal, por el reverso, con harto primor».

No se conserva ninguna obra pictórica de la duquesa de autoría reconocida, a pesar de que debió de ser autora prolífica, pues según afirma José García Hidalgo, «se veneran en la Corte algunos Altares con Quadros de su mano»⁵. Únicamente se reconoce como suya una Tabla de Proporciones, como veremos más adelante, que aparece en *La Pintura sabia* de fray Juan Ricci, tabla que éste atribuye expresamente a la duquesa.

No fue difícil establecer la correspondencia entre el cuadro de Medinilla y la especialización de la duquesa como hábil pintora sobre cristal. Creemos que hay suficientes indicios para pensar que *Santa Catalina* es obra de su mano, y que fue donada por la duquesa (o por alguien de su entorno) al ajuar de la ermita de Fuente Santa. Coinciden para indicarlo, no solo lo específico del formato de la pintura sobre cristal, sino también la cronología (el estilo es el propio de la época de la duquesa), y el marco geográfico, ya que la duquesa y el marqués de Valero, aparecen como benefactores de la ermita de Fuente Santa en uno de sus «inventarios de bienes». Medinilla perteneció durante setecientos años a la Tierra y el Ducado de Béjar, y la relación con éste fue estrecha y quedó atestiguada en numerosos documentos.

³ Se detalla el proceso en VALENCIA GARCÍA, Ángeles. «Ecología, religiosidad e identidades a propósito del agua». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXIV, 2009, pp. 211-236, p. 226.

⁴ <https://ccasconm.blogspot.com/2010/08/la-duquesa-pintora-dona-teresa.html>

⁵ *Ibidem*.

1. EL SOPORTE MATERIAL

El cuadro de *Santa Catalina* está enmarcado por una elaborada pieza de madera (80x32 cm, medidas de lo conservado) tallada en un estilo muy recargado que cabe calificar de rococó⁶. Toda la talla es una decoración vegetal de hojas, roleos y volutas asimétricas, salvo el centro superior, donde aparece un medallón que encierra un ave, a la que le falta la cabeza con su pico. Sólo presenta el ala del fondo, pequeña y desplegada. La cola sugiere un pavo real o faisán, pero el movimiento y el largo cuello evocan más bien un cisne remontando el vuelo. Puede ser un ave heráldica o simbólica de la virtud de la santa. Las patas del ave se agarran firmemente a sendas volutas, una hacia adelante y otra hacia atrás, separando las piernas en cruz.



Figura 2. Figura de ave.

⁶ Actualmente, para frenar el deterioro de la pieza, el cuadro se exhibe adherido a una gran lámina de madera, a la que se sujeta con pernos que aprovechan las oquedades de la talla del marco, sin que haya sido preciso intervenir para nada en él, como se aprecia en la figura 1. En la misma figura se aprecia que también se le ha adherido, por el mismo procedimiento no invasivo, una porción del marco ovalado que le falta: una pieza de madera completamente lisa, que cierra su marco y pretende mejorar la estética de presentación actual del cuadro.

A este marco le faltan casi por entero los costados (rotos por donde va el veteado de la madera), y gran parte de la decoración vegetal inferior. Muchas de las volutas vegetales están «desmochadas» siguiendo el veteado de la madera. Se aprecian varias capas superpuestas de pintura verde, blanca y un tercer color indefinido.

El óvalo de cristal de la pintura (45x28,5 cm) está protegido por una lámina de madera adherida a él con resina o pegamento antiguo por el reverso. Esta lámina tiene tres o cuatro milímetros de grosor. Entre la lámina ovalada de madera y el cristal, se ve el filo de un papel que es blanco por la parte del cristal y negro (pintado o teñido) por la parte de la madera. Debe de ser sólo un borde, o está en parte desintegrado, pues en las zonas en que la pintura está desvaída, bajo el cristal asoma la lámina de madera (Fig. 4. Capas de vidrio, papel y madera).



Figura 3. Envés del cuadro.



Figura 4. Capas de vidrio, papel y madera.

Las dos piezas de madera, marco y lámina, están muy atacadas por la carcoma. Se aprecia en todas las figuras.

El cristal (así lo llaman los autores coetáneos) o vidrio es de factura finísima. No se aprecian en él burbujas ni ondulaciones o irregularidades, sino que es perfectamente plano, liso y transparente. Un producto muy caro en su época, de seguro. Lamentablemente, está surcado por dos fracturas lineales, una antigua y otra más reciente, que sin embargo no obstaculizan la contemplación de la pintura.

En la parte que deja al descubierto la madera rota del marco se ve cómo se fue cortado el óvalo de cristal. Presenta un corte limpio en el borde largo, y múltiples “mordeduras” de fractura en concha que van perfilando los bordes de las curvas más cerradas.

La pintura y el papel negro que la protege se han degradado en algunas zonas (por fortuna pequeñas), y dejan ver la lámina de madera a través del cristal, como dijimos antes.



Figura 5. Transparencias de la madera posterior.

Hay dos borrones, de tamaño apreciable, del pigmento gris⁷ con que están pintados los elementos metálicos que acompañan a la santa: la espada que porta, y una especie de armadura simbólica que luce. Consta ésta de una diadema a modo de yelmo pequeño, y de una “coraza”, que es más bien una especie de joyel, en el pecho y los brazos. De este pigmento metálico se han caído al menos tres borrones, uno muy apreciable en la túnica de la santa, y dos menos visibles, pero que son indudablemente corrimientos de pintura que no pudieron ser corregidos o controlados.



Figura 6. Borrões de tinta.

En nuestra opinión, es ésta una mácula importante que debió de rebajar el valor pictórico de la obra. A diferencia, por ejemplo, del degradado de la pintura roja del tapete que hay junto a la santa, que es debido al paso del tiempo, los borrones de pintura metálica pertenecen al propio momento de la creación del cuadro. Posiblemente son ellos los que lo inutilizaron para ser lucido en el ambiente exigente de los conventos y capillas de la Corte. Y seguramente son estos errores de ejecución los que propiciaron que el cuadro

⁷ El pigmento con que están realizados los elementos metálicos debe de corresponder a la «pintura férrea» que describe Palomino en la pág. 47 del tomo I de la *Téorica de la Pintura*.

se regalara a una ermita a la sazón muy mimada por la Casa Ducal: la ermita de Fuente Santa, cuyo público sería mucho más indulgente con las imperfecciones de la pintura.

De todos los pigmentos del cuadro, el que ha soportado peor el paso del tiempo es el rojo brillante del tapete de la mesa o lecho sobre el que la santa fue azotada (se ve sobre él en reposo el látigo de cuerdas) en una de las fases de su prolongado martirio. El color ha desaparecido en buena parte, dejando traslucir la madera del envés. También el pigmento ocre del manto de Santa Catalina se ha degradado en algunas zonas (por fortuna muy pequeñas), creando vacíos en el conjunto.

2. LA PINTURA

Como decimos arriba, el cuadro es la representación de Santa Catalina de Alejandría, una mártir del siglo IV, que posa sobre un sencillo fondo arquitectónico con los atributos de su martirio. La parte baja del óvalo de la pintura la ocupa una cartela negra donde se lee escrito con letras doradas: «S. CATHARINA. V. et M.»: «Santa Catalina, Virgen y Mártir». Las letras tienen una cierta rotulación, aunque están escritas a mano alzada, con ligera desproporción de tamaños.

El grueso de la composición lo ocupa el cuerpo de la santa, presentado en escorzo: el cuerpo gira a la derecha, y el rostro a la izquierda de ella misma. Viste un manto de color ocre, que flota sobre su cuerpo y su hombro izquierdo, y cuyos pliegues están tratados vagamente al modo velazqueño, con manchas de color. Bajo este manto, la santa lleva una túnica de color crema, de elaborada confección, y luce un paño de modestia en el escote. Bajo la túnica, a su vez, asoman unas como mangas de una camisa azulada o grisácea que tapan pudorosamente su brazo desnudo. Todos los pliegues de la túnica y la camisa están trabajados con mucho detalle para mostrar en ellos los efectos de la luz, a diferencia de los pliegues del manto, que están indicados con masas de color. El equilibrio geométrico de la composición lo mantiene el vuelo del manto, que controla el fuerte escorzo de la figura encerrándola en un rombo y la inscribe con propiedad en el campo pictórico ovalado.

La pintura es de una excelente calidad artística: la composición guarda un estudiado equilibrio, y la ejecución es pulcra y muy cuidada en todos los detalles (salvo el accidente del borrrón...). Casi alcanza carácter de miniatura, e indudablemente algunos de sus detalles se pintaron con la ayuda de alguna ampolla o lente convexa de aumento.

Santa Catalina está representada como dijimos antes, como una mujer lozana y hermosa, que muestra los ademanes y el atavío de una gran dama. Es una mujer extraordinariamente atractiva, cuya belleza delicada contrasta con la rudeza de la espada y la rueda dentada rota, brutales instrumentos de su martirio de los que ha salido triunfante y gloriosa.

La figura de la santa está pintada sobre el fondo de un vago elemento arquitectónico, de perspectiva poco trabajada, que sugiere un nicho, camarín o cúpula semiesférica que se eleva sobre una pared con pilastras. En lo alto hay unas nubecillas anaranjadas, a

modo de nimbo, orladas de blanco, como un cielo abierto. Desde ellas cae sobre la santa una luz tamizada que forma un abanico de resplandores. A su vez, una fina aureola de luz nimba la cabeza de la santa, proclamando con delicadeza su condición de tal. De las nubes emana la luz que baña la figura y el rostro, y con ella se corresponden las sombras. No queda claro si la escena es un exterior en el que el nicho sería sólo un fondo, o un interior en el que de manera prodigiosa han aparecido las nubecillas y la luz que emana de ellas como una especie de favor divino.

El rostro, cuello y brazos de la figura, con sus sombras, se han realizado como *sfumattos*, mientras que los ropajes y joyas están realizados con trazos más definidos. Algún elemento está pintado con ayuda de ampolla o lupa, como el cordoncillo de pequeñísimos madroños que adorna el borde del paño de modestia, que sólo se ve bien al ampliar la figura en foto.

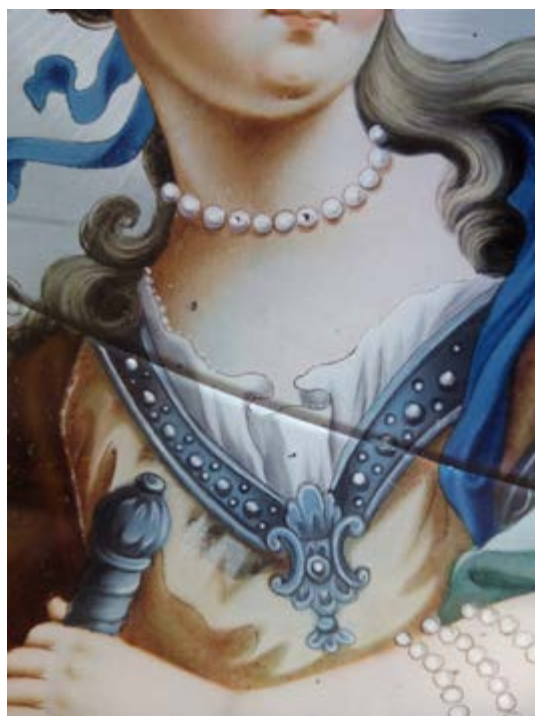


Figura 7. Detalle de perlas y madroños del tocado.

El pigmento metálico parece no estar bien controlado en su fluidez y densidad, pues, aparte de aparecer claramente como mancha y borrón en la falda y el brazo de la santa, se ve también desbordado de sus límites en la orla metálica que rodea la túnica. Se ve que se trató de integrarlo como parte de las sombras de la tela, pero se aprecia bien su condición fallida si se examina al detalle.

3. LA FIGURA DE LA SANTA

Santa Catalina está representada en el cuadro, como arriba dejamos dicho, como una dama elegante. No son especialmente lujosas sus vestiduras, pero sí sus joyas y su peinado. La túnica y el manto tienen un aire “atemporal” y sencillo en gran medida. Son masas de tela de escasa confección, que ciñen el cuerpo y flotan alrededor de él. Pero la santa luce en su cabeza y sus brazos hasta cinco sartas de perlas, y una especie de armadura simbólica de gala. Lleva una a modo de media coraza alrededor de la cintura, en el lugar donde iría el corpiño, y luce también bandas metálicas alrededor del escote y de los hombros, así como una especie de miniatura de yelmo, compuesto de una diadema y una corona radiada, con que se recoge el peinado y las perlas que adornan su cabello⁸. Es lo que he calificado antes de «armadura simbólica». Los elementos metálicos se decoran con un perfil en forma de ondas, y motivos florales, glóbulos y hojas de acanto incisos. Del pico extremo del ficticio yelmo, en mitad de la frente, cuelga una perlita.

Santa Catalina, como es propio de su iconografía, porta una espada de hoja larga de doble filo, que agarra con su mano izquierda, y que es blandida hacia su costado derecho, subrayando el escorzo de la composición. El pomo de la espada es de «cuerda enrollada», y la cruz es de dos hojas de metal que se tuercen en giro helicoidal hacia su derecha.

El pelo lo lleva peinado la dama con extrema elegancia. Es de un color rubio ceniciento, o quizá se trate ya de pelo empolvado, a la moda que se generalizará en el siglo XVIII. Parte de él está recogido en torno a su cabeza, y parte de él queda suelto, derramándose alrededor de su cuello en bucles que tienen la apariencia sencilla de lo muy elaborado. Un par de cintas azules emergen de la parte posterior, y revolotean graciosamente en torno a los bucles del cabello, dándole a éste ese aire de frescura y sofisticación que he calificado repetidamente de *elegante*.

El cuello destaca como esbelto, y la cabeza está levemente inclinada hacia su izquierda y hacia abajo, en la misma dirección que su mirada serena, lo que le da un cierto aire de *Madonna*. El rostro está pintado en un *sfumatto* muy delicado, con el rubor de las mejillas levemente indicado. Tiene la frente amplia, la nariz recta y la boca pequeña, atributos de belleza universales en el arte occidental de la época. Todo ello aparece coloreado en tonos naturales y equilibrados. Sólo el brazo derecho, que se extiende hacia ese lado, tiene una ejecución más forzada en su postura, y menos refinada en la expresión de la suavidad del tono de la piel.

A sus pies tiene la santa una mesa (o lecho) tapada con un cobertor rojo, sobre la que reposa el látigo de colas que forma parte de los atributos de su martirio, al igual que la espada y la rueda dentada rota. De ésta sólo se ve una mínima fracción: dos radios, con sus correspondientes dientes metálicos.

⁸ La corona que evoca su origen real es un atributo secundario que aparece en algunas de sus representaciones.

Todo el cuadro tiene un fuerte contraste entre la elegancia serena de la figura de su mitad superior, y la rudeza y brutalidad de los elementos que aparecen en su mitad inferior. No es fácil decidir si se trata de un contraste buscado por el artista para hacer alegoría del contraste entre el mundo *superior*, celeste y triunfante y el mundo *inferior*, terrestre y brutal, o si se trata solamente de una coincidencia evocadora.

El estilo de la representación recuerda a las *Santa Catalina* pintadas por Caravaggio (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) y Artemisa Gentileschi, especialmente, la que se halla en colección particular, reproducida por el portal *Alamy*.

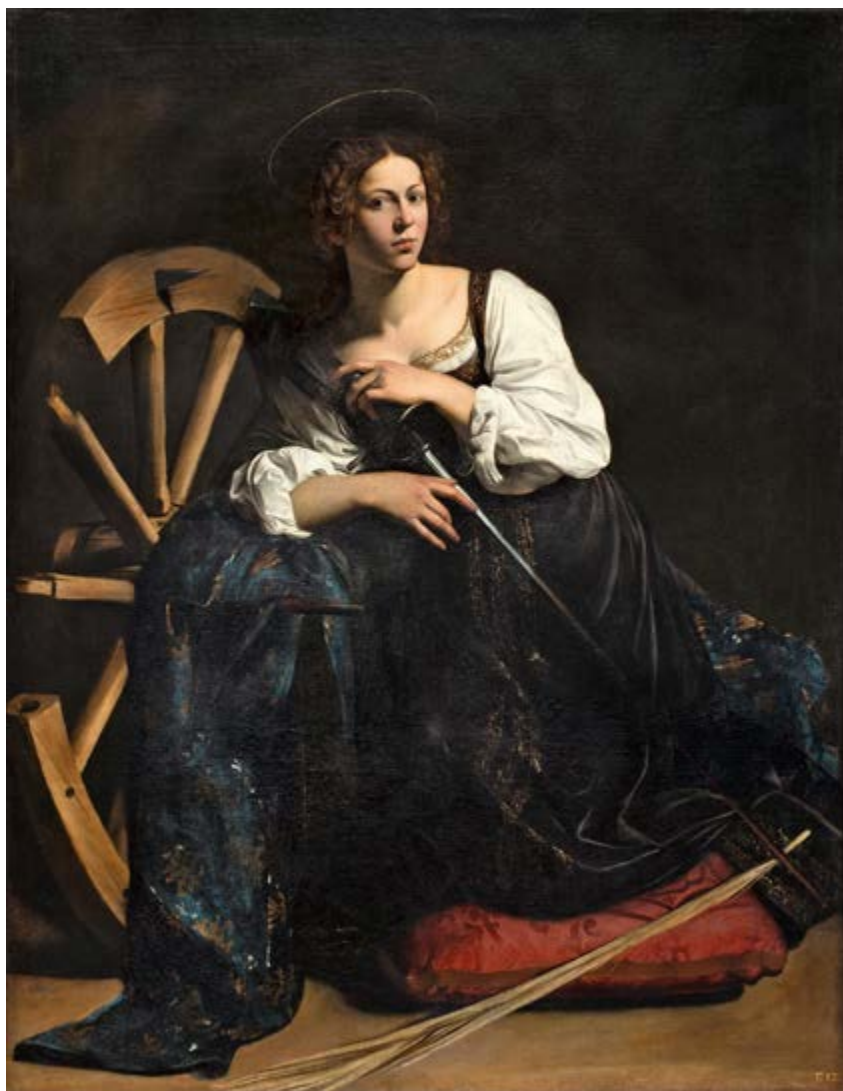


Figura 8. Santa Catalina de Caravaggio. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.



Figura 9. Santa Catalina de Artemisa Gentileschi, colección particular. Lámina de Alamy.

4. SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA Y SU ICONOGRAFÍA

Santa Catalina es una santa de los primeros tiempos, de carácter legendario. Lo sugiere en parte su nombre «parlante» derivado del adjetivo griego *kátharos*, que significa «puro». Habría vivido supuestamente en Egipto en el siglo IV. Allí habría sido martirizada por oponerse a las persecuciones de Majencio. Es protectora de los oradores, filósofos, notarios, sastres, modistas, hilanderas, carreteros, nodrizas y amas de cría (en referencia a la leche que manó cuando fue decapitada). Su festividad se celebra el 25 de noviembre. Aunque la historicidad de su figura es controvertida, su culto se extendió por toda la cristiandad, siendo copiosas sus representaciones en pinturas e imágenes.

Es invocada por los lactantes, los naufragos y contra la jaqueca. Se la vincula con otros santos, ya que se la considera una de los catorce Santos Auxiliadores y de las *Quatuor Virgines Capitales*, junto con santa Bárbara, santa Dorotea y santa Margarita. Su patrocinio es de tan amplio espectro que recuerda al de la diosa pagana Atenea: es patrona

de estudiosos, apologistas, filósofos, juristas, artesanos, carreteros, molineros, alfareros, hilanderos... En definitiva, patrona de la habilidad y de la inteligencia.

Según la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, redactada en el siglo XIII, Catalina era una joven muy bella, única hija del rey Costo, que había rechazado desposarse con el emperador Majencio, ya que era cristiana y estaba consagrada a Cristo. Majencio, que no había podido convencerla para que ofreciera sacrificios a los ídolos, mandó llamar a los hombres más sabios para que rebatieran su doctrina. Cincuenta y tres filósofos y oradores se presentaron a esta llamada para intentar disuadirla de su fe. Catalina, sin embargo, discutió tan bien que logró convertirlos; lo que desató la furia del emperador, que los condenó a la hoguera. Catalina, que había criticado a Majencio por las nuevas persecuciones contra los cristianos, fue condenada a prisión y a no recibir alimentos. Quedó abandonada durante doce días, pero una paloma enviada por Dios la alimentó entretanto. Majencio decidió entonces ajusticiarla con el suplicio de la rueda dentada (su atributo iconográfico por excelencia), pero la intervención divina interrumpió la atroz tortura: un ángel bajó del cielo armado con una espada para destruir la rueda dentada que iba a martirizar a Catalina. Como resultado de ello, o bien el instrumento de tortura quedó roto, incluso antes de que rozara a la joven víctima, o bien, cayeron trozos de la rueda sobre los presentes, a quienes mataron en gran número. Finalmente, Catalina fue decapitada, momento en el que manó leche de su cuello, por lo que la espada se convirtió en su segundo atributo iconográfico. La iconografía del *desposorio místico* nació en el siglo xv, probablemente porque el atributo iconográfico tradicional, la rueda, era a veces tan pequeña que parecía un anillo⁹.

Una exposición más pormenorizada de la piadosa biografía y de su estudio crítico se puede encontrar en González Hernando¹⁰, especialmente, la cuestión del origen de la rueda dentada (pág. 37).

Los atributos iconográficos de Santa Catalina se asocian con esta leyenda. Los principales son la espada y la rueda dentada rota. Otros atributos son: el libro, para expresar la sabiduría; la corona, para expresar su estirpe real; la paloma que la alimentó, y el anillo, que significa los desposorios místicos. Ninguno de ellos aparece en nuestro cuadro, salvo la dudosa corona que ciñe en parte su cabeza.

5. LA DUQUESA PINTORA DE BÉJAR, TERESA SARMIENTO DE LA CERDA

Resulta inevitable asociar la figura de Teresa Sarmiento de la Cerda con nuestro cuadro al ser ella una notable pintora sobre cristal, y estar el cuadro pintado en tal soporte.

⁹ Texto tomado del blog <https://arteysimbologia.wordpress.com/2013/05/14/>

¹⁰ GONZÁLEZ HERNANDO, Irene. «Santa Catalina de Alejandría». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, 2012, pp. 37-47. Leído en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Santa%20Catalina.pdf>

Duquesa y cuadro son, además, coetáneos. El cuadro está inventariado en 1685¹¹ entre las pertenencias de la ermita de Fuente Santa con el texto: «Item una lámina colorada de tafetán con S. Cathalina en el medio». El inventario le atribuye a la pintura soporte de tafetán y no de cristal, pero no cabe duda de que se trata del mismo cuadro, pues sería difícil que la ermita hubiera tenido *dos* cuadros de Santa Catalina, de época parecida, ya que esta santa es un motivo cultural ajeno completamente a la piedad tradicional del lugar. No es descabellado pensar que el redactor del inventario asoció mecánicamente la idea de *pintura* con la de *tafetán* o lienzo, ya que éste es el soporte corriente de las pinturas de la época, junto con la tabla de madera.

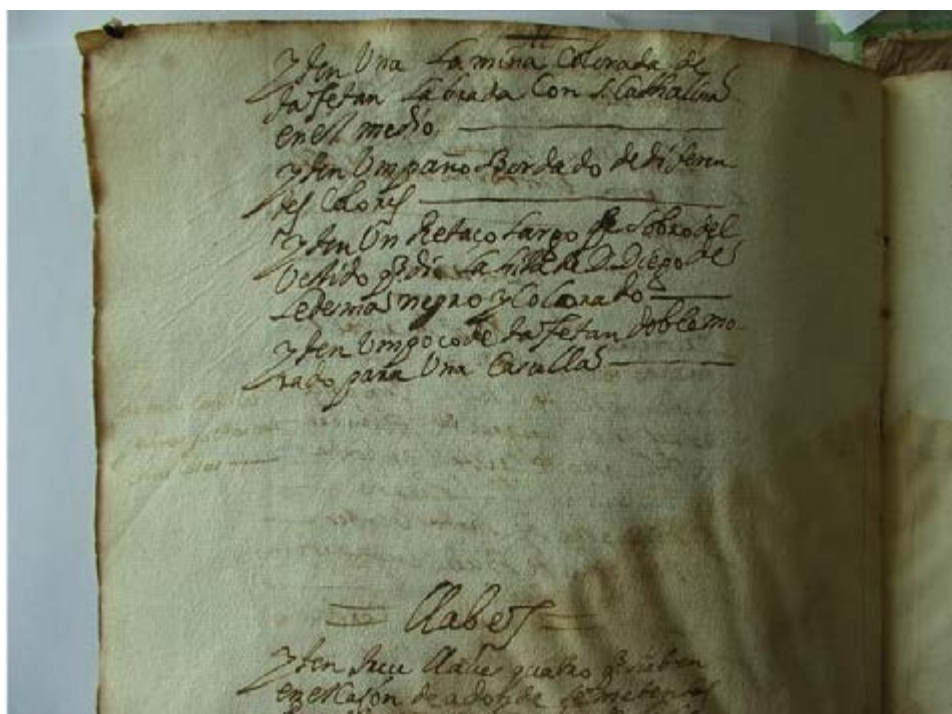


Figura 10. Inventario de la lámina en las tres primeras líneas. Foto cortesía de Joaquín Conde Moreno.

Por su parte la duquesa Teresa Sarmiento, por la misma época, *pintaba sobre cristal* motivos religiosos, y donaba sus obras a monasterios y conventos. Teresa Sarmiento de la Cerda fue hija de los duques de Híjar. Había nacido en Madrid el quince de octubre de 1631. Era hija de don Rodrigo Sarmiento de Silva de Villandrando y de la Cerda (1600-

¹¹ «Inventario de la Ermita de Fuente Santa de 1685». *Libro de Fábrica de la Iglesia de san Julián y Fuente Santa*, Archivo Municipal de Medinilla, carpeta n.º 60, f. 314.

1664), IV duque de Híjar, que casó con doña Isabel Margarita Fernández de Silva Lécera y Aliaga (fallecida en 1642). En el palacio de su padre don Rodrigo aprendió de niña a leer y escribir con soltura, aunque no consiguió llegar a manejarse bien con el latín. Muy probablemente hizo uso de los libros de su abuelo, Diego de Silva y Mendoza, quien había dejado en el palacio de Buenavista unos cien ejemplares de su biblioteca¹².

En 1647 Teresa contrajo matrimonio con el marqués de Valero. Este mayorazgo había sido fundado por Diego López de Zúñiga, VII duque de Béjar, en 1632, para su hijo segundo con las villas de los Santos, Frades y Endrinal, compradas a Felipe IV. Teresa Sarmiento se convirtió en duquesa de Béjar al heredar su esposo el título tras la muerte sin descendencia de su hermano, el VIII duque Alonso Diego López de Zúñiga, que murió el primero de agosto de 1660. Dos días después tomaba posesión del ducado Juan Manuel de Zúñiga, que había nacido en 1622. Se convertía así en el IX duque de Béjar, aunque sería por breve tiempo, pues moriría el catorce de noviembre de ese mismo año de 1660. Tres días después de su muerte, sus bienes pasaban a su esposa Teresa, que los administraría durante la minoría de edad de su primogénito Juan Manuel Diego, bautizado en Béjar el cuatro de enero de 1657¹³.

Con motivo de la educación de sus hijos, pasaron por la residencia ducal diversos maestros ligados a actividades artísticas. Este fue quizá el caso del pintor benedictino fray Juan Andrés Ricci (1600-1681), quien instruyó en el arte de la pintura a la duquesa doña Teresa Sarmiento de la Cerda, al mismo tiempo que ejercía como capellán en su casa. Pero dado que Ricci marchó a Roma en el año 1662, cuando los hijos eran aún muy niños, es muy probable que hubiera alguna enseñanza de este arte a los niños por parte de su madre, pues de los dos mayores hay noticia de su habilidad para pintar¹⁴.

A la muerte de su hijo en 1686, Teresa Sarmiento tuvo que colocarse de nuevo al frente del ducado de Béjar durante la minoría de edad de su nieto, aunque esta vez tuvo a su lado a su nuera María Alberta de Castro¹⁵. En 1693, José García Hidalgo en sus *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la Pintura*, menciona que Juan Manuel Diego, el X duque, su hermana doña Manuela, y su madre, se encontraban entre los nobles practicantes de la pintura¹⁶:

la Excelentísima Señora Duquesa de Béjar, Madre del Excelentísimo Señor Duque de Béjar, que murió sobre Buda; tan perfecta en este primor [de la pintura] que se veneran en la Corte algunos Altares con quadros de su mano.

¹² MALO BARRANCO, 2018: 984-5.

¹³ Biografía tomada de GARCÍA LÓPEZ, 2011.

¹⁴ MALO BARRANCO, 2018: 984-5.

¹⁵ GARCÍA LÓPEZ, 2011: 868.

¹⁶ GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura (1693)*, ed. facsímil con Introducción del Marqués de Lozoya, Madrid, 1965 p. 3.

Antonio Palomino nos transmite la noticia de que fray Juan Ricci fue maestro de pintura de la Duquesa:

[Ricci] tuvo gran comercio en esta Corte con la excelentísima señora, mi señora Doña Teresa Sarmiento de la Cerda, Duquesa de Béjar, de quien fué maestro en esta arte, y en cuya casa dejó varias pinturas de su mano; y en cuyo tiempo escribió un libro excelente de la Pintura, que yo he visto, con gran dolor de que no se diese a la estampa; y lo dedicó a esta gran señora¹⁷.

También nos transmite la noticia de que gustaba de pintar sobre cristal¹⁸:

La excelentísima señora Doña Teresa Sarmiento, Duquesa de Béjar, ha pintado muy bien; y no ha muchos años, que le merecí me mostrase una cabeza de Nuestra Señora (que en Valencia llaman del Auxilio) recién hecha de su mano, en cristal, por el reverso, con harto primor.

Los documentos conocidos indican que la duquesa compraba habitualmente útiles artísticos, pero sólo conocemos la documentación de sus gastos a partir de finales de 1660. No sabemos si ya antes practicaría la pintura. Hay que tener en cuenta que las referencias literarias que la describen como pintora, son tardías. Se encuentran en los textos de García Hidalgo, de 1693, y de Palomino, de 1715 y 1724¹⁹. Es muy posible que la decisión de dedicarse a la pintura fuera tomada como «honesto entretenimiento» adecuado al estado de viudedad. Por nuestra parte, podemos añadir que el cuadro de *Santa Catalina* objeto de nuestro interés, inventariado en 1685 (no sabemos desde cuándo se hallaba ya allí), revela una notable maestría hija de la práctica, por lo que, si es obra de la Duquesa, encajaría perfectamente con la cronología.

Sabemos de la donación de una pintura «de su mano» al convento del Caballero de Gracia en los años 1670 y 1671. En el documento consta también que se abona la hechura de un marco:

a Bernardo Muñoz para disponer un lienzo de pintura que su ex[celenci]a [la duquesa] hizo para el [convento de] Cavallero de gracia, todo por q[uen]ta de su ex[celenci]a²⁰.

¹⁷ Mencionado en PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, Aguilar, Madrid 1988, t. III, p. 336. El manuscrito en cuestión, dedicado a Teresa Sarmiento de la Cerda en su misma portada es RICCI, Juan Andrés. *La pintura sabia*.

¹⁸ «Esta técnica pictórica consiste en el empleo del óleo por el reverso del vidrio, por lo que lo primero que el artista debía ejecutar eran las capas más externas, es decir, los detalles, y posteriormente se iban añadiendo sucesivas capas pictóricas a modo de fondos» (RUIZ SANZ DE BREMOND, 2018: 1076). «La realización de estas obras durante la Edad Moderna, constituyó un reto para los artistas por la complicación de su ejecución» (*Ibidem*, p. 1077).

¹⁹ GARCÍA LÓPEZ, 2011: 873. PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, Aguilar, Madrid 1988, t. I, p. 361.

²⁰ AHNob, Osuna, leg. 249, nº 12, f. 19v. Coetáneas de nuestro cuadro son las pinturas sobre cristal



Figura 11. Donaciones de la Duquesa de Béjar y del Marqués de Valero a la ermita de Fuente Santa.
Foto cortesía de Joaquín Conde Moreno.

Conocemos también documentalmente que la Duquesa y el marqués de Valero fueron benefactores de Fuente Santa. En el mencionado *Inventario de bienes* de la ermita en 1685 constan:

Item otra hechura de Xto. Ntro Bien en el sepulcro y está metido en una caja de vidrieras. Dióle a esta imagen el marqués de Valero--- Item otra hechura de un Eccehomo²¹. Dióle esta soberana sra D. Teressa madre de el Exmo sr Duque de Bejar²².

de Luca Giordano «que se encuentran en la colección de Patrimonio Nacional, hoy día en el Oratorio del Palacio de San Ildefonso de la Granja: *Adoración de los pastores* (nº inv. 10027428), y *Adoración de los Magos* (nº inv. 10027427). La *Adoración de los pastores* se encuentra firmada y fechada «L. Jordanus F. 1688» (RUIZ SANZ DE BREMOND, 2018: 1080). Carlo Garofalo (1677-1762), denominado «Pittor di cristalli» trabajó también en España alrededor de 1688. «Con Luca Giordano las pinturas sobre vidrio se popularizan, con un perfeccionamiento de la técnica y un gusto que ya se había trasladado a la corte madrileña, gracias al patronazgo real» (*Ibidem*, p. 1084).

²¹ La donación del marqués de Valero es una figura de bulto (un Cristo Yacente), pero la de la duquesa es una pintura sobre tabla, de una cierta calidad pictórica, que aún puede verse en el altar lateral derecho de la ermita de Fuente Santa. ¿Qué significa ese «dióle»? Sería tentador, pero ¿demasiado atrevido? pensar que el *Ecce Homo* fuera también pintado por ella. Sabemos que la duquesa pintaba obras de calidad que donaba, y sabemos también que adquiriría pinturas de autores renombrados para donar a monasterios y oratorios, y que lo hacía con buen gusto y tino, por lo que queda abierta la cuestión.

²² «Inventario de la Ermita de Fuente Santa de 1685». *Libro de Fábrica de la Iglesia de san Julián y Fuente Santa*, Archivo Municipal de Medinilla, carpeta n.º 60, f. 303.



Figura 12. *Ecce Homo* de la ermita de Fuente Santa donado por la duquesa doña Teresa Sarmiento.

Como adelantamos arriba, no se sabe que se conserve ninguna de las obras de la Duquesa, salvo una tabla de proporciones recogida en el folio 93v de *La Pintura Sabia*, que el propio Ricci atribuye a la Duquesa:

es de mi S[eñor]ja D^a Teresa Sarmiento de la Zarda Duquesa de Bejar y Mandas & para mayor lauro de este libro, y para que se vea, quan aduertidamente le dedico a su Ex[celenci]a como a quien le entiende, y puede corregirle.

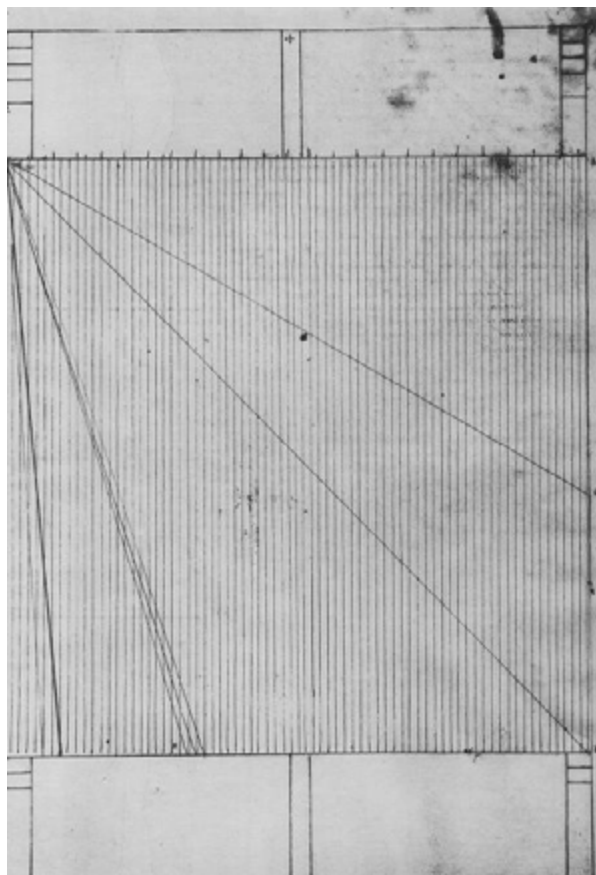


Figura 13. Cuadro de proporciones atribuido por Ricci a Teresa Sarmiento. Foto tomada de <https://www.investigart.com/2017/10/31/ejercicio-de-virtud-la-ix-duquesa-de-bejar-y-la-pintura/>

6. CONCLUSIONES

Todos estos factores nos llevan a pensar, por tanto, que no es descabellado imaginar que la Duquesa donase alguna de las pinturas de su mano a un santuario que en esa época estaba muy favorecido por la Casa Ducal. Es cierto que ni el tema, ni el formato de la pintura de la *Santa Catalina* entran dentro de los parámetros de lo que eran las donaciones corrientes a los santuarios rurales. Es una obra demasiado refinada y extemporánea para eso²³.

²³ Resulta muy evidente al contrastarla con pinturas coetáneas de iglesias de la comarca, como es el caso de la *Santa Catalina* que apareció pintada en un panel de madera repintado, que ha sido recientemente restaurado, en la iglesia de Navamorales (Salamanca).



Figura 14. Retablo de santa Catalina recién restaurada en la iglesia de Navamorales). Foto tomada de <https://www.lagacetadesalamanca.es/hemeroteca/parroquia-culmina-importante-restauracion-retablos-es-culturas-NDGS197183>

Pero cabría pensar que esa obra, que seguramente estaba previsto que adornara algún gabinete o sacristía de un opulento monasterio de Madrid, al quedar dañada por los manchones de pintura del pigmento metálico, resultara condenada para su finalidad original, y fuera «aprovechada» como donativo a un santuario «menos exigente». Esta es la hipótesis que hemos pretendido probar con la documentación disponible y los razonamientos que surgen de su examen.

Consideramos que de todo lo anteriormente expuesto se sigue que, no ya que hay muchas probabilidades de que el cuadro de *Santa Catalina* de Medinilla sea una pintura de propia mano de la duquesa Teresa Sarmiento, sino que resultaría difícil (valga la ironía) tener que probar lo contrario. No obstante, somos conscientes de nuestras limitaciones como estudiosos del arte. Por ello, este artículo pretende, sobre todo, dar noticia de la existencia del cuadro, que en sí mismo es un objeto notable, de gran valor

patrimonial. Y en segundo lugar pretende sugerir, como un primer avance, una atribución de su autoría en favor de la duquesa Teresa Sarmiento de la Cerda²⁴.

Sabemos que es sólo un primer paso, pero lo damos conscientes de que es, sobre todo, una invitación a los verdaderos expertos en el arte barroco que hay en nuestra comarca, para que examinen y estudien el cuadro, y determinen si resulta apropiada esta atribución de autoría, o si debe refutarse con la aportación de nuevos datos. Confiados en ello esperamos nuevos trabajos que ahonden en el estudio de esta interesante pieza.

BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, Alban (1991). *Vidas de los santos*, Madrid.
- CASCÓN MATAS, Carmen. <https://ccasconm.blogspot.com/2010/08/la-duquesa-pintora-dona-teresa.html>
- DELEHAYE, Hippolyte (1933). *Les origines du culte des martyrs*. Société des Bollandistes, Bruselas.
- GARCÍA HIDALGO, José. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693), ed. facsímil con Introducción del Marqués de Lozoya, Madrid, 1965, Instituto de España.
- GARCÍA LÓPEZ, David (2006). «Joyería y platería en la Casa de Béjar, 1660-1677. Las compras de la duquesa doña Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar». *Estudios de platería: San Eloy 2006*, coord. por Jesús Rivas Carmona, pp. 237-246.
- GARCÍA LÓPEZ, David (2011). «La IX duquesa de Béjar doña Teresa Sarmiento y el monasterio de franciscanas de la Purísima Concepción de Caballero de Gracia. Las mujeres y la práctica de la pintura en la España del siglo XVII». *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular*, coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 2, págs. 865-884.
- GIORGI, R. (2005). *Santos, Los diccionarios del arte*, Electa, Barcelona.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2012). «Santa Catalina de Alejandría». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n.º 7, pp. 37-47. Leído en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-7.%20Santa%20Catalina.pdf>
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010). «Santa Catalina de Alejandría», *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/santa-catalina-de-alejandria>

²⁴ Al parecer no se conservan ni el testamento ni el inventario de bienes de Teresa Sarmiento, solo cuentas de gastos para adquirir objetos artísticos y útiles de pintura (GARCÍA LÓPEZ 2006: 243). Laura MALO BARRANCO (2013: 924), sin embargo, menciona un testamento conservado en la casa de Híjar, casa natal de la duquesa, que es un «Traslado de la cabecera, cláusula de herederos y pie del poder para testar, otorgado el 26 de julio de 1704, por D^a Teresa Sarmiento de la Cerda, Duquesa de Béjar, a favor de su hermano D. Diego Gómez Sarmiento de la Cerda, Marqués de Alenquer, y de su confesor D. Pedro de Quintana, ante Juan Pérez Muñoz, escribano real y vecino de Madrid». Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, ES/AHPZ, Híjar, P/3-13-29/1. Hay también un «Traslado del poder para testar y del testamento de D^a Teresa Sarmiento de la Cerda, Duquesa de Béjar, viuda de D. Juan Manuel de Zúñiga, ante José Enrique de Azpilicueta, notario público». ES/AHPZ, Híjar, P/3-13-29-2.

- LAVÍN GONZÁLEZ, Daniel (2018). «Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: Un mapa a través de la historiografía española». *Anales de la historia del arte* 28 (2018): 69-85.
- LEONARDI, Claudio (2000). *Diccionario de los santos*. San Pablo, Madrid, 2 vols.
- MACÍAS, José Manuel (trad.) (2001). Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*. Alianza, Madrid, 2 vols. (10ª reimpresión de la 1ª edición de 1982).
- MALO BARRANCO, Laura (2013). «Las nobles aragonesas: genealogía, vida y mundo cultural de la élite», *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna*, Zaragoza, Institución «Fernando El Católico» (CSIC).
- MALO BARRANCO, Laura (2018). «Aprender en casa. Nobleza y formación femenina en el entorno doméstico durante la Edad moderna». *Monarquías en conflicto. Linajes y noblezas en la articulación de la monarquía hispánica*, Coord. por José Ignacio Fortea Pérez, Juan Eloy Gelabert González, Roberto López Vela, Elena Postigo Castellanos. Fundación Española de Historia Moderna – Universidad de Cantabria, pp. 979-990, consultado en https://digital.csic.es/bitstream/10261/183388/1/XV%20R.Cient%C3%ADfca_Santander_2018_pp.979-990_Malo_Barranco.pdf
- MAMPEL MUÑOZ, Nuria (2014). «Iconografía de Santa Catalina de Alejandría en la pintura valenciana del siglo XV». *Fòrum de recerca*, 2014, n.º 19, pp. 107-123. Leído en <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/169104>
- PALOMINO, Antonio. *Teórica de la Pintura I*, Madrid 1795, consultado en el ejemplar de la Biblioteca Bodleiana en pdf disponible en la red: https://www.europeana.eu/pt/item/9200143/BibliographicResource_2000069510837
- RICCI, Juan Andrés (1649). *La pintura sabia*, editado por Fernando Marías y Felipe Pereda, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid 2002.
- ROIG, Juan Fernando (1950). *Iconografía de los Santos*. Omega, Barcelona.
- RUIZ SANZ DE BREMOND, Melania (2021). «Las pinturas sobre vidrio de Luca Giordano y sus discípulos en el tratado de De'Dominici», *Universitát. Las artes ante el tiempo, XXIII Congreso Nacional De Historia Del Arte*, coord. M. Teresa Paliza Monduate, Antonio Casaseca Casaseca y Ana Castro Santamaría, Salamanca, pp. 1075-1085.
- Todos los enlaces de internet están actualizados a fecha de marzo de 2022.