ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, XCV, 378
ABRIL-JUNIO 2022, pp. 186-194
ISSN: 0004-0428, eISSN: 1988-8511
https://doi.org/10.3989/aearte.2022.11

UNA PINTURA DEL *SACRIFICIO DE ISAAC* DE DIEGO POLO EL MENOR EN EL CONVENTO DE AGUSTINOS RECOLETOS DE MARCILLA*

José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli[1]
Museo Nacional del Prado

En el convento de Agustinos Recoletos de Marcilla (Navarra) se encuentra un cuadro del *Sacrificio de Isaac* que responde claramente al estilo de Diego Polo (h. 1610/15-h. 1655). Esta nueva atribución al pintor contribuye a ampliar su reducido catálogo.
Palabras clave: Diego Polo el Menor; Sacrificio de Isaac; convento de Agustinos Recoletos; Marcilla; Navarra.

A PAINTING OF THE *SACRIFICE OF ISAAC* BY DIEGO POLO THE YOUNGER IN THE CONVENT OF AUGUSTINIAN RECOLLECTS OF MARCILLA

A painting of the *Sacrifice of Isaac* that clearly presents the style of Diego Polo (ca. 1610/15-ca. 1655) has been identified in the Augustinian Recollects Convent of Marcilla (Navarra, Spain). With this new attribution, the painter's limited catalogue can be increased.
Key words: Diego Polo the Younger; Sacrifice of Isaac; Augustinian Recollects Convent; Marcilla; Navarra.

Cómo citar este artículo / Citation: Cueto Martínez-Pontrémuli, José Luis (2022) "Una pintura del *Sacrificio de Isaac* de Diego Polo el Menor en el convento de Agustinos Recoletos de Marcilla". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 378, Madrid, pp. 186-194. https://doi.org/10.3989/aearte.2022.11

Diego Polo (h. 1610/15-h. 1655), llamado el Menor por Palomino para diferenciarlo de su tío del mismo nombre, también pintor y procedente de Castilla la Vieja, desarrolló su carrera profesional en Madrid.[2] Escasas noticias documentales lo sitúan en la villa y corte en las décadas de 1630 y 1640, donde realizó diversas pinturas con las que ganó considerable fama antes de su temprana muerte. Durante los siglos XVII y XVIII su producción se localiza fundamentalmente en la capital y el monasterio de El Escorial, con algunos ejemplos relevantes en otras provincias como Burgos y Navarra. La obra que ahora presentamos enriquece el repertorio de sus temas pintados, entre los que no disponíamos de un *Sacrificio de Isaac*.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación de mi tesis doctoral sobre el pintor Diego Polo, matriculada en la Universidad Autónoma de Madrid y codirigida por los doctores Ismael Gutiérrez Pastor (Departamento de Historia y Teoría del Arte, UAM) y David García Cueto (Jefatura de Pintura Italiana y Francesa hasta 1800, Museo Nacional del Prado). Quede constancia de mi agradecimiento a fray Carlos Imas, prior del convento de Marcilla, y a fray Yovanni Bolaños Alvarado, por las facilidades prestadas para estudiar la pintura. A Luis Argaiz (Calahorra, La Rioja) por sus fotografías del *Sacrificio de Isaac*.
[1] joseluis.cueto@museodelprado.es / ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-0429-2963
[2] Palomino, 1947: 873-874.

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

El convento

El origen del actual convento de Marcilla se remonta al año 1160, cuando se funda un monasterio de monjas cistercienses por voluntad de Sancha de Castilla, que entregó a las religiosas la plena jurisdicción sobre la villa. Tras el fallecimiento de la reina, Sancho VI el Sabio confirma lo dispuesto por su mujer en 1181.[3] Desde entonces y hasta nuestros días el monasterio ha estado dedicado a Santa María la Blanca.

A comienzos del siglo XV el papa Benedicto XIII decide la reconversión del establecimiento en un priorato masculino dependiente del monasterio de La Oliva.[4] El pequeño cenobio era uno de los más humildes de la región, a pesar de que desde tiempos de Martín V se le anexionaron las iglesias de Sada, Gallipienzo, Eslava y Noaín con sus huertas y terrenos.[5]

A inicios del siglo XVII fray Bernardino de Agorreta, prior de Marcilla, solicitó ante Felipe III la condición de patronato real para el monasterio y su elevación al rango de abadía, lo que le fue concedido a cambio del derecho de nombramiento de sus abades.[6]

Durante el reinado de Felipe IV, el padre Benito de Ozta, abad de Marcilla desde 1622, se dirigió al monarca para pedir la adhesión de su abadía a la Congregación cisterciense de la Corona de Aragón, a lo que el rey accedió en 1631.[7]

En el último tercio del siglo XVIII, Ignacio Asensio, discípulo de Ventura Rodríguez, reconstruye la mayor parte del edificio anterior y levanta su iglesia según las trazas del hermano y arquitecto cisterciense Blas Rodríguez de Veruela.[8] La iglesia es de nave única y planta de cruz latina con una gran cúpula sobre pechinas en el crucero. En la obra se empleó mayoritariamente el ladrillo y un estilo barroco tardío de gusto clasicista, líneas limpias y ausencia de decoración acorde con el espíritu del Císter.

El monasterio se mantuvo como abadía de patronato real hasta la supresión de su comunidad en 1835. Tras la Desamortización, en 1842 se tasa en 317.236 reales y en 1844 era propiedad de José Francisco Elorz, vecino de Peralta.[9] En 1865 los Agustinos Recoletos compran el monasterio con todas sus posesiones e instalan en él una comunidad de frailes y un colegio de teología que se mantienen hasta la actualidad. Ya en el siglo XX se acomete la ampliación del complejo hacia el este, otorgando al conjunto el carácter de gran simetría que presenta hoy.[10]

La pintura

El cuadro se localiza en el claustro principal de la parte más antigua del convento, en el ala oeste del edificio. Sus medidas son 160 x 203 cm y en el reverso del lienzo lleva inscrito el número 38. Representa el momento en el que Abraham se dispone a sacrificar a su hijo, que se muestra tendido en el suelo con los ojos vendados y las manos atadas en actitud de aceptación y mansedumbre. Tras ellos aparece el ángel, que sorprende al patriarca y le indica con suave gesto el carnero que debía inmolar en sustitución de Isaac. A la derecha, la pira ardiente preparada para el sacrificio inunda de humo la escena. Un suelo terroso en el que brotan algunas plantas, un horizonte bajo con un fondo boscoso y el cielo gris con nubes completan la composición [fig. 1].

La única referencia bibliográfica que conocemos de esta pintura es la descripción que hace el padre Zugasti en una nota publicada en 1948 en el boletín de la Provincia de San Nicolás de To-

[3] Fabo, 1917: 42-49; 1919: 36-43. Goñi, 2008: 919-920.
[4] Fabo, 1917: 107; 1919: 51- 52. Goñi, 2008: 921-924.
[5] Goñi, 2008: 921. Moral, 1968: 11.
[6] Fabo, 1917: 107-108; 1919: 52. Goñi, 2008: 924-925.
[7] Goñi, 2008: 932. Moral, 1968: 19-20.
[8] Fabo, 1917: 115-120; 1919: 62-64. Martínez Cuesta, 2003: 19.
[9] Donézar, 1991: 154-155 y 187-188, nota 73.
[10] Martínez Cuesta, 2003: 14-34 y 47-56.

Fig. 1. Diego Polo el Menor, *Sacrificio de Isaac*. Convento de Agustinos Recoletos, Marcilla. © Luis Argaiz.

lentino.[11] Con posterioridad queda recogida en el inventario de bienes del convento redactado en 1956.[12] No se cita en el volumen correspondiente del catálogo monumental de Navarra en 1985, que menciona de forma sucinta solo una parte de las obras del establecimiento.[13]

Zugasti se refiere al cuadro como uno de los mejores de la colección del convento, y lo relaciona con un autor anónimo de escuela española al que define como un colorista excelso.[14] En la pincelada expresiva y en el empleo del color observó una posible influencia de Velázquez, Tiziano y Veronés mientras que, en lo compositivo, la postura de Abraham le traía a la memoria las representaciones del mismo tema realizadas por Rembrandt.[15] El estado del conocimiento sobre la pintura española y madrileña del siglo XVII en la década de 1940 impidió al autor precisar más sobre la paternidad del lienzo, que ahora podemos atribuir con seguridad a Diego Polo el Menor.

En 1969 Pérez Sánchez reconstruyó la personalidad de este pintor, relacionando los datos aportados por Lázaro Díaz del Valle y Antonio Palomino con una serie de obras con base documental, principalmente el *San Jerónimo azotado por los ángeles* y la *Magdalena penitente* del monasterio de El Escorial, *La recogida del maná* hoy en el Museo del Prado y el *San Esteban* del Museo de

[11] Zugasti, 1948: 54-55.

[12] *Inventario del convento de Marcilla*, 1 de febrero de 1956, Archivo de la Provincia de San Nicolás de Tolentino, Orden de Agustinos Recoletos, Marcilla (AM), libro 299, anexo, sin foliar.

[13] Sobre los bienes del convento véase García Gainza, 1985: 175-180.

[14] Zugasti, 1948: 54.

[15] Zugasti, 1948: 55.

Lille.[16] Partiendo de estas obras de atribución segura, definió el estilo del artista y elaboró un primer corpus de pinturas y dibujos que completó con nuevas aportaciones en 1980[17] y un estado de la cuestión en 1983.[18] Desde entonces, a pesar de la escasez de documentos y la ausencia de firma en sus cuadros, la identificación del estilo de Polo ofrece pocas dudas a los investigadores, lo que ha permitido incrementar su catálogo.[19]

La producción de este artista se caracteriza por un seguimiento muy directo del estilo del último Tiziano que asimiló durante su etapa de formación en el monasterio de El Escorial.[20] Se aprecia también un interés por el desnudo y el tratamiento de las carnaciones que denota el estudio de Ribera.[21] Su gusto por las figuras monumentales y corpulentas deriva de los cuadros de Navarrete el Mudo que también pudo ver en El Escorial.[22] Estas influencias se combinan con ciertas torpezas en el dibujo y en el modelado de las anatomías, el empleo de unos rostros de fisonomía fácilmente reconocible y la alternancia de zonas resueltas con golpes rápidos de pincel frente a otras en las que se afana en proporcionar mayor detalle.[23]

El repertorio de figuras y soluciones compositivas del *Sacrificio de Isaac* es el habitual en Polo el Menor. Se relaciona directamente con sus primeras obras escurialenses: los mencionados *San Jerónimo azotado por los ángeles* y la *Magdalena penitente*, descritos por el padre Santos en 1667 en la capilla del colegio como "originales de Polo, de muy linda inventiva, dibujo y colorido".[24] En el rostro de Isaac, el pintor recurre al modelo que utiliza en sus representaciones femeninas, de hombres jóvenes imberbes y de niños. Su cara ladeada, de piel blanca sobre la que contrastan carnaciones sonrosadas en los labios y pómulos, con el ceño hundido y una nariz pronunciada, sigue al pie de la letra el rostro de la *Magdalena penitente* y los angelotes que la acompañan. Este tipo se observa también en el ángel que rompe los libros ciceronianos del *San Jerónimo* de El Escorial, en los niños que dialogan sentados y el joven que alza su mirada en el cuadro de *La recogida del maná* del Prado, así como en el *David vencedor de Goliat*[25] anteriormente en colección particular donostiarra y que hemos podido identificar recientemente en los fondos del Museo San Telmo.[26]

En la construcción anatómica de Isaac, la curva de su cadera y la línea sinuosa de sus piernas entrelazadas, junto con el modelado de las rodillas, muslos y pantorrillas arqueadas, se repiten en el *San Jerónimo* escurialense. En ambas obras se aprecia un tratamiento expresivo de la musculatura de los brazos, y unos huesos del cuello y la clavícula muy marcados que son señas de identidad del pintor. La mayor tersura de la piel del joven y el tono marmóreo de sus piernas encuentra su reflejo en el cuerpo de san Bartolomé representado en el cuadro de la iglesia parroquial de Barásoain (Navarra).[27] Las manos atadas de Isaac que destacan en primer plano, con los dedos

---

[16] Pérez Sánchez, 1969: 43-54.

[17] Pérez Sánchez, 1980: 351-355.

[18] Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 240-252.

[19] Gutiérrez Pastor, 1988: 230-231, nota 16. Monterroso Montero, 1996: 247-251. Quesada Valera, 1999: 217-218. Cruz Valdovinos, 2003: 72-73.

[20] Pérez Sánchez, 1969: 45.

[21] Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 244. Quesada Valera, 1999: 218.

[22] Pérez Sánchez, 1969: 53.

[23] Pérez Sánchez, 1969: 54. Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 246.

[24] Pérez Sánchez, 1969: 51. Bassegoda i Hugas, 2002: 314-315 y 319.

[25] Pérez Sánchez, 1969: 51 y 53-54, lám. IV, VII y X. Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 243-244, 246 y 248.

[26] La pintura perteneció en el siglo XIX al general Álava y fue entregada al museo en 1908 por su hija Margarita como depósito condicional. En 1910 se devuelve a la familia y años después ingresa definitivamente en la institución, donde aparece registrada en el inventario de 1977: *Acta de donación y depósito condicional*, 21 de julio de 1908, Archivo del Museo San Telmo, San Sebastián (AMST), 010100-19080721; *Acta de devolución de depósito*, 22 de enero de 1910, AMST, AC-C151/09; *Inventario de pinturas*, 30 de diciembre de 1977, AMST, AC-C259/02. La obra se encontraba en paradero desconocido para la comunidad científica desde su publicación en Pérez Sánchez, 1969: 53-54, lám. X. Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 246 y 248. Agradezco al personal del Museo San Telmo, su directora Susana Soto, Arantza Egitegi, Maite Arratibel, Francisco José Conde, Izaskun Aranburu, y a Mikel Lertxundi, por su inestimable ayuda y colaboración en la localización del cuadro y por facilitarme su estudio en los almacenes de Gordailua (Irún), donde figuraba como obra anónima.

[27] Gutiérrez Pastor, 1988: 230-231, nota 16.

muy finos en contraste con la corpulencia del personaje, son una constante en su producción, con ejemplos muy parecidos en la *Flagelación de Cristo* del Museo de Pontevedra, el mencionado *Martirio de san Bartolomé* de Barásoain o el *San Pablo ermitaño* depositado por el Museo del Prado desde 1879 en el Museo de Huesca, procedente del extinto Museo de la Trinidad.[28]

En la efigie de Abraham, Polo reproduce uno de sus típicos rostros de ancianos venerables, de frente despejada, con largos cabellos que se arremolinan en la nuca y una barba abundante y canosa con bigote oscuro. Sus grandes ojos de intensa mirada, boca entreabierta y expresión extática recuerdan a los distintos ejemplares de *San Jerónimo* en El Escorial, Múnich y Leipzig,[29] y los citados *San Bartolomé* de Barásoain y *San Pablo ermitaño* de Huesca. Sus ropas moradas presentan en la parte inferior los amplios pliegues que suele utilizar para los mantos y capas, con una técnica de pinceladas largas en las que resalta cada paño con un golpe de luz. En la manga derecha del patriarca y en el vestido de Isaac vemos un tipo de pliegues más finos y zigzagueantes, de aspecto crispado y acartonado, que denotan la misma mano que la blusa de la mujer que recoge el maná con su falda en el lienzo del Prado[30] y la camisa del joven *David vencedor de Goliat.*[31] Destaca también el cinturón de Abraham, un tejido con decoración de bandas de colores que Polo incluye en otros cuadros como el *Maná* del Prado y el *San Esteban* de Lille, otorgando mayor suntuosidad a la indumentaria de sus personajes. El motivo de las telas rayadas decorativas, de inspiración oriental, fue identificado por Pérez Sánchez como un rasgo típico de la producción de Polo que también encontramos en pinturas de Antonio de Pereda, dos artistas muy relacionados en la década de 1640.[32]

La delicada figura del ángel, con sus enormes alas desplegadas, inclinado en posición contraria a la de Abraham y ocupando buena parte del espacio, es una de las más afortunadas representaciones del pintor. El tono naranja de su manto, de inspiración veronesiana, se reproduce en el ángel con flagelo que azota a *San Jerónimo* en el cuadro de El Escorial. Las alas, de aspecto imponente y plumaje oscuro, están resueltas con una pincelada suelta y segura. Su rostro vuelve a traer a la memoria los modelos de jóvenes de tez blanca y aspecto lánguido que pueblan por completo su catálogo.

Los descuidos en el dibujo, tan frecuentes en su producción y de los que Pérez Sánchez señaló numerosos ejemplos, comparecen también en las figuras de Abraham e Isaac. En el primer caso, el brazo izquierdo con la mano que sostiene la cabeza de su hijo es mucho más largo que el derecho, con el que sujeta el cuchillo. Su excesiva longitud queda disimulada por la manga ancha del vestido que lo cubre por completo. En el caso de Isaac, su brazo izquierdo en escorzo, sobre el que apoya el peso de su cuerpo, resulta algo pequeño y con una perspectiva demasiado comprimida en comparación con el amplio desarrollo anatómico del otro brazo, que se muestra desnudo. Este tipo de desproporciones se observan en la *Anunciación* de la cartuja de Miraflores, especialmente en la desmesurada pierna derecha del ángel anunciador,[33] mientras que el recurso de cubrir con la indumentaria determinadas extremidades de difícil escorzo se repite en el *San Roque* depositado por el Prado en el Museo de Burgos, en el que la mano izquierda del santo aparece de forma un tanto ingenua entre sus ropajes.[34]

---

[28] Pérez Sánchez, 1980: 354. Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 244-245 y 249. Gutiérrez Pastor, 1988: 230-231, nota 16. Quesada Valera, 1999: 217-218.

[29] Pérez Sánchez, 1969: 51, lám. VIII; 1980: 355. Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 243-244, 245-246 y 250-251.

[30] Pérez Sánchez, 1969: 46-48, lám. I y IV; 1980: 353. Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 242 y 248.

[31] Pérez Sánchez, 1969: 53-54, lám. X. Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 246 y 248.

[32] Pérez Sánchez, 1978: 98.

[33] Pérez Sánchez, 1980: 354. Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 245 y 248. La atribución de esta pintura a Polo fue confirmada por Buendía y Gutiérrez Pastor con la localización de parte de la firma del artista con las iniciales del apellido "[P]olo", en el ángulo inferior derecho del lienzo. En la actualidad la firma (único ejemplo conocido hasta el momento) resulta ilegible tras una intervención de restauración. Véase Buendía/Gutiérrez Pastor, 1986: 30 y 174.

[34] Pérez Sánchez, 1969: 52-53, lám. IX. Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 245 y 251.

En cuanto a los precedentes que pudieron inspirarle, Polo interpreta el tema en clave terrenal, estableciendo una gran cercanía entre los tres protagonistas y el carnero. Para ello sigue ejemplos italianos y nórdicos derivados del *Sacrificio de Isaac* de Caravaggio de 1603 (Galleria degli Uffizi, Florencia), en los que la escena se suaviza evitando la expresión de horror del joven y su indecorosa actitud de rebeldía. El artista parece conocer composiciones similares de Giuseppe Vermiglio, Orazio Riminaldi, Genovesino y Giovanni Andrea de Ferrari, al tiempo que muestra algunas notas que recuerdan al cuadro de Rembrandt fechado en 1635 (Museo del Hermitage, San Petersburgo). Contaba también con ejemplos españoles influidos por esta misma tradición, como el *Sacrificio de Isaac* de Pedro Orrente fechado en 1616 (Museo de Bellas Artes de Bilbao). Con respecto a Orrente, hay además varios nexos en común en la obra gráfica de Polo que han sido apuntados por Benito Navarrete, por lo que debieron ser personas cercanas.[35]

Todos los elementos que maneja Polo en su composición dependen de modelos datados en las tres primeras décadas del siglo XVII. El cuadro de Marcilla debe situarse con posterioridad a sus primeras obras escurialenses, de menor empeño y con errores anatómicos más evidentes, fechables a comienzos de la década de 1630, cuando el artista acude al monasterio tras la muerte de su maestro. La pintura corresponde a una etapa intermedia entre estas obras, propias de un principiante, y *La recogida del maná*, su creación de mayor madurez y calidad, necesariamente anterior a diciembre de 1647, cuando fallece el escribano Alonso Portero que realizó el encargo.[36]

Desde un punto de vista iconográfico, el cuadro del *Sacrificio de Isaac* muestra una relación especialmente estrecha con dos obras del catálogo de Polo: el mencionado *David vencedor de Goliat* y *La muerte de Abel* del Museo de Bellas Artes de Asturias. Las tres pinturas comparten medidas muy similares, una misma distribución de los personajes y una temática centrada en escenas de muerte y sacrificio narradas en el Antiguo Testamento. En todas ellas apreciamos una ambientación oscura, una pincelada muy expresiva y un sentido dramático acorde con el tema representado. Los tres episodios contienen prefiguraciones de evidente significado cristológico: Isaac ofrecido en sacrificio por su padre, como Dios entregó a su hijo en la cruz; el inocente Abel muerto injustamente a manos de su hermano, como Jesucristo fue crucificado por los judíos; y David que triunfa sobre el gigante Goliat al igual que Cristo vence sobre el demonio y el pecado. La dispersión actual de estas tres pinturas y la falta de datos suficientes sobre su procedencia impide presentarlas con seguridad como integrantes de una misma serie, pero claramente indican un cierto grado de especialización por parte del pintor en estos episodios veterotestamentarios, que le serían muy demandados.

La obra más cercana al cuadro de Marcilla es sin duda *La muerte de Abel*, adquirida por el Estado en 2003 y adscrita al Museo de Bellas Artes de Asturias[37] [fig. 2]. En su publicación como obra inédita en el catálogo de la subasta se hizo notar su relación con el *David vencedor de Goliat*, y la posible pertenencia de ambos a un ciclo más amplio sobre historias del Antiguo Testamento, en el que generalmente se incluía también un Sacrificio de Isaac.[38] Las figuras semidesnudas de Abel e Isaac, tendidos en el suelo en primerísimo plano, muestran paralelismos en sus rostros y en su actitud mansa. En ambos personajes y en la figura de Caín llaman la atención sus poderosas anatomías, en las que destacan las grandes clavículas ya vistas en otros cuadros del artista. Los dos lienzos están resueltos con un mismo espíritu y comparten motivos y decoraciones recurrentes en el pintor. Es el caso de los altares pétreos sobre los que arde una pira de la que emana un abundante humo negro. Las hierbas que brotan a los pies de estos bloques, unas de finos tallos y otras con hojas que se abren a ambos lados del tronco, son suficientemente ilustrativas de su pertenencia a una misma mano. De *La muerte de Abel* existe un pequeño boceto preparatorio publicado por Rogelio

[35] Navarrete Prieto, 2016: 29 y 203.

[36] Sobre el testamento de Portero y la cronología de *La recogida del maná* véase Cueto Martínez-Pontrémuli, 2021: 79-83.

[37] Óleo sobre lienzo, 158,5 x 201,5 cm, n.º inv. 4610.

[38] Alcalá Subastas, 2003: 130-131, n.º lote 380. La atribución a Polo del cuadro de Asturias fue avalada por Benito Navarrete, véase al respecto Pérez Sánchez (ed. actualizada por Navarrete Prieto), 2010: 246-248.

Fig. 2. Diego Polo el Menor, *La muerte de Abel*. © Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

Buendía en 1970 como obra de Escalante,[39] y un boceto final de presentación subastado en 2007,[40] que muestran cambios en el número y colocación de los altares, lo que da idea del concienzudo proceso de elaboración de estas composiciones por parte del artista.

Se aprecian vínculos semejantes, a pesar del delicado estado de conservación de la obra, con el *David vencedor de Goliat*[41] [fig. 3]. El cuadro ofrecía algunas dudas a Pérez Sánchez en el momento de su publicación, pero el colorido enteramente veneciano y el aspecto del joven David justificaban a sus ojos la atribución.[42] En su rostro veía el reflejo de la *Magdalena penitente* de El Escorial, a lo que ahora podemos añadir su parentesco con el de Abel y con el ángel del *Sacrificio de Isaac*. En el sombreado de los pliegues del vestido de Isaac, Polo sigue la misma técnica que en la camisa abierta de David, relacionada a su vez por Pérez Sánchez con varios dibujos conservados en los Uffizi que presentan inscripciones con atribución al artista en letra del siglo XVII: "dibujos de diego polo".[43] Otros rasgos comunes a los tres cuadros están en el puño izquierdo de David, que porta la honda, y el de Goliat que se aferra moribundo a la vaina de la espada, que son hermanos en su tamaño y desproporción de los que aparecen en las figuras de Caín, sujetando con fuerza la quijada, y Abraham empuñando el cuchillo.

Por último, tenemos constancia de la existencia de una copia del *Sacrificio de Isaac* en Santa María de La Redonda (Logroño), obra anónima del siglo XVII, realizada por un autor de dotes más limitadas y un estilo áspero que se aleja de la factura suelta de Polo [fig. 4]. Fue recogida en el inventario artístico de La Rioja en 1976, localizada en la sala capitular,[44] y fotografiada en la década de 1980.[45] Actualmente se encuentra en paradero desconocido.

---

[39] Buendía, 1970: 40, lám. IV. Óleo sobre lienzo, 43 x 39 cm.

[40] Alcalá Subastas, 2007: 31, n.º lote 50. Óleo sobre lienzo, 59 x 79 cm.

[41] Óleo sobre lienzo, 158 x 200 cm, n.º inv. P-000987. El Museo San Telmo y la Universidad del País Vasco están llevando a cabo un estudio técnico completo de la pintura y se prevé que la obra sea restaurada próximamente.

[42] Pérez Sánchez, 1969: 53-54, nota 24, lám. X. Angulo Íñiguez/Pérez Sánchez, 1983: 246 y 248.

[43] Pérez Sánchez, 1969: 47-48, 50 y 53-54, lám. II, V y X. Navarrete Prieto, 2016: 29 y 202-203.

[44] Moya Valgañón, 1976: 308.

[45] Agradezco al profesor Gutiérrez Pastor por facilitarme la fotografía y sugerirme el tema de investigación que se aborda en estas páginas.

Fig. 3. Diego Polo el Menor, *David vencedor de Goliat*. © Museo San Telmo, San Sebastián.

Fig. 4. Anónimo, *Sacrificio de Isaac*. Última localización: Santa María de la Redonda, Logroño. © Ismael Gutiérrez Pastor.

Esta pintura repite de forma prácticamente literal el original, aunque incluye cambios significativos en la figura del ángel, como la eliminación casi completa de su ala derecha, que se esconde hacia atrás, con el consiguiente ahorro de pintura y trabajo. Otra diferencia, encaminada también a simplificar el original, queda patente en su brazo derecho, que se deja caer recto con la palma abierta, evitando la grácil curva que observamos en la composición de Polo, con el dedo índice extendido hacia el carnero. Otras variaciones se aprecian en el rostro del ángel, que en la copia presenta el pelo recogido, así como en el cuerpo de Isaac, de mayor rigidez y con un canon menos alargado y sinuoso.

Probablemente esta copia formó parte de las obras que, tras la Desamortización, llegaron a La Redonda procedentes del monasterio cisterciense de San Prudencio de Monte Laturce, en el término municipal de Clavijo, en las cercanías de Logroño. La vinculación de esta obra con el Císter, y su datación en el siglo XVII, podría indicar que el cuadro del convento de Marcilla formaba parte de sus colecciones desde su etapa como abadía cisterciense de patronato regio, lo que habría facilitado su copiado dentro del territorio para servir en otra fundación de la orden. En última instancia, la existencia de original y copia en la misma región demuestra el interés y la repercusión que generó esta composición durante el barroco en tierras navarras y riojanas.

BIBLIOGRAFÍA

Alcalá Subastas (2003): *Pintura antigua y de los siglos XIX y XX*. Madrid, 20 de febrero.

Alcalá Subastas (2007): *Pintura*. Madrid, 9 de mayo.

Angulo Íñiguez, Diego/Pérez Sánchez, Alfonso E. (1983): *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez.

Bassegoda i Hugas, Bonaventura (2002): *El Escorial como museo: la decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Buendía, José Rogelio (1970): "Sobre Escalante", *Archivo Español de Arte*, 43, 169, Madrid, pp. 33-50.

Buendía, José Rogelio/Gutiérrez Pastor, Ismael (1986): *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

Cruz Valdovinos, José Manuel (dir.) (2003): *La exaltación de las artes. Colección Santander Central Hispano*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano.

Cueto Martínez-Pontrémuli, José Luis (2021): "El escribano Alonso Portero, coleccionista de pinturas de Diego Polo y Antonio de Pereda", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 27, Sevilla, pp. 68-99.

Donézar Díez de Ulzurrun, Javier María (1991): *Navarra y la desamortización de Mendizábal (1836-1851)*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Fabo, Pedro (1917): *Historia de Marcilla*. Pamplona: Imp. y Lib. de Jesús García.

Fabo, Pedro (1919): *Historia del convento de Marcilla*. Monachil: Imp. de Santa Rita.

García Gainza, María Concepción (dir.) (1985): *Catálogo monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*. Pamplona: Comunidad Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Navarra y Universidad de Navarra.

Goñi Gaztambide, José (2008): "Benito de Ozta, cronista de Leire y abad de Marcilla (1566-c. 1636)", *Príncipe de Viana,* Homenaje a José Goñi Gaztambide, 69, 245, Pamplona, pp. 919-937.

Gutiérrez Pastor, Ismael (1988): "Don Juan Miguel de Mortela y el origen de la Inmaculada de Escalante en las MM. Benedictinas de Lumbier", *Príncipe de Viana*, anejo 11, Pamplona, pp. 229-234.

Martínez Cuesta, Ángel (2003): *Marcilla. Convento de Agustinos Recoletos. 1865-2002*. Zaragoza: Agustinos Recoletos, Provincia de San Nicolás de Tolentino.

Monterroso Montero, Juan Manuel (1996): "Algunos ejemplos aislados de la presencia de pintura barroca española y flamenca en Galicia", *Cuadernos de estudios gallegos*, 43, 108, Santiago de Compostela, pp. 241-288.

Moral, Tomás (1968): "La Congregación cisterciense de la Corona de Aragón y los monasterios navarros entre 1569 y 1632", *Príncipe de Viana*, 29, 110-111, Pamplona, pp. 5-27.

Moya Valgañón, José Gabriel (dir.) (1976): *Inventario artístico de Logroño y su provincia. II. Cenicero-Montalbo en Cameros*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Navarrete Prieto, Benito (dir.) (2016): *I segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid/Florencia: Fundación Mapfre/Gallerie degli Uffizi.

Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1947): *El Museo Pictórico y Escala Óptica. III. El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid: Aguilar.

Pérez Sánchez, Alfonso E. (1969): "Diego Polo", *Archivo Español de Arte*, 42, 165, Madrid, pp. 43-54.

Pérez Sánchez, Alfonso E. (1978): *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

Pérez Sánchez, Alfonso E. (1980): "La obra de Diego Polo, imitador español de Tiziano", *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi. Venezia, 1976*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 351-355.

Pérez Sánchez, Alfonso E. (2010): *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Edición actualizada por Benito Navarrete Prieto. Madrid: Cátedra.

Quesada Valera, José María (1999): "Nueve pinturas madrileñas inéditas del siglo XVII", *Goya. Revista de Arte*, 271-272, Madrid, pp. 213-224.

Zugasti, Ricardo (1948): "Una pintura notable de Marcilla", *Boletín de la Provincia de San Nicolás de Tolentino*, 38, pp. 54-55.

Fecha de recepción: 09-XI-2021
Fecha de aceptación: 10-II-2022