

su pintura. Por el conocimiento se debe entender la fecundidad del cielo en la mente, es decir, el nacimiento del saber como el sumo Bien y la suma Belleza que permite al hombre superar el medio sensual y humano para llegar al mundo de las Ideas, a Dios.

Valeriano, en el siglo XVI, recogió el mismo título en su tratado que Horapollo, *Hieroglyphica*, y nos dice, siguiendo los mismos contenidos, que *el junco* remite al hombre estudioso, al saber (*Hier.* LVII. XVII). Señala Panofsky que Durero ilustró, a instancias del humanista Pirckheimer, los *Hieroglyphica* de Horapolo y en base a estas descripciones semánticas compuso el *Arco de Maximiliano*. Hemos de notar como en una de sus estampas para la serie sobre *El Apocalipsis*, concretamente la de *San Juan devorando el libro* (fig. 3) (que sin duda remite al conocimiento de lo superior, de lo celeste), aparece de igual manera *el junco*, sin duda como elemento visual e iconográfico de un espíritu elevado, sumido el conocimiento de lo trascendente.

Se amonesta, en consecuencia, con el argumento dirigido a Pierfrancesco, al hombre en general, que entre las propuestas de su existencia la superior es aquella que cultiva el conocimiento, pues lleva el espíritu a la sabiduría, al conocimiento de Dios.

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE
Universidad del País Vasco

NOTICIAS SOBRE LAS OBRAS DE ALONSO CANO EN MADRID:
EL CRISTO DE LA HUMILDAD DE LA REAL CONGREGACIÓN DEL SANTO CRISTO
DE SAN GINÉS ¹

A pesar de los nuevos datos que están siendo publicados, y de la considerable importancia de la etapa madrileña de Alonso Cano, aún son muchas las dudas en torno a la actividad del granadino en la Corte. José Manuel Cruz Valdovinos ya recalcó la importancia de la figura del conde-duque de Olivares, gracias a la cual, Cano entraría en contacto con un importante círculo de funcionarios al servicio de la Corona ². Poco a poco se ha ido conociendo y documentando la existencia de una clientela del artista dentro de ese grupo, con personajes tan relacionados con el Valido como José González, abogado particular del propio Conde-Duque; Sebastián Vicente, tesorero del Buen Retiro; José de Cisneros, pagador general de Galeras; Juan de Vallecas, escribano mayor de Millones....

En este sentido creemos poder contribuir a completar un poco más el círculo cortesano en el que se movió el granadino a través de la documentación encontrada en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, que relaciona el cuadro del *Cristo de la Humildad* de Alonso Cano de la Real Congregación del Cristo de San Ginés de Madrid con doña Francisca Ladrón de Guevara, viuda de don Pablo Antonio Suárez, juez de quiebras de rentas reales de Carlos II e hija del gobernador don Martín Ladrón de Guevara.

La primera referencia que relaciona el lienzo de Alonso Cano con la citada doña Francisca Ladrón de Guevara, es la que aparece en la memoria de sus bienes que incluyó su marido, don Pablo Antonio Suárez, en el testamento cerrado que firmó en Madrid el 12 de agosto de 1679 ante el escribano Pedro Alvarez de Peralta, donde dejaba dispuesta su última voluntad, entierro,

¹ Al transcribir documentos se han seguido las siguientes normas paleográficas: desarrollo de las abreviaturas indicándolo mediante paréntesis, modernización de puntuación, acentos y mayúsculas, utilización de corchetes para salvar palabras de difícil lectura y de dos líneas oblicuas para señalar el cambio de folio.

² J. M. Cruz Valdovinos, «Varia canesca madrileña» en *Archivo Español de Arte*, 231, (1985), p. 286.

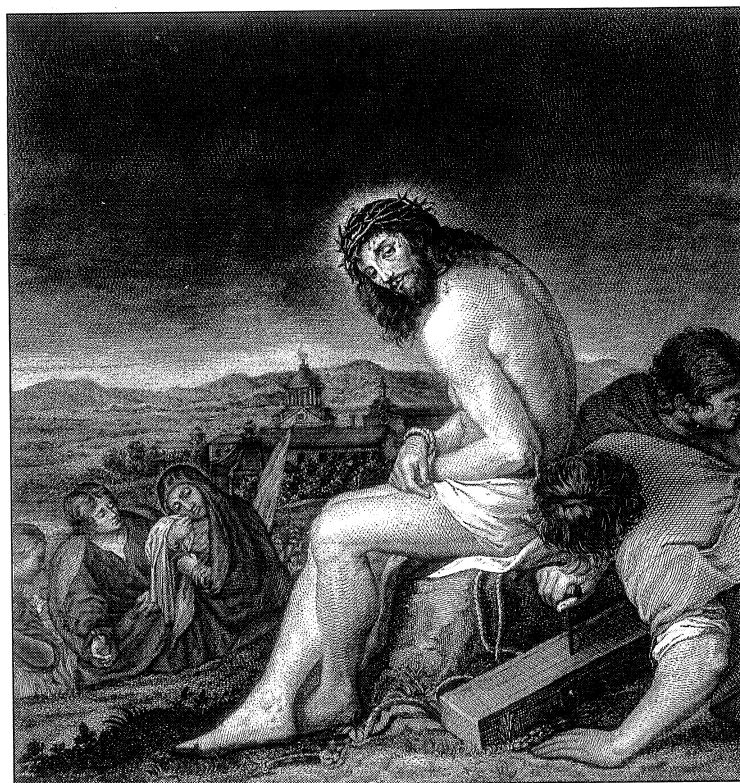


Fig. 1. Alonso Cano: *Cristo de la Humildad*. Iglesia de San Ginés, Madrid.
Fig. 2. Manuel Álvarez de Mon: Grabado del *Cristo de la Humildad* de Alonso Cano.

AEA, LXXVI, 2003, 303, pp. 301 a 329

heredero y testamentarios, que se habían de dar a conocer tras su fallecimiento³. En él incluía además una «(...) *Memoria de los bienes muebles de doña Francisca Ladrón de Guevara*»⁴, su mujer, que habían constituido parte de la dote aportada al matrimonio, y de la que por la molestia y trabajo de pesar y tasar algunas obras no se había acabado de hacer inventario.

La memoria, que deja ver la riqueza de los bienes de doña Francisca, recoge hasta 69 pinturas —sin dar atribución alguna— y entre ellas, describe en primer lugar «(...) *Una pintura del Santo Cristo de la Vmildad sentado junto a la cruz con N(uest)ra S(eño)ra, san Juan y la Magdalena y otras dos figuras, marco labrado y dorado, bara y tres quartas de alto y dos y quarta de ancho, tassado en trecientos ducados*»⁵.

Antes de cumplirse tres años de la muerte de su marido, en 1682, doña Francisca hacía donación del citado lienzo —diciendo ya que era original de mano de Cano— a la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés de Madrid con la intención de que se prolongara el culto a la imagen que había servido siempre en su oratorio en un altar que se debía hacer en el lado de la epístola en la Capilla que dicha Congregación tenía en la parroquia madrileña. Con este fin, fundaba y dotaba unas memorias.

No es extraño que doña Francisca eligiera la Real Congregación del Santo Cristo para la donación de su devota imagen y para la dotación de unas memorias debido, por un lado, a las relaciones de vecindad que tenía con la misma —según se extrae de los datos del citado protocolo— y por otro, a la devoción y culto de que gozaba en estos momentos la Real Congregación, de la que habían sido protectores Felipe IV (1651), el conde de Peñaranda (1670), don Juan José de Austria (1676), o el duque de Medinaceli (1681)⁶, y a la que por entonces pertenecía don Lope de los Ríos, presidente del Consejo de Hacienda⁷.

A pesar de que en 1929, Miguel Kreisler Padín ya había hecho referencia «(...) *al Cristo de la Humildad, obra de Alonso Cano, y donación de una devota, doña Francisca Ladrón de Guevara, en 1682, con la cláusula de ser enterrada en la bóveda, debajo del lugar que el cuadro ocupara, lo cual fue fielmente cumplido a su fallecimiento el 5 de mayo de 1689*»⁸, no mencionaba la procedencia de los datos, ni los documentaba, y parece ser que la nota ha pasado inadvertida hasta el momento; de hecho, ni Harold Wethey, ni el reciente catálogo de la exposición de Alonso Cano en el Hospital Real de Granada lo recogen.

En este sentido, hemos localizado la escritura de fundación y dotación de las memorias en las que doña Francisca dona el lienzo, y que se firmó el 20 de mayo de 1682 ante el escribano Andrés de Calatañazor⁹, así como la escritura entre la donante y el tesorero de la Real Congregación, don Francisco Díaz de Isla, en virtud del poder que ya en 1670 había recibido por parte de ésta para representarla¹⁰.

La fundación de las memorias estaba motivada por el interés que tenía doña Francisca de que se perpetuara el culto de su imagen del *Cristo de la Humildad*¹¹ en uno de los altares co-

³ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid —de aquí en adelante AHPM—, protocolo 10698, escribano Pedro Alvarez de Peralta, fol. 349 v. El testamento fue abierto un día después ante el mismo escribano. (Ibíd., fol. 353).

⁴ Ibíd., fol. 346 v.

⁵ Ibíd., fol. 354 v.

⁶ Son frecuentes las donaciones y fundaciones de memorias de misas a favor de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés según hemos comprobado en los protocolos consultados para esta investigación. Es el caso de uno de los miembros de dicha Congregación, don Juan de Urrea, que el 19 de julio de 1669 firma una escritura a favor de la misma. (AHPM, prot. 9821, escribano Andrés de Caltañazor, fol. 877 r.).

⁷ AHPM, prot. 9819, escribano Andrés de Caltañazor, fol. 1348 v.

⁸ M. Kreisler Padín, *Notas y noticias sobre la Capilla de la Congregación del Cristo de San Ginés*, Madrid, (1929), p. 12.

⁹ AHPM, Prot. 9819, fols. 1330-1346.

¹⁰ AHPM, prot. 9976, escribano Baltasar de Valcárcel, fols. 769 r. -770 r.

¹¹ AHPM, prot. 9819, fol. 1331.

laterales de la Capilla que la Real Congregación tenía en la parroquia de San Ginés de Madrid: «*Primeramente dono y entrego a la d(ic)ha rreal Congregación del Santto Christto de San Jinés la d(ic)ha pintura orijinal de mano de Cano que rrepresentta la profunda humildad que Christto N(uest)ro S(eño)r ttubo en el dolorosso passo del Calvario para que la coloque y ponga en cultto en el alttar colateral, al lado de la epístola, de la Capilla de la d(ic)ha Congregación que ttiene en la iglessia parrochial de S(a)n Jinés destta villa*». La Real Congregación debería ocuparse de hacer el altar y su adorno, aunque los gastos le serían compensados a la muerte de doña Francisca ¹².

Conocemos cómo debían ser los altares de la Capilla en el siglo XVIII gracias a la descripción que de ellos hizo Antonio Ponz: «(...). *El Altar principal es de mármol casi negro; y aunque en la forma no tenga elegancia alguna, tampoco hay en él hojarascas ni grandes despropósitos. Los colaterales sólo tienen marco con guarnición de bronce. En todos tres altares hay algunas figuritas de Angeles de bronce, imitando la manera antigua; y hay quien juzga se hicieron para otra parte, y que son de Pompeo Leoni...*»¹³. La obra de estos altares colaterales se concluyó en 1685 ¹⁴, a pesar de que una de las condiciones que había puesto doña Francisca a la Congregación era la de que la pintura se colocara antes de pasados cuatro meses ¹⁵. Fue también entonces cuando se limpió y doró el marco del lienzo de Cano por el platero Juan de Velasco.

Además de asegurar un «lugar digno» para la devoción de la imagen, doña Francisca Ladrón de Guevara fundaba de manera perpetua las siguientes memorias ¹⁶: una de cuatro misas rezadas cada semana y un responso rezado cada fin de semana, para lo que dotaba a un capellán con 220 ducados por un año, y otra de tres misas rezadas cada semana y un responso rezado cada fin de semana, por 150 ducados de renta al año para un segundo capellán. Dotaba además una lámpara que tenía que arder de día y de noche delante del altar, y fundaba tres fiestas perpetuas: una «(...) *el biernes dela domenica ym Passione, otra el día de la Invención de la Santta Cruz en que a de estar descubiertto el Sacram(en)to y la otra en la octava de los difuntos*»¹⁷. Todo ello se pagaría con las rentas de las casas que tenía frente a la puerta principal de la parroquia de San Ginés, y que salían a la calle de las Hileras ¹⁸.

Este dato es de especial interés ya que nos permite suponer la posible relación de los Ladrón de Guevara con Cano, aunque fuera simplemente por razones de vecindad. De hecho, el 8 de septiembre de 1641 encontramos al granadino alquilando una vivienda por dos años a contar desde 1 de septiembre precisamente en la calle de las Hileras en la que realiza además una pequeña obra ¹⁹. Bien pudiéramos pensar que es entonces cuando se estableció la relación entre el pintor y esta familia y cuando se encargó el lienzo, lo que nos llevaría a fecharlo entre finales de 1641 y 1644, momento en el que Cano «huyó» a Valencia.

¹² AHPM, Ibídem, fol. 1332 r.

¹³ A. Ponz, *Viage de España*, t. V, Madrid, (1793), Quinta división, p. 206. Sobre los ángeles cfr. M. Estella Marcos en *Obras Maestras recuperadas*, Madrid, (1998), pp. 190-195.

¹⁴ Véase la relación de las cuentas de lo gastado y pagado en la ejecución de los altares colaterales, en M. Kreisler Pádin (1929), p. 21. Recogido en A. Aterido (ed. y coord.), *Corpus Alonso Cano*, Documentos y Textos, Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid (2002), p. 489.

¹⁵ AHPM, prot. 9819, fol. 1343 v.

¹⁶ Ibídem, fol. 1331 v.

¹⁷ Ibídem, fol. 1351 v.

¹⁸ Ibídem, fol. 1333.

¹⁹ AHPM, prot. 7234, escribano Lucas de las Rozas, fol. 424 r. Publicado por M. A. Mazón de la Torre, «Cuatro documentos relativos a Alonso Cano» en *Archivo Español de Arte*, 183, (1973), pp. 358-359. Se trataba de la mitad del cuarto alto, concretamente la parte situada encima de las cocheras de las casas principales de Juan Osorio Guadalfajara, abogado de los Reales Consejos quien ostentaba —a finales de 1639— el cargo de fiscal real de la Junta de Represalias de los bienes de los franceses. (J. M. Cruz Valdovinos, «Las etapas cortesanas de Alonso Cano» en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Cat. Exp. Hospital Real, Granada, (2002), pp. 183-184).

Finalmente, en la escritura se recogían y relacionaban todas las rentas sobre las que tenía derecho doña Francisca como heredera universal de su marido, y que pasarían a la Real Congregación del Cristo de San Ginés a su muerte, al haberla nombrado patrón perpetuo de las memorias²⁰, sin embargo, incluía antes una serie de condiciones. Entre ellas, es de especial importancia para el estudio de la posible y ulterior fortuna del lienzo, la indicación explícita que hacía de que «(...) si por algún azidente la d(ic)ha Congregación se extinguiere totalm(en)te la pintura referida del Santto Cristo de la Humildad // se ha de quedar y permanecer siempre en su altar en d(ic)ha parroquia sin que se pueda llevar a otra ninguna parte y en él se han de servir y cumplir d(ic)has memorias y fiestas»²¹. Además señalaba que la Congregación estaba obligada a aceptar los términos de la fundación, así como a colocar la citada pintura del *Cristo de la Humildad* dentro de cuatro meses en el altar colateral de la capilla y a destinar la sepultura que se encontraba debajo, en la bóveda, a enterramiento de su donante y bienhechora²². Costeaba también el pago de los gastos de la lámpara y del adorno del altar, pero al igual que el resto de las dotaciones, ninguna de ellas se debía ejecutar antes de su fallecimiento. Hasta ese día, la Real Congregación se debía ocupar de aderezar la casa de doña Francisca, y en el caso de que ella decidiera abandonar la vivienda, y la Congregación quisiera tomar posesión de la misma tendría que pagarle un alquiler de 2648 reales²³.

Quedaban así dispuestas las condiciones y calidades en las que doña Francisca Ladrón de Guevara fundaba una serie de memorias en la capilla del Cristo de San Ginés en las que recibiría muestras de devoción el emblemático lienzo de Cano.

Como ya hemos señalado, la difusión del linaje de los Guevaras hace difícil la identificación de nuestra donante. En los documentos se dice era hija de don Martín Ladrón de Guevara, caballero de la orden de Santiago y gobernador, posiblemente en América, de donde procederían los muebles que se incluyen en dicha memoria²⁴, y que explicaría por otro lado la riqueza de la dote de la mujer²⁵.

Aunque tradicionalmente el lienzo se ha venido fechando entre 1636 y 1638, en virtud del análisis de los documentos que publicamos, habría que retrasar la fecha del mismo. Wethey, que identificaba erróneamente el tema del cuadro con el de un *Ecce Homo*, lo fechaba entre 1635 y 1638, considerando que el cuadro fue probablemente pintado en Sevilla y transportado a Madrid cuando Cano se trasladó a la Corte en 1638²⁶; de la misma opinión era Jorge Bernales Ballesteros, que lo hacía coetáneo a la pintura de las *Animas del Purgatorio*²⁷ con lo que lo consideraba aún del último momento tenebrista del artista²⁸.

²⁰ AHPM, prot. 9819, fol. 1342 r.

²¹ *Ibidem*, fol. 1343.

²² *Ibidem*, fol. 1344. Encontramos noticia de fieles que con anterioridad solicitaron ser enterrados en la bóveda. En 1670, doña Clara de Aguirre, mujer de Juan García de Montalbán, sacristán mayor de la iglesia parroquial de San Ginés, se mandó enterrar en la bóveda del Santísimo Cristo. (AHPM, prot. 9976, escribano Baltasar de Valcárcel, fol. 786 r.).

²³ AHPM, Prot. 9819, fol. 1353 v.

²⁴ Entre los muebles se citan mesicas de cañamazo, escritorios, baulicos, mesillas de la India... (AHPM, prot. 10698, fols. 360 v.- 361 v.), y entre la plata de casa, es muy significativa la presencia de «(...) un jarro chocolatero» (*Ibidem*, fol. 368 r.). Estos cargamentos también llegaban a España a través del galeón de Manila, por lo que también pudieron haber sido adquiridos por la propia doña Francisca en España o incluso en Portugal. Hemos intentado identificar a nuestra donante entre la familia de los Ladrón de Guevara, apellido que en realidad procede del linaje de los Guevaras y que tuvo una amplia difusión por España y América (Chile y Venezuela). Véase A. Gacía Carraffa, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana*, t. 39, Imp. Antonio Marzo, Madrid, (1933), pp. 238-257.

²⁵ La memoria de los bienes de doña Francisca recoge santos de bulto, pinturas, láminas, madera, escritorios, espejos, joyas... (AHPM, *Ibidem*, fols. 354 r.-370).

²⁶ H. E. Wethey, *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Alianza Forma, Madrid, (1983), p. 119. Recientemente el doctor Cruz Valdovinos ha señalado cómo «(...) no resulta verosímil, según pensó Wethey, que el cuadro se pintara en Sevilla y se trajera a Madrid: su raro formato vara y tres cuartas en cuadro y su iconografía, responden a un encargo específico.» (J. M. Cruz Valdovinos (2002), p. 192).

²⁷ El contrato de las pinturas para el pequeño retablo de la iglesia dominica de Monte Sión se fecha el 4 de abril de 1636.

²⁸ J. Bernales Ballesteros, *Alonso Cano en Sevilla*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, (1996), p. 97.

Con motivo de la reciente exposición en el Hospital Real de Granada, el cuadro ha sido restaurado, lo que ha permitido apreciar en su factura, como se señala en la ficha del catálogo, una técnica ticianesca que Alonso Cano habría conseguido del estudio de las colecciones reales de pintura a las que tuvo acceso junto a Velázquez tras el incendio sufrido en el palacio del Buen Retiro en 1640. La identificación que allí se hace del edificio representado en la pintura con el antiguo palacio de los Guzmanes en Loeches se utiliza para atribuir el encargo de la pintura al conde-duque de Olivares quien la habría donado a la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés. De acuerdo con esta apreciación se propone en la citada ficha «(...) retrasaría la fecha de ejecución de la obra hasta 1640 ó, más probablemente, 1643, cuando el *valido* reside en Loeches tras caer en desgracia»²⁹.

Conforme a los documentos que han sido revisados para la realización de esta investigación, sabemos que en 1679 —fecha en que se realiza el testamento cerrado de don Pablo Antonio Suárez— el lienzo estaba en la colección de doña Francisca Ladrón de Guevara. Por todo lo expuesto, parece improbable la presunta relación del Conde-Duque con la Real Congregación, al menos en los términos expuestos en el precitado catálogo.

Sin embargo, aún quedaría pendiente la localización documental del encargo o contrato de la obra al artista, y las noticias acerca de la suerte del cuadro desde su ejecución hasta que aparece documentado en la colección de doña Francisca Ladrón de Guevara para acabar de definir el círculo cortesano en el que se movió Alonso Cano.

LETICIA M. DE FRUTOS SASTRE
Becaria de Formación de Personal Investigador (M.E.C.D.)

UNA ESCULTURA FUNERARIA INFANTIL DE MADERA EN EL INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN.

Entre las piezas que componen la colección de escultura del Instituto Valencia de don Juan encontramos la estatua orante de un niño, realizada en madera, tela encolada y yeso. Sus medidas son 77,5 cm de alto, 38 cm de ancho y 38,5 cm de fondo. Presenta elegancia señorial, carácter y vitalidad en su cabeza.

Aparece ante nuestros ojos con los mismos ademanes y la misma figura rígida y envarada que los adultos. La actitud recogida junto con su sencilla vestimenta acentúan el intimismo religioso del orante.

Se consideró que era interesante encontrar otros ejemplos de este tipo de escultura funeraria infantil en madera, material poco usado en este género debido a su propia naturaleza. La madera se asociaba a transitoriedad. Fue el material mayoritariamente usado para los grandes túmulos de la exequias regias por su carácter efímero. Sin embargo ofrecía algunas ventajas sobre los materiales pétreos o metálicos, como eran su bajo coste, su fácil obtención y transporte, su talla rápida y exenta de riesgos de quiebra de la pieza, la posibilidad de labrar la estatua en un solo bloque y la aplicación posterior de una policromía y dorado que proporcionara un mayor realismo y aspecto de riqueza a la figura sepulcral; caracteres que no convenían al monumento sepulcral pensado para la posteridad.

También interesaba la representación del niño en sí en el sepulcro familiar pues no son comunes los enterramientos infantiles. Uno de los pocos ejemplos de este tipo, con la particu-

²⁹ A. Rodríguez Rebollo en *Alonso Cano. Espiritualidad y Modernidad artística*, Cat. Exp. Hospital Real, Granada, (2002), p. 236.