

VARIA

LA ÚLTIMA CENA Y LA ASCENSIÓN, ANVERSO Y REVERSO DE UNA PUERTA, ATRIBUIDAS A MATÍAS DE AGUIRRE

Se estudia una puerta de armario para guardar una custodia y las pinturas de la Cena y la Ascensión que aparecen pintadas en ella en el anverso y reverso: estas pinturas se atribuyen a Matías de Aguirre.

Palabras clave: Pintura siglo XVI toledana. Matías de Aguirre. Puerta de un armario guardador de custodia procesional.

Discusses a cabinet door to save a custody and paintings of the Last Supper and the Ascension that are painted on it on the sides: these paintings are attributed to Matías Aguirre.

Key words: Toledo sixteenth century painting. Matías de Aguirre. Cabinet door keeper of processional monstrance.

Esta puerta, que se halla en colección privada madrileña, fue adquirida en el comercio de arte barcelonés con el título de “puerta de un sagrario”. Sin embargo, sus medidas, 164,5 × 96,5 cm la alejan de que sirviera para ese destino. Por su iconografía no cabe duda de que podría tratarse de un mueble destinado a guardar algún objeto eucarístico y, por su tamaño, podría tratarse de una custodia procesional¹. Tanto el anverso como el reverso de la puerta están pintados al óleo sobre tabla y como hemos dicho, representan la Última Cena y la Ascensión (figs. 1-2).

El uso de un armario con tablas pintadas como puertas, para guardar un objeto valioso de orfebrería era frecuente, y pueden servir de ejemplo las que pintaron los Hernandos en la catedral de Valencia, para resguardar el rico retablo de plata del altar mayor, que sólo se mostraba en las grandes solemnidades. Otro ejemplo más cercano al armario que estudiamos, es el del museo catedralicio de León, en el que se guardaba la custodia y del que se conservan las puertas².

Las tablas de la *Cena* y la *Ascensión* conservan restos de las fallebas y de las bisagras, que permitían el movimiento de abrir y cerrar. También hay restos del herraje o gozne, con el que se fija la hoja al quicio para su segura movilidad, y la cerradura. Todo ello habla a favor de una puerta de armario destinado a guardar una Custodia.

La composición de la *Santa Cena* (fig. 1) está inspirada en una estampa de Cornelis Cort con el mismo tema (fig. 3). La única diferencia se halla en que el pintor ha sustituido el fondo arquitectónico del grabado por un dosel o pabellón con ricas cortinas, que cubre a Jesús y a los apóst-

¹ La custodia de la catedral de Valladolid (1588-90) mide 161 × 64 cm, y la de Juan de Arfe para la de Ávila (1564-71), 165 × 80 cm.

² HERRÁEZ ORTEGA, M.^a Victoria, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988, p. 137. Esta autora remite al artículo de MORAIS, E., “Don Pedro Manuel y Juan de Badajoz ‘el Moro’: el inicio del plateresco en León”. *Tierras de León*, n.ºs 36-37 (1979), pp. 145-149. Consultado este artículo no hemos hallado ninguna alusión a las puertas del armario.



Figs. 1 y 2. M. de Aguirre. *La Cena y La Ascensión*. Galapagar (Madrid). Col. Privada.

toles más próximos a él³. Curiosamente hemos localizado una Cena (fig. 4), también inspirada en el mismo grabado de Cort, pero similar, en cuanto al dosel, a la pintura madrileña. Esta segunda Cena se halla en el convento de Santa Clara de Carmona, y es obra de un pintor desconocido, Pedro de Morales⁴. La semejanza entre ambas composiciones hace pensar en una fuente común que hubiera conjugado el grabado de Cort con otro grabado en el que apareciera el dosel. Sobre este elemento decorativo queremos señalar que es frecuente encontrarlo en la obra grabada de Hieronymus Wierix, muy utilizada también por los pintores del último renacimiento y del barroco⁵. Puede servir de ejemplo el grabado del Niño Jesús y San Juanito abrazados (fig. 5).

Respecto al autor de la *Cena* (fig. 1), creo que podría ponerse en relación, por sus características estilísticas, con la obra que conocemos del pintor toledano Matías de Aguirre, del que desgraciadamente tenemos muy pocos datos personales y del que se conservan muy pocas obras seguras. Sabemos de Matías de Aguirre que el 23 de enero de 1586 contrata con las monjas de

³ *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, ed. Jesús M.^a González de Zárate. Vitoria, 1995, vol. III.

⁴ NAVARRETE PRIETO, B., *La Pintura andaluza del siglo XVIII y sus fuentes*, Madrid, 1998, p. 113.

⁵ Loc. cit., nota 3, vol. IX.



Fig. 3. C. Cort. *Santa Cena*.



Fig. 4. P. de Morales. *Santa Cena*. Carmona (Sevilla), Convento de Santa Clara.



Fig. 5. H. Wierix. *El Niño Jesús y San Juanito*.



Fig. 6. *Retablo de San Juan Evangelista*. Toledo. Museo de Santa Cruz.

Santo Domingo el Real de Toledo, el retablo de San Juan Evangelista (fig. 6), que sin duda debió finalizar como muy pronto en 1587. Este retablo fue vendido y apareció en comercio barcelonés —como la puerta que estudiamos— encontrándose en la actualidad en el museo de Santa Cruz de Toledo, enmarcado en otra moldura diferente a la original. Para Santo Domingo el Real pintó también Matías de Aguirre una Cena y unas tablas con escenas también dedicadas al Evangelista⁶, posiblemente algo anteriores en fecha al retablo de San Juan Evangelista.

El gran retablo, presidido por San Juan en la tina, guarda relación estilística y similitud de modelos y de composición de escenas con la pintura de la puerta que estudiamos, concretamente con la que representa la *Ascensión* (fig. 2). Estas similitudes se hacen muy evidentes en las escenas de la Transfiguración de San Juan y en la de su Glorificación (figs. 7-8). En efecto, la división de las escenas en dos planos, el canon y movimiento de las figuras y el parecido de los modelos nos invoca a pensar en la misma mano para ambas obras. También existe este paralelismo en la predicación de San Juan (fig. 9), en los modelos y actitudes de los ancianos. A estas inspiraciones de su propia obra, Matías de Aguirre suma las recibidas de los grabados de la *Ascensión* y *Transfiguración*, de Jerónimo y Anton Wierix (figs. 10-11)⁷. Para esta composición de la *Ascensión*, no cabe duda de que el pintor, por el gran número de figuras, ha acudido a los grabados para la inspiración de algunas de ellas. Así, para la figura de medio cuerpo, que aparece de espaldas en primer término, el recuerdo de otra, del Juicio Final de Wierix, parece evidente (fig. 12). También creo que tiene presente a este grabador para los dos ángeles que enmarcan a Cristo en la *Ascensión* y que Wierix los coloca en su estampa del Niño Jesús con ángeles (fig. 13). Sin embargo para la figura que en la *Ascensión* identificamos con San Juan Evangelista, colocada en el ángulo inferior izquierdo, Aguirre debió de recurrir de nuevo a Cornelius Cort⁸, inspirándose en uno de los ángeles de la Anunciación con Profetas (fig. 14), y en cuya postura y modelo resultan familiares algunas pintadas por Blas de Prado en la cúpula del Cigarral del Cardenal Quiroga, en Toledo, que Fernando Marías fechó hacia 1590⁹.

Si observamos los dulces rostros femeninos de la *Ascensión* (fig. 15), de boca carnosa, naricilla algo ganchuda en la punta, ojos con la niña marcada en negro, y cejas finas, curvas, que nacen de la nariz marcando el ojo, son semejantes a los de la Virgen de la Epifanía que se halla en la iglesia toledana de las Santas Justa y Rufina (fig. 16). Melchor es evocador de los ancianos de las composiciones de Aguirre (figs. 7-9), e incluso el rostro de Gaspar nos recuerda el de uno de los personajes del segundo plano de la Predicación del Evangelista (fig. 9). La Epifanía de la iglesia de las Santas Justa y Rufina aparece firmada “AGUIRRE”, y fechada en 1607. Gómez Menor en 1962 identificó a este Aguirre con Matías de Aguirre¹⁰. Angulo y Pérez Sánchez suponen, sin embargo, que se trata de un pintor madrileño llamado Francisco de Aguirre¹¹.

Ante estas dos propuestas nos inclinamos a favor de la primera, considerando que la *puerta de armario* que hoy estudiamos, con la *Cena* y la *Ascensión*, puede constituir el eslabón en la pintura de Matías de Aguirre que uniría el retablo de Santo Domingo el Real (1587), donde aún perviven figuras no muy monumentales, con la Epifanía de la iglesia de las Santas Justa y Rufina, exponente de la pintura de comienzos del XVII influida por la de la Corte, en la que se hallan trabajando los toledanos Blas de Prado, Barroso y Carvajal.

⁶ MATEO GÓMEZ, I. y LÓPEZ-YARTO, A., *La Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Madrid, 2003, pp. 47-56.

⁷ Loc. cit., nota 5.

⁸ Loc. cit., nota 3, vol. III.

⁹ MARÍAS, F., “El cigarral del Cardenal Quiroga”, *Goya*, n.º 150, 1980, pp. 216-222.

¹⁰ GÓMEZ MENOR, J., *Exposición Diocesana de Arte Antiguo*, Toledo, 1968.

¹¹ ANGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *La Pintura toledana. Primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972, pp. 35-38.



Figs. 7 a 9. M. de Aguirre. *Transfiguración, Ascensión y Predicación* del retablo de San Juan Evangelista (det.). Toledo. Museo de Santa Cruz.



Fig. 10. H. Wierix. *La Ascensión.*



Fig. 11. H. Wierix. *La Transfiguración.*



Fig. 12. H. Wierix. *El Juicio Final.*



Fig. 13. H. Wierix. *El Niño Jesús con Ángeles*.



Fig. 14. C. Cort. *Ángel*
(det. de la Anunciación con profetas).



Fig. 15. M. de Aguirre. *La Ascensión* (det.).
Galapagar (Madrid). Col. Privada.



Fig. 16. M. de Aguirre. *Adoración de los Reyes*. Toledo. Iglesia de Santas Justa y Rufina.

Sólo nos quedaría suponer para qué comitente fue hecho el armario guardador de la custodia, que hemos considerado como obra de Matías de Aguirre. Precisamente teniendo en cuenta que este pintor trabaja en varias ocasiones para el convento de dominicas de Santo Domingo el Real de Toledo, sabiendo que algunas de las piezas salieron del convento y aparecieron, como “puerta de un sagrario” en mercado barcelonés y, teniendo constancia, por la historia del convento, que en el siglo XVI había un Sagrario que se exponía en el coro y una Custodia monumental, que no se conserva, podríamos suponer que el armario eucarístico fuera realizado y pintado para guardar esta última, hoy sustituida por una neoclásica¹².

ISABEL MATEO GÓMEZ

¹² MARTÍNEZ CAVIRO, B., *Conventos de Toledo*, Madrid, 1990.