

son las estampas de Cornelis Cort, concretamente la *Anunciación con Profetas* según modelo de Zuccaro que copia en la *Alegoría de la Inmaculada y Nacimiento de Cristo* de la Iglesia de San Juan de Antequera.

Otro artista significativo de este primer tercio del siglo XVII sevillano y que también se inclina por la verosimilitud, cuyo catálogo es igualmente reducido, es Francisco Varela (ca. 1585-1645). Su obra de clara ascendencia manierista, se configura por el seguimiento de estampas y por una primera aproximación a aspectos «naturalistas». La pintura que ahora damos a conocer representa *El Sueño de San José* (fig. 16) perteneció a la colección Weisberger de Madrid y fue erróneamente atribuida a Zurbarán por Ramón Torres Martín⁸. La obra, que conozco sólo a través de fotografía perteneciente al Archivo Moreno sito en el ICRBC, presenta en el ángulo inferior derecho la firma siguiente: «Var... f año 1642.» Por su estilo y sus evidentes relaciones con el Cristo de la *Cena* de la Iglesia de San Bernardo de Sevilla, obra firmada por Varela en 1622, podemos asegurar que se trata de obra de este artista, además del característico movimiento de paños y tratamiento manierista de la escena que llena todo el cuadro.

Otra relación indudable con Varela aparece en el manto que cubre las piernas de San José y la manera de realizar el pie de éste pues son virtualmente idénticas al modo en como Varela realizó los plegados y pie de su *San Juan evangelista* de las Teresas de Sevilla⁹ obra datada por Valdivieso-Serrera en 1630. Esto nos indica, como ya apuntaron estos autores, lo poco evolucionado que resulta el estilo de Varela pues desde 1622 a 1642 en que fecha esta nueva obra sus modelos, ambiente y pincelada permanecen casi invariables.

BENITO NAVARRETE PRIETO
Universidad de Valencia

UN VULTUS TRIFRONS INEDITO: EL SEPULCRO DE DOÑA ELVIRA DE NOBOA EN LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE ORENSE *

Oh quanto parve a me gran maraviglia,
quando'io vidi tre face a la sua testa!

INFIERNO

La iglesia del convento de San Francisco, de Orense —de azarosa historia— presenta como valor añadido a su hermosa arquitectura el servir de panteón para algunos representantes de una noble estirpe de la provincia: los Noboa, de la casa de Maceda, cuya influencia determinó la propia existencia del edificio¹.

⁸ Torres Martín, R.: *Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII*, Sevilla, 1963, cat. 256. Obra carente de todo rigor científico.

⁹ Valdivieso-Serrera: *Pintura sevillana, op. cit.*, 1985, lám. 180. Para reafirmar la relación estilística de esta obra con la que ahora damos a conocer, obsérvense las semejanzas en la manera de solucionar los troncos arbóreos y las hojas en penumbra.

* Esta nota forma parte de un trabajo de investigación dirigido por la profesora Clara Delgado Valero.

¹ Sobre las relaciones de los Noboa con el convento véanse los trabajos anónimos: «Documentos relativos al Convento de San Francisco de Orense», *Bol. Com. Monum. Orense*, VI, 1921, 339-43, y «Breve del Papa Bonifacio VIII», *Ibidem*, IX, 1934, 265-267.

Entre las sepulturas que hoy en día se pueden contemplar encontramos en el ábside central, lado del Evangelio, la de doña Elvira de Noboa, XVIII señora de la casa, del primer tercio del siglo XVI (fig. 17). La yacente es representada con las manos juntas en oración sosteniendo un rosario, sus ojos abiertos en señal de esperanza en la vida eterna. La cabeza reposa sobre dos ricos almohadones y los pies en un perro que deja por un momento de roer un hueso para mirar a su ama. Dos perrillos falderos, a un lado de la cama, se disputan un hueso, poniendo una nota intimista en la tumba². Viste la difunta manto sobre la saya de escote cuadrado, que permite observar una rica camisa listada, y calza chapines. Arrodillada a sus pies está su aya que, a modo de las frecuentes figuras de ángeles, lee en un libro de oraciones; parece adornar su cabeza con un tranzado.

El monumento se completa con un arcosolio ornado con relieves entre los que destacan las cabezas de angelitos tan características del plateresco; aquí se conservan vaguísimos restos de policromía y dorado. A. Vázquez Núñez relata que al quitar la cal que cubría tanto este sepulcro como el frontero de Juan de Noboa salían a la luz nítidamente los colores; posiblemente fue una posterior limpieza la responsable de su desaparición³.

Es precisamente en el arcosolio donde vamos a encontrar el motivo de esta nota; en la zona inferior izquierda hay esculpido un *TRIFRONTE* o *TRIFAZ* (fig. 18). Como se aprecia en la fotografía, se trata de una cabeza con tres rostros barbados, con solamente cuatro ojos al participar los rostros laterales de los del central.

En nuestra Edad Media occidental encontramos ejemplos de esta singular iconografía; dejando a un lado aquellos que pueden ser —según ciertos autores— meramente decorativos⁴, los trifaces que encontramos en el arte cristiano tienen, esencialmente, dos significados: en unos casos serán una curiosa manera de traducir a imágenes el dogma de la Trinidad, que tantos dolores de cabeza dará a las jerarquías eclesiásticas. Cuando su signo sea negativo están aludiendo a una trinidad diabólica, una réplica maléfica de lo divino. Esta doble vertiente figurativa no es extraña en el arte medieval. En las escenas de Juicio Final hay ejemplos de imágenes de Lucifer como contrafigura de Cristo Juez. Del mismo modo, Abraham es utilizado como modelo por algunos artistas para su personal visión del demonio; si el patriarca acoge en su seno las almas de los justos, el diablo hace lo propio con las de los réprobos.

El problema de la relativa prosperidad de esta imagen, desde su primera aparición en Oriente hasta su reutilización por el artista medieval europeo escapa al alcance de estas líneas, así como la cuestión del ejemplar más antiguo en el occidente cristiano⁵. También el tema de las fuentes textuales presenta interrogantes.

A comienzos del siglo XIV describe Dante a Lucifer como un monstruo trifaz (aunque con seis y no cuatro ojos) que devora eternamente a una tríada de famosos pecadores: Judas Iscariote, Bruto y Casio, tres traidores torturados por el Traidor por antonomasia. La autoridad del poeta propició, especialmente en la región Toscana, un notable número de Lucíferes trifrontes; la propia naturaleza monstruosa del motivo invitaría al artista a adjudicar este extraño aspecto al diablo con mucha más frecuencia que a Dios⁶. Pero prueba de la ambivalencia del motivo es

² Estos animales fueron erróneamente interpretados como «un mono y un ratón» por M. Chamoso Lamas: *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, 1979, 71.

³ «Iglesia y convento de San Francisco», *BCMO*, I, 1889, 161-70.

⁴ Es la opinión de G. de Pamplona, quien considera «neutros» algunos de los ejemplares por él estudiados en su *Iconografía de la SS. Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970.

⁵ Para el estudio de su origen oriental sigue siendo imprescindible la lectura de la obra de W. Kirfel, *Die dreiköpfige Gottheit*, Bonn, 1948, aunque sus ideas sobre una suerte de *koiné* que explicaría su difusión son ciertamente discutibles; este autor propone, sin ninguna base, como primera trinidad trifronte la que ilustraría alguna de las más antiguas ediciones de las *Etimologías* isidorianas. G. Cames («Les chapiteaux à triple visage dans l'enluminure romane de Bavière», *Cah. Civ. Méd.*, XVI, 1973) considera, a su vez, una miniatura alemana del siglo XI el primer trifronte trinitario europeo.

⁶ J. Baschet, *Les justices de l'au-delà*, Roma, 1993, 293-406.



17



18

Fig. 17. *Sepulchro de D.ª Elvira de Noboa: Yacente*. Orense. Iglesia de San Francisco.
Fig. 18. *Ibidem: Trifonte*.

que la Florencia de los diablos trifaces conoce también una profusión de trifrontes trinitarios, muy a pesar de San Antonino, arzobispo de la ciudad a mediados del siglo xv: Pacino de Buonaguida —ilustrador, por cierto, de la *Commedia* dantesca—, Donatello, Andrea del Sarto o Bronzino son algunos de los artistas de talla que «se atrevieron» con esta iconografía ⁷. Aunque la Trinidad trifronte no fue muy abundante, es cierto que se conoció lo suficiente como para ser condenada por distintos teólogos como Jean Gerson ⁸ o el cardenal Belarmino. Prueba de que la imagen seguía vigente es que se hizo necesaria una amenaza de excomunión para los que realizaran tales representaciones (Urbano VIII, 1628) ⁹. Posiblemente fueron estos ataques los que contribuyeron a la relativa escasez del motivo, tanto en su aspecto demoníaco como divino. En lo que respecta a la escultura funeraria —y dentro del ámbito español— esta iconografía es escasísima. Solamente conozco dos ejemplos: el sepulcro que Gil de Siloe realizó para el infante don Alfonso, hijo de Juan II e Isabel de Portugal, en la Cartuja de Miraflores es uno de ellos. El monumento de doña Elvira de Noboa constituye el segundo en el campo de lo funerario y el único gallego, hasta donde yo sé, en cualquier otro contexto o técnica artística ¹⁰.

¿Tiene algún significado nuestro trifronte gallego o, por el contrario, se trata de un simple capricho decorativo? Que el motivo seguía en vigencia a finales del siglo xv nos lo muestra el citado ejemplo de Siloe. Ya hemos hablado, por otra parte, de su prosperidad en Italia, donde es también utilizado con fines extrarreligiosos, emblemáticos: en el reverso de una medalla de Lionello d'Este, diseñada por Pisanello, vemos un simpático trifaz, conformado por rostros de «putti», curiosa alusión a la Prudencia como una de las virtudes que deben adornar al hombre público ¹¹. En esa rareza que es la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna encontramos un grabado en el que dos faunos portan sendos *hermai* tricéfalos (aunque con las cabezas dispuestas como si de trifrontes se tratase), símbolos de «Serapis, el de las tres cabezas» ¹². Valgan estos ejemplos para avalar la buena salud de la que gozaba esta iconografía en la Italia de la segunda

⁷ C. Gilbert, «The Archbishop on the Painters of Florence, 1450», *Art Bull.* XLI, 1959, 75-87. Pacino: A. M. d'Achille, «Sull'iconografia trinitaria medievale: la trinità del santuario sul Monte Autore presso Vellepietra», *Arte Medievale*, V, 1991, fig. 48. (Las últimas investigaciones —A. Hoch, del Museo Getty— consideran autor de la miniatura al propio Pacino, proponiéndose una cronología de c. 1330. Debo esta información al personal de la Morgan Library, Nueva York.) Donatello, A. del Sarto: H. G. Hoogewerf: «Vultus Trifrons, Emblema diabolico, immagine improba della SS Trinità», *Rend. Pont. Accad. Rom. d'Arch.* XIX, 1942-3, figs. 9, 10, 14. Bronzino: J. Cox-Rearick, «Les dessins de Bronzino pour la Chapelle d'Eleonora au Palazzo Vecchio», *Revue de l'art*, XIV, 1971, 12.

⁸ Algunos investigadores (L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1956, Pamplona, *op. cit.*) sostienen que el canciller francés se detuvo a criticar la representación de la Trinidad trifacial; he tenido la oportunidad de trabajar sobre esta cuestión y, tras haber consultado la edición de Du Pin (J. G. [...] *Opera Omnia*, Antwerp, 1706), creo estar en condiciones de afirmar que el severo predicador jamás se ocupó del tema por escrito.

⁹ La trinidad trifronte conoció un dorado epílogo en el ámbito del «arte popular», así como en Centroeuropa: K. von Spieß, *Marksteine der Volkskunst*, Berlín, 1937, 93-116. No en vano debe el Papa Benedicto XIV advertir al obispo de Ausburg del peligro de la proliferación en su diócesis de imágenes no ortodoxas de la Trinidad, entre las cuales aquellas «sub specie hominis triplici facie instructi» (Breve de «De Cautelis», *Bullarium Benedicti Papae XIV*, Venecia, 1778, I, 253). Contra lo que cabría esperar, el reciente artículo de J. Royt «KZobrazování Nejsvětější Trojice skupinou trech postav, hlav a tváří», *Arts*, 1991/2, 154-9, no aporta nada nuevo a la cuestión.

¹⁰ M. D. Teixeira Pablos («La iconografía del trifronte en León y Castilla», *Est. Hum.* 13, 1991, 287) cita, erróneamente, un trifronte gallego en la sillería de coro del monasterio de S. Salvador de Celanova (Orense).

¹¹ Excelente reproducción en F. Álvarez Osorio, «Medallas del Pisano, en el Museo Arqueológico Nacional», *AEA*, 79, 1947, 202-11. Agradezco a la profesora M. Rosa Figueiredo, conservadora en jefa del Museu Gulbenkian (Lisboa), la documentadísima carta que me ha enviado en relación con esta pieza. El tema, contradictorio, del niño prudente está lejos de ser un hallazgo humanista, renotándose al *topos* del «puer-senex»: E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, 1981, 149-53. La propia iconografía presenta ecos de la Antigüedad: debió ser inspirada por piezas similares a una moneda de los partos (c. 30 aC) con una diosa trifronte: R. Turcan, *Mithras Platonius*, Leiden, 1975, fig. 5.

¹² P. Pedraza, «La introducción del jeroglífico renacentista en España», *Cuad. Hispanoam.*, 394, 1983, esp. 16-22 (con bibliografía).

mitad del siglo xv. Todo invita a pensar que el autor de la tumba orensana pudo haber traído de allí su trífrente, junto con el bagaje renacentista que se puede contemplar en ella, y que su empleo no es gratuito o meramente decorativo.

Pero dejo esta cuestión abierta, siendo el propósito de la presente nota dar a conocer la existencia en el arte gallego de un motivo de tan larga y fascinante historia.

CARLOS SASTRE VÁZQUEZ
Licenciado Historia del Arte

EN TORNO A LA ESCULTURA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVI EN CUENCA

En los primeros años del siglo xvi la actividad escultórica en Cuenca fue escasa y estuvo principalmente en manos de artífices venidos de fuera. Entre ellos figura el entallador *Diego de Flandes*, que debió de llegar a Cuenca en torno a 1511, pues en ese año se dice que era «habitante» en esta ciudad ¹ y un año más tarde ya estaba vecindado en ella ². Sabemos que estuvo casado con Catalina Martínez —de su unión no hubo descendencia—, así como de su devoción a San Julián y según nos narra el propio mastre Diego, de la mejoría milagrosa que experimentó en su rodilla llagada después de venerar el cuerpo del santo patrón de Cuenca ³, cuyo sepulcro abrió junto con otros canteros y carpinteros cuando su cuerpo fue trasladado a una capilla ⁴. En su tiempo gozó de prestigio, como lo demuestra el hecho de que trabajara para la catedral ⁵, el hospital de Santiago y para algunas de las personalidades más relevantes en ese momento en Cuenca. Asimismo tenemos noticia de que Sebastián de Vega aprendió en su taller el oficio de entallador y el de carpintero ⁶.

¹ AHN, Órdenes Militares, libro 1076c, fol. 214.

² AHPC, Juan del Castillo, 1507 (3), fol. 7.

³ «e que este testigo habia doce años e mas tiempo que tenia en la rodilla derecha unas llagas e dolor en tanta manera que en ningun tiempo podia ahinojarse sobre la dicha rodilla ni encogerla y si se hinojaba sobre la izquierda no se podia levantar sino con las manos y que por esto aquella noche procuro de ver el dicho cuerpo santo y encomendarse a el y que por entonces no sintio mejoría mas que toda tenia esperanza en Dios y en el dicho cuerpo santo que lo habia de sanar y que por esto el día de señor San Blas que agora paso que se contaron tres días deste presente mes de febrero vino este testigo a la Iglesia mayor e oyo una misa e antes que la oyese vino a hacer oracion al dicho sepulcro donde solia estar el dicho cuerpo santo con toda la devocion que el pudo y que se hincó de rodillas con ambas y dos rodillas libremente sin pena ninguna» (Jiménez Montesión, M.: «Notas de sociabilidad religiosa: El culto de San Julián en Cuenca», *Ciudad de Cuenca*, núm. 96, pág. 17).

⁴ Muñoz y Soliva, Trifón: *Noticias de todos los Ilmos. Señores Obispos que han regido la diócesis de Cuenca*, Cuenca, 1860, págs. 171, 172.

⁵ En el cabildo celebrado el 3 de febrero de 1513 se dice que se le ponga en el censo de los molinos para así pagar sus servicios. (ACC, Actas capitulares, 1512-1515, fol. 34.)

⁶ Sepan quantos esta carta de aprendiz vieren como yo Jorge de Vega vecino de la noble ciudad de Cuenca otorgo e conozco que pongo por aprendiz con vos mastre Diego entallador e carpintero vecino de la dicha ciudad de Cuenca que presente estades a Sebastian de Vega mi hijo que es de edad de diez y seis años por tiempo de tres años primeros siguientes que empecaron a correr e se comencan dende primero día de febrero deste presente año en que estamos de mil e quinientos e veinte y un años en adelante hasta ser conplidos los dichos tres años para que vos sirva en el dicho oficio de entallador e carpintero e en todo lo que le mandaredes e el fuere de hazer porque le dedes de comer e beber e vestir e calçar e mas que le mostres el dicho oficio de entallador e carpintero todo lo que vos sabes e mas si mas pudiere el dicho moço de prender quiriendolo el de prender y en fin de tiempo que le dedes vestido de nuevo en esta manera de paño de doscientos mrs un sayo e un jubon de fusta e unas calças de cordellate e dos camisas de lienço redondo e unos çapatos e un cinto e una caperuza e una sierra e un cepillo e una juntera e una barrena e un martillo ...e yo el dicho maestre Diego