

# Sobre el pintor de cámara Santiago Morán el Viejo (1571-1626)

José Manuel CRUZ VALDOVINOS

Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

A partir de noticias publicadas y otras inéditas se dan a conocer datos e información sobre Santiago Morán el Viejo y su hijo homónimo que comprenden lugares y fechas de nacimiento y muerte, relaciones con su maestro Pantoja de la Cruz, consideraciones del oficio de pintor de cámara y vicisitudes de los cuadros florentinos de las Descalzas Reales de Valladolid.

**Palabras clave:** Santiago Morán el Viejo y el Mozo. Juan Pantoja de la Cruz. Pintor de Cámara. Descalzas Reales de Valladolid.

## Santiago Morán el Viejo (1571-1626), Chamber painter

## ABSTRACT

From several published news and other unpublished ones, pieces of information and facts concerning Santiago Morán old and his namesake son, including their date and place of birth and death, as well as the relations with the former's master, Pantoja de la Cruz, considering the office Chamber painter and vicissitudes of the Florentine painting from the Descalzas Reales in Valladolid, are presented.

**Key words:** Santiago Morán el Viejo and el Mozo. Juan Pantoja de la Cruz. Chamber Painting. Descalzas Reales of Valladolid.

**SUMARIO:** Vida y oficios. De algunas obras documentadas o conservadas. Las pinturas de las Descalzas Reales de Valladolid.

## Vida y oficios

Alrededor de las molduras de la tapa de un copón conservado en la iglesia parroquial de la Asunción de Viana del Bollo (Orense) se leen las siguientes inscripciones: "ES PARA LA IGLESIA DE SANTA MARIA DE LA VILLA DE VIANA" (segunda moldura) y "ESTA CUSTODIA DIO SANTIAGO MORAN PINTOR DE CÁMARA DE SU MAGESTAD AÑO DE 1623" (cuarta moldura)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El copón se ha expuesto en la catedral de Orense en 2005. Cfr. *Camino de luz. Mane nobiscum Domine*, Orense (Xunta de Galicia) 2005, n° 169. La ficha ha sido redactada por Miguel Ángel González García, que dio a conocer el copón en un artículo periodístico: GONZÁLEZ GARCÍA, M.A., HERVELLA VÁZQUEZ, J., *Santiago Morán, pintor de cámara de Felipe III y Felipe IV*, "La Región" (Orense), 2-10-1988. El citado autor indica que la pieza no se corresponde con el tapador y ni siquiera es de plata. En efecto, salvo la tapa, se trata de un objeto del siglo XX; la dedicatoria de donación debió de ser el motivo

Este tipo de donaciones se hacía por lo común a la iglesia en que se había recibido el sacramento del Bautismo. Hasta ahora se desconocía el origen de Morán: pensamos que hubo de nacer en la villa orensana. Este trabajo aspira a iluminar algunos aspectos de la vida y obra de este pintor sobre el que tan poco se sabe.

El 4 de febrero de 1597, Morán otorga en Madrid un documento que ha sido citado por Pérez Pastor<sup>2</sup> y después por otros investigadores, pero siempre muy mal leído y peor interpretado. En aquel momento estaba casado con la que debió ser su primera mujer, María de Villalobos, mayor de veinte años y menor de veinticinco. El citado documento del día 4 y otro más del día 11 de febrero siguiente -desconocido hasta ahora- contienen una curiosa historia. Morán y su mujer, en presencia de Juan Pantoja de la Cruz y su mujer Francisca de Huertos, declaraban en el primer documento que el día 10 de febrero siguiente iban a otorgar los cuatro una escritura de venta de una casa en la calle de las Fuentes, parroquia de San Ginés de Madrid, propiedad de Pantoja y su mujer, a favor de Morán y la suya como compradores. Se fija incluso el precio de 1.500 ducados y la forma de pago, 500 ducados en un censo en que se iba a subrogar Morán, 300 ducados al contado y los 700 restantes en un censo que constituiría Morán con réditos de 50 ducados anuales. Pero, a renglón seguido, declara Morán que dicha venta se haría “a confianza”, entendiéndose por siempre jamás que Pantoja y su mujer seguían siendo los dueños de la casa, que Morán no tendría sobre ella ningún derecho ni debería nada por razón del precio y que si alguna vez llegaba a vivir en ella sería como arrendatario. Se establece igualmente que Morán y su mujer venderán o donarán la casa si así se lo ordenaren sus dueños. Pantoja y su esposa consienten en todo lo declarado y firman también la escritura. Se trataba, por tanto, de un proyecto de venta simulada, cuyos motivos no se explican, pues tan sólo dice que lo hacen “por algunas causas y respetos que mueben al dicho Juan Pantoja y su mujer”. Tan secreta quería su dueño que se mantuviera la operación que el mismo día 4 de febrero, en la escritura inmediatamente anterior dentro del protocolo, convenía con los beneficiados de San Miguel, titulares de un censo reservativo con derecho de veintena sobre la casa, que se apartaran del derecho de tanteo y veintena por todas las ventas que se hicieran durante un año, cobrando, a cambio, 60 ducados en ese acto<sup>3</sup>. De este modo, Pantoja podría vender sin necesidad de notificarles la futura venta, ni identificar al comprador ni comunicar el precio. Ambas escrituras se otorgaron ante el escribano Lucas García.

La escritura de compraventa, donde no se aludiría, naturalmente, al hecho de que se hacía “en confianza”, se otorgó, como lo anunciaba la declaración de 4 de febrero,

---

que hizo que el tapador se conservara. Por supuesto, la molduración es típica de la platería cortesana durante las primeras décadas del siglo XVII, lo mismo que la cruz de remate.

<sup>2</sup> PÉREZ PASTOR, C., *Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, XI, Madrid 1914, n° 346. El erudito interpretó que Pantoja vendía a Morán y que éste donaba a continuación la casa a Pantoja, lo que resultaba absurdo. El documento no es una compraventa, sino una declaración sobre la compraventa que ambos piensan otorgar. El documento se halla en A.H.P.M., escr. Lucas García, prot. 1502, 65-68v. La casa había sido comprada por Pantoja y su mujer el 5 de septiembre de 1593 a Sebastián González, por 2.000 ducados (PÉREZ PASTOR, n° 297).

<sup>3</sup> *Ibidem*, n° 347. El documento está correctamente interpretado por Pérez Pastor, si bien no precisa que los beneficiados renunciaban a ese derecho solo por un año. A.H.P.M., escr. Lucas García, prot. 1502, 63-64.

el 10 de ese mismo mes ante el escribano Bartolomé Aguado<sup>4</sup>; este escribano era cuñado de Pantoja, casado con su hermana Mariana Sánchez; en 9 de mayo de 1590 se había concertado en Madrid el matrimonio de Aguado, natural de Ciempozuelos, y Mariana con promesa de dote que pagaría el pintor consistente 200 ducados en dinero más un fiat para que pudiera examinarse de escribano el futuro esposo, y si no se le diera el oficio le prometía otros 50 ducados para que pudiera comprarlo y hacer el examen<sup>5</sup>. Al día siguiente de la escritura ante Aguado, el 11 de febrero de 1597, Santiago Morán y su mujer otorgaban una nueva declaración ante un tercer escribano, Juan de Torres, donde vuelven a confirmar que la venta es “a confianza”, cumpliendo así con la obligación que habían asumido el día 4 de febrero de otorgar nueva declaración tras la venta, para más seguridad de Pantoja<sup>6</sup>.

Estos documentos tienen un gran interés sociológico, pues se trata de un caso claro de fingimiento de una venta. El motivo, a nuestro juicio, ha de ser el que Pantoja quería gozar del derecho de aposento al que era acreedor por la recién adquirida condición de criado del rey, pero que perdía si era propietario de alguna casa en Madrid. El nombramiento de Pantoja como pintor de cámara de Felipe II se produjo el 13 de febrero de 1596, según dedujo Magdalena de Lapuerta por la cédula de 15 de mayo de 1597 donde se mandaba a Francisco Guillamas Velázquez, maestro de la Cámara, librar a Pantoja los 25.960 maravedís que se le iban a dar como gajes desde aquella fecha por el año 1596<sup>7</sup>. Como explicamos en una publicación de 1991<sup>8</sup> a propósito del aposento reconocido a Velázquez por Felipe IV en 1625, los pintores reales habían gozado del derecho de aposento hasta que se les privó de él, lo que debió producirse a raíz de la restricción de plantillas y de gajes de todo tipo realizada al subir al trono Felipe IV siguiendo el consejo de don Diego de Corral. En todo caso, los pintores tenían este derecho en tiempos de Felipe II. Pero, cuando el criado disponía de casa propia en Madrid, aunque conservaba su derecho al aposento, éste se le daba precisamente en la media casa que, como propietario, tenía que ceder, ahorrándose así el huésped. El recién designado pintor real tendría interés en ocultar que ya tenía una casa. Según decía el documento referido al aposento de Velázquez que dimos a conocer en la citada publicación, la casa que se daba a los pintores cuando tenían derecho a aposentarse tenía un valor en renta anual de 70 ducados como máximo. Esta cifra es baja si comparamos con el valor de la casa de aposento

<sup>4</sup> El protocolo de la compraventa no parece que se conserve, pero las partes sabían ya en la primera declaración que se iba a hacer la escritura el día 10 ante Bartolomé Aguado, pues así lo dicen, y lo repiten en la segunda del día 11, pero manifestando ya que se ha otorgado la venta.

<sup>5</sup> MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid (Imprenta de Leonardo Miñón) 1898-1901, 626. La escritura de promesa de dote se otorgó en Madrid por Pantoja ante un escribano que no se indica, y figuraría junto a la escritura de reconocimiento de entrega de dote que otorgó Bartolomé Aguado en Valladolid en julio ante el escribano Juan de Santillana, cuando fue a casarse con Mariana Sánchez.

<sup>6</sup> A.H.P.M., escr. Juan de Torres, prot. 2356, 35-36v.

<sup>7</sup> LAPUERTA MONTOYA, M., de, *Los pintores de la Corte de Felipe III*, Madrid (Comunidad de Madrid-Caja Madrid) 2002, 387-390.

<sup>8</sup> CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Aposento, alquileres, alcabalas, aprendices y privilegios (varios documentos y un par de retratos velazqueños inéditos)*, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid (CSIC) 1991, 91-108.

que se dio al sevillano, que se estimaba en 200 ducados anuales, pero para Pantoja, cuyos gajes anuales eran en 1597 de 30.000 maravedís (80 ducados), el aposento en una casa que no fuera la suya equivalía casi a doblar su salario. Con la fingida venta, Morán podría alquilar la casa de las calle de las Fuentes quedando la renta para Pantoja, mientras éste vivía en su casa de aposento, o, si lo prefería, podría vivir en su propia casa con un alquiler aparente y arrendar la que le correspondiera de aposento. Parece que se decidió por lo primero, puesto que su muerte en 26 de octubre de 1608 se produjo en una casa de la calle Mayor, portales de los Cordobeses, propiedad de un guantero, que ocuparía quizá en razón de su derecho de aposento o bien por arriendo, pagando la renta o parte de ella con la compensación que a su vez le pagaría el dueño de su casa de aposento para que la dejara libre<sup>9</sup>. La casa de la calle de las Fuentes siguió siendo de Pantoja y sus herederos durante algún tiempo, pues Miguel de Reynalte, su testamentario y marido de su hija, arrendaba un cuarto en ella en 21 de agosto de 1609 por 800 reales anuales, y a su vez pagaba al secretario de don Rodrigo Calderón al año siguiente una cantidad que sería el equivalente en dinero del derecho de aposento que tendría sobre ese inmueble el secretario<sup>10</sup>. Morán compró casa en la parroquia de San Ginés, pues el 29 de agosto de 1621 murió un desconocido Pedro Díaz Cerezo que vivía en casas de Santiago pintor -que no puede ser otro que Morán- y la defunción se anota en los libros de la mencionada parroquia, aunque no se expresa la calle<sup>11</sup>. Es posible que fueran las mismas casas en que había muerto Pantoja, ya que Santiago Morán el mozo, hijo del pintor real, vivía en 1648 en el portal de los Cordobeses<sup>12</sup>.

Pero, además, los documentos examinados revelan datos de interés para los historiadores, pues confirman que entre Pantoja y Morán existía una relación muy estrecha, con amistad probada que vendría de varios años atrás. Tomar un testaferrero era asunto delicado, como puede observarse por las cautelas que adopta Pantoja con la doble declaración de Morán. Al hilo de esta cuestión, hemos de plantear algunos problemas sobre los pintores reales de los últimos años de Felipe II y primeros de su sucesor.

Zarco del Valle desmintió la afirmación de Palomino que hacía madrileño a Pantoja al decir, aunque sin fundamentarlo, que era de Valladolid, lo que parece muy verosímil por el dato de que vivía allí su hermana cuando contrae matrimonio con el escribano Aguado. Pantoja reconoce en su testamento de 1599 su condición de discípulo de Alonso Sánchez y declara que su viuda, Luisa Reynalte, le debe

<sup>9</sup> PÉREZ PASTOR, nº 631; su yerno Miguel de Reynalte, casado con su hija Mariana, vivía en la inmediata Puerta de Guadalajara, en la demarcación de la Platería. Su mujer, Francisca de Huertos, murió tres meses después, en febrero de 1609.

<sup>10</sup> AGULLÓ Y COBO, M., *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid (Ayuntamiento de Madrid) 1981, 155-156.

<sup>11</sup> CANOVAS DEL CASTILLO, S., *Casa de los pintores madrileños durante el primer tercio del siglo XVII*, Madrid (Universidad Complutense. Tesis de licenciatura inédita) 1986. La noticia en el Archivo de la iglesia parroquial de San Ginés, Libro de difuntos 3º, f. 1 v.

<sup>12</sup> *Ibidem*, 181 y 189.

seis ducados que le había prestado<sup>13</sup>, lo que prueba que seguía manteniendo estrechas relaciones con la familia de su maestro. Alonso Sánchez había vivido en Madrid desde el asentamiento de la Corte en 1561 y permanecería hasta su muerte en 1588. Aunque se sabe que residió algún tiempo en Valladolid antes de este largo periodo y su mujer era de la familia Reynalte, plateros de corte que hacia 1560 vivían en Valladolid, donde debió celebrarse el matrimonio, no pudo tener entonces relación alguna con su futuro discípulo y colaborador, nacido hacia 1553, porque sería un niño cuando él salió de allí. Pantoja pudo ser enviado a aprender a Madrid con el pintor real por una posible relación familiar -su hermana Mariana se apellidaba Sánchez- que más tarde se estrecharía al emparentar con los Reynaltes, pues su hija Mariana casaría en 1602 con Miguel Reynalte. Magdalena de Lapuerta, en su documentada biografía sobre Pantoja<sup>14</sup>, ha supuesto que pudo permanecer en Madrid a la sombra de su maestro, con lo que estamos de acuerdo. La citada autora, respecto a la sucesión en el título de pintor de cámara, hace notar con extrañeza que pasaron ocho años desde la muerte de Sánchez hasta su nombramiento. Nada aportan los trabajos de María Kusche sobre este punto<sup>15</sup>.

Pese al largo tiempo en que la plaza estuvo vacante, es muy posible que Felipe II lo quisiera así por considerar que no había un candidato digno de ocuparla. Miguel Barroso, que fue nombrado pintor del rey en 1589, año siguiente a la muerte de Alonso Sánchez, no lo fue en su vacante porque sus gajes, a decir de Ceán, eran de 100 ducados anuales, equivalentes a 37.500 maravedís, lo que supone una importante diferencia y, sobre todo, Barroso no era retratista y fue llamado al servicio real para pintar en El Escorial asuntos religiosos. En cambio la identidad de gajes entre Pantoja y Sánchez está demostrada -aunque las respectivas cédulas con sus títulos no se conocen- porque los herederos de este último dieron recibo de 10.000 maravedís por los gajes del segundo tercio de 1588, según afirma Breuer-Hermann citando a Sánchez Cantón<sup>16</sup>. Existe igualmente identidad de funciones, pues Pantoja se convirtió a partir de 1596 en el retratista oficial de las personas reales. Sin embargo, en el largo periodo de vacancia de la plaza hubo de hacer méritos, aunque no se sabe cuáles ni dónde o cuándo los hizo.

Aquí toman importancia las escrituras arriba citadas y la relación tan estrecha que existía entre los dos pintores otorgantes.

Pantoja contrajo matrimonio con Francisca de Huertos en abril de 1587, declarándose vecino de Madrid en las escrituras de capitulaciones y recibo de una dote que ascendió a 200 ducados<sup>17</sup>. Tenía entonces 34 años. Al contraer matrimonio,

<sup>13</sup> En el testamento que otorga Pantoja en 1599 (v. PÉREZ PASTOR, nº 391).

<sup>14</sup> LAPUERTA, biografía, 387-442, con amplia documentación.

<sup>15</sup> Los trabajos de KUSCHE, en especial *La juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos...* "Archivo Español de Arte" 274 (1996), 137-155, no aportan datos indubitados sobre la vida de Pantoja antes de ser designado pintor de cámara, y tampoco sobre sus posibles obras, pues se trata de atribuciones.

<sup>16</sup> BREUER-HERMANN, S., *Alonso Sánchez Coello. Vida y obra en Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Madrid (Museo del Prado) 1990, 33. Las notas 222 y 223 están intercambiadas; en cualquier caso, la conversión de maravedís a ducados está equivocada.

<sup>17</sup> LAPUERTA, 389

saldría de casa de su maestro si es que hasta entonces había sido su oficial y vivido con él, como solía ser costumbre. Su independencia como maestro ha de datarse, por tanto, en este año o, en todo caso, en el siguiente, en que murió Alonso Sánchez. Pantoja debió trabajar abundante y lucrativamente desde 1587/1588 hasta septiembre de 1593, en que compra la casa de la calle de las Fuentes<sup>18</sup>, cuyo precio de 2.000 ducados revela una prosperidad notable, tanto más si tenemos en cuenta que, cuatro años después, cuando se otorga la venta fingida, la casa solo tenía un censo de 500 ducados, lo que significaba que se habían pagado de contado o en breves plazos 1.500 ducados, equivalentes a 562.500 maravedís. Se trataba, por tanto, de un artífice que se había acreditado bien y pronto tras la muerte de su maestro sin precisar del título real. Su actividad, sin duda, fue principalmente de retratista, que era un género bien pagado pero, precisamente, el único documento que se conserva sobre obras suyas anteriores a 1596 es relativo al pago de dos imágenes de devoción, un *Cristo con la cruz auestas* y una *Virgen de la Soledad*, aunque también se le pagaba por el mismo cliente, Antonio de Paredes, 24 reales “de dos retratillos pequeños copiados y de un devocionario escrito en pergamino de letra antigua”<sup>19</sup>.

Suponemos con fundamento, por tanto, que Pantoja heredó de su maestro si no el cliente más apetecido, el rey, al menos los nobles y cortesanos de rentas abundantes que antes acudían a retratarse a Alonso Sánchez, pues ninguno de los hijos o yernos del pintor real continuó con su obrador. Su nombramiento como pintor de cámara en 1596 suponía poco para él en cuanto a los gajes, pero bastante en prestigio y en futuras obras pagadas con largueza por el rey, aunque los cobros se hicieran tarde y mal. No es este nuestro asunto por ahora, pero baste señalar que los gajes más las obras para el rey de 1602 ascendían a 76.750 maravedís y que en 15 de julio de 1605 reclamaba por sus gajes y obras de tres años la cantidad de 2.000 ducados (750.000 maravedís). Felipe II y más aún el príncipe<sup>20</sup>, que ya le ayudaba por entonces en las tareas de gobierno de menor importancia, sabían que con el nombramiento de Pantoja se aseguraban un retratista de habilidad que estaría a su disposición cuando se le necesitara.

Un obrador tan activo requeriría oficiales de calidad. En nuestra opinión, Santiago Morán hubo de ser colaborador de Pantoja desde los primeros años de su actividad como maestro independiente, y, sin duda en los años de estancia de la Corte en Valladolid. Morán había nacido hacia 1571, pues declara que tiene 49 años en 1620<sup>21</sup>. Al morir Alonso Sánchez tendría 17 años. Es bien conocida la relación artística de Orense con Valladolid en ese tiempo y parece verosímil que Morán, desde la ciudad castellana -donde quizá iniciara su aprendizaje- viniera a

<sup>18</sup> PÉREZ PASTOR, n° 297.

<sup>19</sup> *Ibidem*, n° 316. Carta de pago otorgada ante Gaspar Valentín el 29 de marzo de 1595. Suponemos que existe una mala lectura respecto al precio de los dos retratillos y la iluminación del devocionario, que será al menos de 240 reales.

<sup>20</sup> LAPUERTA, 617, docs. 383 y 384.

<sup>21</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España. 1600-1750*, Madrid (Cátedra) 1992, 83-84.

Madrid para trabajar con Pantoja. En 1597, con 26 años, habría casado hacía poco tiempo con la citada María de Villalobos, lo que significaría que había salido ya de la casa de su maestro, aunque seguiría trabajando en su obrador como oficial. Como había sucedido con Pantoja y Sánchez, tampoco se conocen obras de Morán ni otros documentos que las citadas escrituras de la venta simulada antes de que se independizara. Marcharía en 1601 a Valladolid siguiendo a la Corte. Pantoja, para entonces, le habría introducido ya en el círculo de pintores que asistían a la casa real y quedó encargado por el rey, como hombre de confianza y con conocimientos suficientes, de inventariar las pinturas de la vallisoletana Casa de la Ribera tras la partida de la Corte; allí se hallaba el 15 de noviembre de 1607 según la fecha que consta en un inventario<sup>22</sup>, lo que indica que estaba dando ya sus primeros pasos como maestro. Habiendo muerto su primera mujer, debió de contraer matrimonio en el periodo vallisoletano con la segunda, Catalina de Cisneros, probablemente palentina, tanto por su apellido como porque tenía allí tierras y casas en Palencia y su hermano Alonso era vecino de la ciudad<sup>23</sup>.

La relación entre maestro y discípulo seguiría hasta la muerte de Pantoja en 1608, si bien, al serle encargada a este último la galería de retratos del Pardo el 21 de marzo de 1607 mientras Morán se hallaba en Valladolid, hubo de requerir seguramente para los retratos la ayuda de Bartolomé González, vallisoletano formado con Patricio Caxés según Ceán -que asimiló rápidamente el estilo de Pantoja y continuó la labor a su muerte- y de Francisco López para los frescos<sup>24</sup>. En noviembre de 1608, Morán estaba de vuelta en Madrid, porque se registra la compra de colores y pinceles en la almoneda de su maestro<sup>25</sup>. La sucesión en el título de pintor de cámara sería concedida a Morán a petición del propio Pantoja antes de morir, pues querría así agradecer sus buenos oficios y el afecto demostrado a lo largo de tantos años. La rapidez con que se produce el nombramiento, a principios de 1609, vendría justificada por esa supuesta petición de Pantoja y por los servicios que ya había prestado personalmente al rey en la Casa de la Ribera.

Santiago Morán gozó del título de pintor de cámara a partir de 1609 hasta su muerte en 1626. En los siglos XVI y XVII -a diferencia de lo que sucederá con los Borbones en el XVIII- el pintor de cámara no tenía mayor categoría que los restantes pintores del rey e incluso sus gajes eran inferiores, pues como ha quedado dicho, Morán -y antes Pantoja y Alonso Sánchez- gozaban de unos gajes de 30.000 maravedís al año. Los pintores italianos que vinieron a trabajar en El Escorial recibían 90.000 maravedís (240 ducados anuales), cantidad que por última vez se asignó a Pedro de Guzmán al ser nombrado pintor del rey en 1601 hasta que murió en 1616, pues aunque Pedro Antonio Vidal llegó a estar nombrado para esta plaza en

---

<sup>22</sup> ANGULO IÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid (CSIC) 1969, 68-73.

<sup>23</sup> PÉREZ PASTOR, n° 686.

<sup>24</sup> Miguel de Reynalte hubo de contratar a estos dos maestros para que terminaran la obra de la galería de retratos que tenía encargada Juan Pantoja, cada uno en su especialidad (Cfr. PÉREZ PASTOR, n° 643 y 659)

<sup>25</sup> KUSCHE, 264.

31 de julio de 1616, inmediatamente solicitó la Junta de Obras que se consumiera la plaza por los alcances de fondos, a lo que accedió el rey. Velázquez podía considerarse sucesor de Guzmán en cuanto recibió esa cantidad desde su nombramiento en 1623. Todos los pintores reales que entonces había cobraban menos. Carducho y Caxés solo tuvieron gajes de 50.000 maravedís al año, los de Bartolomé González llegaron a 72.000 mientras Francisco López tenía su título sin gajes. La diferencia entre los títulos de pintor real y pintor de Cámara era sólo de naturaleza burocrática. El pintor de Cámara era asentado en los libros del Bureo y cobraba sus gajes por la Cámara, mientras los pintores del rey lo hacían por la Junta de Obras y Bosques: una simple cuestión de consignación presupuestaria. Si los gajes de un pintor tenían su partida consignada en el Bureo, la Junta no tenía consignación para pagarle y se negaba, por tanto, a reconocer su título, pues entendía que debía hacerlo quien la tuviera. Juan de Ibarra, secretario de la Junta de Obras y Bosques, se negó a expedir la cédula de pintor real de Morán porque, al suceder a Pantoja y tener éste su consignación en el Bureo, la cédula debía ser expedida por el maestro de la Cámara<sup>26</sup>. Quizá desde este momento quedó claro, al menos para Morán, que su título no era de pintor del rey sino de pintor de cámara, y así se hace llamar en los documentos. En cambio, Pantoja, cuyo título provenía igualmente de la cámara, se hacía llamar normalmente pintor del rey.

Con relación al título de Morán y su posible sucesión, tenemos que hacer algunas precisiones. Como hemos explicado en un amplio trabajo sobre los oficios y mercedes de Velázquez<sup>27</sup>, el sevillano fue llamado desde 1628 por el Rey pintor de cámara, a pesar de que nunca sucedió a Morán. Su nombramiento de 6 de octubre de 1623 manda satisfacerle 20 ducados al mes por el pagador de las obras del Alcázar y casas de Campo y el Pardo, esto es, por la Junta de Obras y Bosques, la cual tuvo consignada siempre esa cantidad para el sevillano. Confirma que nunca sucedió a Morán el hecho de que el propio Velázquez solicitara -no el 7 de marzo de 1626 como se afirma ordinariamente<sup>28</sup>, sino poco después del 14 de septiembre de 1626 en que murió Morán- el título de pintor de cámara para su suegro Pacheco, haciendo notar que era el que tenía menores gajes, sólo 80 ducados anuales. La forma en que empezó a darse a Velázquez el título de pintor de cámara la explicamos con detalle en el trabajo citado, por lo que basta señalar aquí que es Felipe IV quien le denomina por primera vez de este modo en un documento de 18 de septiembre de 1628 en que se ordena darle en adelante una ración como la de los barberos de cámara, un importante beneficio cuyo importe de 398 ducados anuales era muy superior a los 240 ducados anuales que cobraba como pintor real. Sin embargo, el maestro de la Cámara dejó muy claro que al Bureo sólo tocaba pagar esta ración, pero no los gajes de pintor, que correspondían a la Junta. El oficio de pintor

<sup>26</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Arte y artistas del siglo XVII en la Corte*, "Archivo Español de Arte" XXXI (1958), 125 ss.

<sup>27</sup> CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Incarichi e premi che Velázquez ricevette da Filippo IV en Velázquez*, Roma (Fondazione Memmo, Electa) 2001, 97-119.

<sup>28</sup> *Corpus velazqueño*, Madrid (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) 2000, 56.

de cámara se extinguió después de Morán en cuanto a lo que había sido su origen, el cobro de gajes por la Cámara, esto es, el Bureo. Sin embargo, a partir de entonces, debió producirse una noción general -consuetudinaria, no formal- de que el título de cámara, que se había usado para Velázquez, servía para distinguir entre los pintores reales a aquél que ordinariamente retrataba a las personas reales y así lo usaron sucesivamente Mazo, Herrera Barnuevo, Carreño, Coello y Leonardoni, pese a que sus consignaciones no estaban en el Bureo.

Santiago Morán, además de los 80 ducados anuales por su título, cobraba las pinturas que hacía para el rey, como lo prueba la cuenta por sus pinturas que consta en una certificación -expedida en 1671 a petición de sus herederos- de las obras que había hecho para el rey entre 1608 y 1618<sup>29</sup>. El precio de las pinturas era muy alto, más de 3.000 ducados o 33.000 reales. Claro está, que los herederos de Morán seguían pleiteando casi 50 años después de su muerte para cobrar todas o algunas de esas pinturas. Además, se le pagaban las dietas o caminos correspondientes a los días en que había viajado con el rey fuera de Madrid. Un documento de 1618 declara que se le debían desde 1608 a 1618 nada menos que 40.660 reales por sus gajes, “cosas de su oficio y ocupación de caminos que hizo con su Majestad”<sup>30</sup>. Se ha llegado a escribir que mientras Pantoja recibía sus gajes por el oficio de la Cerería, Morán lo hacía por los “Caminos”, como si de una sección de la Casa real se tratara. El Bureo atendía económicamente a los criados de las casas reales encuadrándolos en los diversos oficios que había, uno de los cuales era la Cerería, donde Pantoja tendría consignados sus gajes. Por el contrario, los “caminos” equivalía a las actuales dietas, retribuciones especiales y ocasionales con las que se indemnizaban gastos y molestias que se producían a los criados al tener que acompañar al rey en sus viajes.

En la relación que se formó para atender al donativo solicitado por el rey en 1625 “para mejor acudir a la defensa común destes reinos” figura el nombre de Morán como pintor de cámara, pero sin indicar la calle en que vivía y con la cantidad en blanco. Pensamos que, lo mismo que Bartolomé González, que era pintor del rey, y Francisco Jamete, que lo era del cardenal infante, contribuirían por la Casa real, al contrario que Carducho y Caxés, que lo hacen, ofreciendo 50.000 maravedís -equivalentes al salario de un año que se les debía- y también Velázquez con 37.500 maravedís, aportados en efectivo, que fueron los donativos más altos<sup>31</sup>.

Morán murió el 14 de septiembre de 1626, según una anotación en un documento que se halla en el expediente de Velázquez en el Archivo del Palacio Real, en la que no han reparado, al parecer, los investigadores<sup>32</sup>. Corrobora el dato la orden que se dio el 7 de septiembre de 1629 de pagar a Catalina de Cisneros, viuda

<sup>29</sup> JUNQUERA, J.J., *Las Descalzas Reales de Valladolid y algunas de sus pinturas y esculturas*, “Archivo Español de Arte” 182 (1973), 159-179, en especial 169-170.

<sup>30</sup> *Ibidem*, 165.

<sup>31</sup> GONZÁLEZ MUÑOZ, M.C., *Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII*, “Anales del Instituto de Estudios Madrileños” XVIII (1981), 176.

<sup>32</sup> Archivo General de Palacio, 1084/9, Expediente personal de Velázquez.

del pintor, 22.500 maravedís (60 ducados) que se le adeudaban por sus gajes de pintor de cámara<sup>33</sup>, equivalentes a tres cuartas partes de sus gajes como corresponden a los tres trimestres de 1626 que vivió. En consecuencia, el memorial que dirigió Velázquez al rey solicitando la vacante de Morán para Pacheco se ha de datar después de esa fecha.

Cerramos este capítulo con un par de precisiones sobre el nacimiento y muerte de Santiago Morán el Mozo, hijo del pintor. De él se ha dicho que nació en Valladolid hacia 1610, pero si lo hubiera hecho después, nacería en Madrid<sup>34</sup>. Los documentos que hemos citado contradicen estas afirmaciones, pues Morán y su segunda esposa Catalina de Cisneros debían de hallarse en Madrid en noviembre de 1608, por lo que, si era natural de Valladolid, hubo de nacer antes de fin de 1608, y si nació después, sería madrileño. En 1634 pertenecía ya a la hermandad de Nuestra Señora de los Siete Dolores<sup>35</sup>, pero en 1638 no figura aún en el reparto del 1% sobre la alcabala que se recaudó de los pintores madrileños<sup>36</sup>; podría significar que aún no era maestro independiente, por lo que consideramos probable que naciera después de 1615. Viñaza dio la noticia de que Santiago Morán, pintor, había muerto en Valladolid el 7 de enero de 1663. Se conoce una sentencia de 10 de marzo del mismo año en Madrid en que se ordena embargar a Francisco Ricci 200 ducados y entregarlos a Santiago Morán para que costeara la salida del paso que tocaba a la hermandad de los Siete Dolores<sup>37</sup>; Angulo y Pérez Sánchez consideraron que probablemente no se conocía en la corte su fallecimiento<sup>38</sup>. Pero el 31 de mayo de 1663 Morán realizó en Madrid una tasación de pinturas<sup>39</sup>. Y es prueba definitiva de que no había muerto que otorgara testamento el 21 de octubre de 1663 y, a diferencia del vallisoletano, los familiares mencionados son los que se sabe que lo eran de Santiago Morán: su mujer, María González Muñiz, su cuñado -mencionado como hermano- Jerónimo González Muñiz, sus hijas María Manuela Morán, mujer de don Agustín Muñoz de Rojas, y Catalina Morán, soltera, cuya tutela encomienda a su mujer. Era congregante del Cristo de San Ginés y se refiere a dos retratos que estaba haciendo de un matrimonio, para los que había recibido dinero a cuenta<sup>40</sup>. Así puede aceptarse la exactitud de las noticias de 1670 y 1673 referidas a Morán el Mozo.

<sup>33</sup> VIÑAZA, conde de la, *Adiciones al Diccionario Histórico*, Madrid 1894, III, 108.

<sup>34</sup> ANGULO IÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid (CSIC) 1983, 117-122.

<sup>35</sup> LAFUENTE FERRARI, E., *Borrascas de la Pintura y triunfo de su excelencia*, "Archivo Español de Arte" XVII (1944), 77 ss.

<sup>36</sup> GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada (Universidad de Granada) 1976, 258-259.

<sup>37</sup> ENTRAMBASAGUAS, J., *Algunos datos nuevos acerca de pintores de Cámara de los reyes de España*, "Anuario del Cuerpo de Archivos" II, (1934), p. 289.

<sup>38</sup> ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ (1983), 117.

<sup>39</sup> AGULLÓ Y COBO, M. y BARATECH ZALAMA, M.T., *Documentos para la historia de la pintura española II*, Madrid (Museo del Prado) 1996, 70.

<sup>40</sup> A.H.P.M., prot. 9906, 123. Citado en MARTÍN ORTEGA, A., *Referencias de otorgantes de los siglos XVI al XVII* (inédito).

## De algunas obras documentadas o conservadas

De Morán pintor se ocuparon Angulo y Pérez Sánchez y luego Junquera, que documentó sus obras para las Descalzas Reales de Valladolid y otras labores para los reyes. El último publicó la relación ya citada de pinturas que hizo para el rey de 1608 a 1618; la lista incluye retratos de Felipe III, Margarita, príncipe Felipe, infantes Carlos y María y reina Ana de Francia; todos de cuerpo entero<sup>41</sup>. En un inventario de 1612, entre las alhajas que quedaron a la muerte de la reina Margarita figuran, además de un retrato de la reina, otro del príncipe Felipe<sup>42</sup>. Se registra al menos otro, no citado en la relación anterior, de Filiberto de Saboya<sup>43</sup>. Todos los retratados iban de blanco; además, se indican diversos detalles de composición, mobiliario y joyas que pueden facilitar su identificación en caso de que se conserven. No sabemos que se haya publicado todavía ninguno. Recientemente se le ha atribuido confusamente un retrato de la infanta Margarita Francisca (1610-1617), depósito del Museo del Prado (nº 1282) en el Museo Provincial de Pontevedra<sup>44</sup>.

Nos referiremos ahora a algunas obras de Morán que nos recuerdan de nuevo a Pantoja. La mencionada lista se inicia por sendas pinturas de buitres<sup>45</sup> que debieron hacerse apenas morir su maestro, por su situación en la relación de obras; Pantoja tuvo gran fama como pintor de aves, hasta el punto de que Ceán recoge en su papeleta la historia de la soberbia reproducción de un águila que había cazado el rey<sup>46</sup>. En 1615, entregó Morán en el guardajoyas del rey seis retratos pequeños al óleo sobre naipes de los príncipes Felipe e Isabel y de los infantes María, Carlos, Fernando y Margarita<sup>47</sup>; ésta era otra de las especialidades que cultivaban algunos retratistas reales, como sucedió más tarde con Velázquez<sup>48</sup>. Igualmente lo hizo Pantoja, como hemos documentado más arriba.

<sup>41</sup> JUNQUERA, 168-171. Se valoraron en 100 ducados cada uno, excepto una copia del Felipe III en 80.

<sup>42</sup> *Ibidem*, 170.

<sup>43</sup> En el inventario del Alcázar de 1621 figuraban en el guardarropa un retrato de la reina de cuerpo entero y vestido negro y otro del príncipe, pero solo de rodillas arriba, que podrían ser los de 1612 y, en cualquier caso no son los de la relación por el color del vestido el uno y por el tamaño el otro, además de varios detalles diferentes.

<sup>44</sup> Cfr. *Enciclopedia del Museo del Prado*, Madrid 2006, V, 1580-1581. En la voz dedicada a su hijo, a quien se hace nacido en Valladolid hacia 1610, se incluye el citado retrato sorprendentemente datado también hacia 1610. En el *Inventario general de pinturas*, Madrid 1990, I, nº 2894, figura como obra de Bartolomé González.

<sup>45</sup> “Vn buitre...abiertas las alas como volando y una montería de gente a caballo y de a pie” tasado en 1200 reales, que medía 3 x 2 varas y “otro buitre...vivo, sentado en un tronco con un paisaje por abajo” en 500 reales, de 1 ½ x 1 ¼ varas.

<sup>46</sup> Recuérdese la pintura representando una cabeza y astas de venado que cazó Felipe IV en 1626 y que ha de identificarse con la obra de Velázquez que conserva el Museo del Prado; el recorte sufrido se debió seguramente al deterioro que se menciona en el inventario a la muerte de Carlos II.

<sup>47</sup> Por cada retrato se le pagó 200 reales. JUNQUERA, 170.

<sup>48</sup> En 1627 Velázquez dio poder a doña Luisa Antonia Fernández Portocarrero, viuda de don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, para que pudiera cobrar de la testamentaria de su marido los 1250 reales que el marqués dejó a deber al pintor de un total de 2150 reales por cinco retratos. Nos interesa destacar que dos de ellos -del Rey y del conde de Olivares- eran pequeños, para colocar en una venera, y

También practicó la pintura religiosa. Los diputados del reino de Aragón solicitaron, mediante su agente en la Corte Jerónimo Dalmao y Casanate, en enero de 1616, una copia del lienzo de *Santa Isabel de Portugal* que había sido de la reina Margarita y estaba en su guardajoyas. El encargo se hizo a Morán, que empleó algo más de veinticuatro días y pidió 700 reales o tasación, que parece fue lo que sucedió; el lienzo se envió a Zaragoza el 27 de marzo de 1616<sup>49</sup>. En 1618 consta que entregó una *Virgen del Popolo* que tenía el príncipe en su antecámara en Aranjuez<sup>50</sup>. Además de las obras citadas, sabemos que hizo una pintura, cuyo asunto no se menciona, para el convento de Uclés; ya estaba concluida en febrero de 1620 cuando recibió 1.000 reales a cuenta, lo que significa que sería de notable tamaño y varias figuras<sup>51</sup>. Se conserva una *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (colección particular, Cartagena), firmada pero no fechada, que demuestra por su estilo la larga relación del pintor con Pantoja<sup>52</sup>. En la misma línea está el dibujo *Abrazo en la puerta dorada* (Uffizi)<sup>53</sup>.

### Las pinturas de las Descalzas Reales de Valladolid

Trataremos ahora de una obra de Morán que, pese a no tener gran importancia dentro de su catálogo, ha dado lugar a dos amplios trabajos que nos proponemos revisar a la luz de una relectura de documentos. Junquera se ocupó en 1973 con extensión de las obras de pintura con que la reina Margarita y, tras su muerte, Felipe III, dotaron al convento de franciscanas descalzas de Valladolid llamadas “reales” por el patrocinio con que le favorecieron. El mencionado autor dio a conocer que había existido un importante envío de obras italianas que encargó la reina, si bien indicó que eran para la Encarnación de Madrid<sup>54</sup>, lo que parecía discutible porque entre los cuadros que menciona -sólo once, a los que luego nos referiremos- se incluía un *San Diego*, más propio de un convento de franciscanos que de agustinas. Goldenberg, en 1999, publicó el encargo hecho en 1610 a 19 pintores florentinos por Cristina de Lorena, madre de Cosme II de Médicis, casado con la duquesa María Magdalena, hermana de la reina Margarita, de 32 pinturas de asunto religioso -Pasión

costaron 400 reales en total, es decir, al mismo precio que cobró Morán los citados. Cfr. *Corpus velazqueño*, I, doc. 64. Es posible que el del marqués, que costó 250 reales, también fuera pequeño aunque no se indica.

<sup>49</sup> JUNQUERA, 164-165, donde se señala la fuente de esta noticia. Se trataba, sin duda, de la figura de santa Isabel de Portugal (1270-1336), hija de Pedro III de Aragón, que probablemente nació en Zaragoza por lo que desearía tener su imagen la Diputación de Aragón. Fue beatificada en 1516 y canonizada el 25 de mayo de 1625.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 170.

<sup>51</sup> AGULLÓ Y COBO y BARATECH ZALAMA, 70.

<sup>52</sup> ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ (1969) 72, lám. 28.

<sup>53</sup> ID., *A corpus of spanish Drawings. II. Madrid School 1600 to 1650*, Londres (Harvey Miller), 1977, n° 287. Los autores, a diferencia de Sánchez Cantón, consideran firmado por el hijo el n° 289 (Uffizi), que representa *La Virgen en gloria entre san Miguel y san Gabriel y san Pedro y san Pablo en tierra*, probablemente dibujo preparatorio para la portada de un libro escrito por o dedicado a un cardenal, pero no vemos inconveniente en que sea de Morán el Viejo.

<sup>54</sup> JUNQUERA, 166 y 167.

de Cristo, vida de la Virgen y santos- que la reina española deseaba para adornar el convento de Valladolid e identifica los autores de las que aún se conservan<sup>55</sup>. El encargo se amplió a 22 pintores aunque no es seguro que llegara a España la obra de uno de ellos. Las pinturas salieron desde Livorno en junio de 1611, tan sólo un año después de que se hiciera el encargo en Florencia; desde Cartagena se enviaron a Madrid a fines de julio y se llevaron al Escorial, donde estaba la Corte; alcanzó a verlas la reina Margarita, que falleció el 3 de octubre del citado año<sup>56</sup>.

Probablemente estuvieron allí hasta que pudieron ser enviadas a su destino, porque el convento se estaba terminando de construir. Junquera documentó que, al recibirlas Hernando de Espejo, guardajoyas del rey, anotó el deterioro de una *Natividad*, una *Coronación*, una *Asunción*, además de un *Jesús disputando en el templo* entre las de asunto mariano (cuatro lienzos), un *Cristo ante Anás*, *Elevación de la cruz*, *Coronación de espinas*, *Oración del huerto* y *Ecce Homo*, escenas de Pasión (cinco lienzos), y dos santos, un *San Diego* y un *Santiago a caballo*, “todos podridos y rotos que no son ni pueden ser de ningún provecho ni valor y sólo se llevan para que los pintores puedan reconocer las historias para averse de hacer otros”<sup>57</sup>. Puesto que formaban parte de un conjunto concebido en su integridad, el propósito era sustituirlos no por copias sino por otros del mismo asunto; pero lo que se hizo - como exponremos- fue restaurarlos.

El retablo del convento tiene el estilo de Francisco de Mora, autor de las trazas del edificio, y sufrió retrasos en su realización como consecuencia de la muerte de Juan de Muniátegui que lo tenía contratado. El traslado de los cuadros debió de hacerse en 1615 con motivo de la estancia de Felipe III en Valladolid durante su viaje a la frontera con Francia para la entrega de la infanta Ana Mauricia y la recepción de Isabel de Borbón.

Dos documentos otorgados el 20 de abril de 1615 se han relacionado estrechamente cuando se publicaron, suponiendo que se trataba de un traspaso de las pinturas para el retablo de Valladolid hecho por Vicente Carducho a Santiago Morán. Sin embargo, la relación entre ambas escrituras pudo ser meramente circunstancial. Hernando de Espejo otorga en el primer documento un recibo a favor de Carducho por haberle devuelto 200 ducados que había recibido del limosnero mayor para “hacer cierto retablo y pinturas del monasterio de la Encarnación de la Reina nuestra señora”. A continuación, Santiago Morán da recibo de esos mismos 200 ducados que le entrega el guardajoyas “por razón y a cuenta de las pinturas de deboción que por mandado de su Majestad y orden del dicho señor Hernando de Espexo hace para el monasterio de monjas franciscanas descalzas de la ciudad de

<sup>55</sup> GOLDENBERG STOPPATO, L., *Pinturas florentinas para las Descalzas Reales de Valladolid y otros regalos a España en Glorias efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*, Madrid (Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V) 1999, 87-111.

<sup>56</sup> Recientemente se han restaurado y expuesto veintidós de las pinturas -dejando al margen las de los retablos- en diversas ciudades de Castilla y León; cfr. *Descalzas Reales: El legado de La Toscana*, Valladolid (Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León) 2007.

<sup>57</sup> JUNQUERA, 166.

Valladolid, que son los que tenía recibidos Vicente Carducho<sup>58</sup>. Éste había cobrado los 200 ducados no por pinturas para Valladolid, sino por las que tenía contratadas para la Encarnación de Madrid desde 1614<sup>59</sup> y ese dinero habría sido satisfecho en exceso por cuenta de las obras reales Coincidiendo que Santiago Morán tenía que recibir algo a cuenta de su encargo para Valladolid, Espejo habría sido autorizado a dar a Morán lo que recuperaba de Carducho, y citó a ambos pintores para acudir el mismo día ante el escribano. La mención que hace Espejo en el documento de que son los mismos 200 ducados recibidos de Carducho se explica porque, como administrador del dinero de la Junta de Obras, tenía luego que rendir cuentas, y así quedaría constancia de lo que se había hecho. Si hubiera existido una cesión o renuncia de Carducho a favor de Morán -como sucedió después en el documento al que nos referimos seguidamente- se hubiera otorgado una sola escritura entre ambos pintores y no hubiera sido necesaria la presencia del guardajoyas.

Morán debió recibir el encargo relativo a las pinturas florentinas deterioradas más de un año antes de estos sucesos. El juicio emitido por el guardajoyas al asentar las 11 pinturas deterioradas en el inventario no deja lugar a dudas de que las consideraban inservibles. Pero Morán, a quien se entregarían para copiarlas o hacerlas nuevas, constataría que era posible restaurarlas, al menos la mayoría de ellas. La intervención de Morán en el retablo de las Descalzas de Valladolid no se ha relacionado nunca con otra noticia de su biografía conocida desde hace tiempo: su contrato con el pintor Mateo Serrano, vecino de Robledo de Chavela, celebrado el 12 de diciembre de 1613. Serrano contrata con Morán la hechura de diez historias diferentes, seis de la Pasión, de 9 pies de largo y 8 de ancho, y otras cuatro con historias de Nuestra Señora de 8 y ½ pies de largo y 7 de ancho poco más o menos, por precio de 27 ducados cada cuadro, entregándole a cuenta en ese momento 800 reales. La obra se había de dar hecha en un año desde la fecha del contrato<sup>60</sup>. Es preciso destacar lo barato del precio acordado habida cuenta de las dimensiones de los lienzos y de que se trataba de asuntos con bastantes figuras; el precio era adecuado, en cambio, para una restauración.

La citada certificación de 1671, sobre las obras que había entregado Morán al Rey entre 1608 y 1618, fue expedida a sus herederos con gran lujo de detalles. Figura en ella un largo apartado relativo a las pinturas de las Descalzas de Valladolid -con la tasación que hicieron Bartolomé González y Francisco López, colaboradores de su maestro Pantoja en la etapa final, que debían mantener muy buenas relaciones con el pintor- y evalúan como primeras diez partidas otros tantos lienzos cuyos asuntos coinciden con los que se encargaron a Serrano y son muy cercanos en las medidas: seis cuadros de la Pasión (8 pies de largo y 6 y ¼ de ancho) y otros

<sup>58</sup> *Ibidem*, 163; las escrituras en A.H.P.M., escr. San Juan Verdugo, prot. 4421, 353-355 v.

<sup>59</sup> PÉREZ PASTOR, n° 761.

<sup>60</sup> Dio noticia con un resumen MARTÍN ORTEGA, A., *Testamentos de pintores*, "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid" (1966), 413. PÉREZ SÁNCHEZ, 70, incluye un error en la noticia al señalar que Serrano se obligaba a hacer 10 cuadros de historias de la Pasión y 4 de historias de Nuestra Señora. El documento en A.H.P.M., escr. Antonio Cid de Vega, prot. 4100, 555-555v.

cuatro de la vida de la Virgen (dos del mismo ancho y alto que los anteriores, otros dos de 10 y  $\frac{1}{4}$  y de 7 y  $\frac{1}{4}$  pies de alto respectivamente). Los del ciclo de la Pasión son, abreviando los títulos: *Oración en el huerto*, *Jesús en casa de Anás*, *Ecce Homo*, *Flagelación*, *Coronación de espinas* y *Jesús con la cruz a cuestas* y los de la vida de la Virgen: *Abrazo en la puerta dorada*, *Natividad*, *Asunción* y *Coronación*. Por último, entregaba tres cuadros más, *San Diego* (del mismo tamaño que los de la Pasión), *San Antonio* y *San Onofre*, mucho más pequeños (3 pies y  $\frac{3}{4}$  de largo y 3 pies de ancho)<sup>61</sup>. Todos los cuadros grandes se tasaron individualmente en la considerable cantidad de 2.200 reales y los pequeños en 300 reales, lo que suma un total de 24.800 reales. Además de los diez cuadros reparados por Serrano, *San Diego* procedía también del conjunto florentino y habría sido quizá restaurado por el propio Morán. Seguramente eran de su mano e invención los dos pequeños, que serían necesarios para colocar en el cuerpo alto de los retablos colaterales y se le pedirían en 1615, cuando faltaba ya poco para montar los retablos.

Convendrá advertir que tres de las pinturas calificadas por Espejo como carentes de interés por su deterioro no aparecen en la relación de las debidas a Morán y por tanto no fueron reparadas por Serrano y, además, no se conservan. Se trata de *Jesús disputando con los doctores*, *Elevación de la cruz* y *Santiago a caballo*. No cabe duda de que el guardajoyas tenía razón en su juicio, al menos en lo que respecta a estos tres cuadros. Tampoco se conserva *Jesús con la cruz a cuestas*, sin embargo de que fue aderezado por Serrano pues aparece en la relación de las que se debían a Morán, y cabe pensar que la restauración no fue suficiente para su conservación o que desapareció por otra circunstancia.

Nada dice la tasación de que los cuadros fueran reaprovechados -lo que tampoco indica el contrato con Serrano- y si los tasadores conocían su origen, callaron, quizá por su amistad con Morán, evaluándolos en un precio apropiado para la hechura de unas pinturas, pero no para unas restauraciones. No hay sino observar que el precio pagado a Serrano se multiplica por ocho. Sin duda, todos eran conscientes de las malas pagas del rey y subían el precio pensando de ese modo poder cobrar un pequeño porcentaje.

Son muy pocas las noticias que se conocen de Mateo Serrano, que debía de haberse especializado en la restauración, pues, precisamente en 1613, cuando contrata con Morán, residía en Robledo de Chavela, donde se ocupaba en la limpieza y recomposición de las magníficas pinturas que hizo Fernando del Rincón para el retablo entre 1506 y 1514<sup>62</sup>. Lisa Goldenberg ha observado la presencia de panes de oro en el *Abrazo en la puerta dorada*, lo que no ha de extrañar si se piensa en que Serrano estaría habituado a su uso por la obra de Robledo. Allí pintaría entonces dos arcángeles en los guardapolvos del retablo, datables por estilo en estos años. El pintor no era conocido por Morán ni por el escribano cuando vino a Madrid a fines de 1613 para otorgar la escritura de las pinturas de Valladolid, pues fue

<sup>61</sup> JUNQUERA, 169-170.

<sup>62</sup> CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Retablos de los siglos XV y XVI en la Comunidad de Madrid en Retablos en la Comunidad de Madrid*, Madrid (Comunidad de Madrid) 1995, 29-58 y 130-132.

necesaria la presencia de dos testigos de conocimiento, Juan Serrano y Alonso de Elvira, vecinos de Valdemorillo, cercano a Robledo, lo que quizá apunte al lugar de nacimiento o de residencia familiar del pintor. Permanecía en Madrid en 1614 y a su contacto con Morán debería la llamada en ese año para tasar, junto con Bartolomé Román y Antonio de Monreal, las pinturas que habían hecho Carducho y otros pintores en el Pardo<sup>63</sup>.

Serrano aderezó las diez pinturas en 1614 y estimamos muy probable que lo hiciera en San Lorenzo de El Escorial, lo que resultaría más cómodo por la cercanía a Robledo de Chavela, donde vivía el pintor, pero no cabe descartar por completo que lo hiciera en Madrid.

El estudio realizado por Goldenberg ha confirmado que la intervención de pintores españoles en los diez cuadros mencionados fueron restauraciones, conservando parcialmente lo pintado por los autores italianos, y no copias hechas por Morán, en contra de lo que supuso Junquera, al ver la heterogeneidad de estilos. Desde luego, no es acertada la hipótesis de que Vicente Carducho realizara repintes en los cuadros, pues ni tomó parte en la obra ni su categoría permite pensar que aceptara una labor de ese tipo, que ni siquiera Morán hizo por sí. Las atribuciones de los retoques y repintes a Morán hechas por la investigadora italiana deben pasarse, según lo documentado, a Mateo Serrano respecto a los diez cuadros de la vida de la Virgen y la Pasión. En cuanto al resto de los que entregó Morán, esto es, los tres santos, podrían pertenecer al pintor real los dos pequeños, si bien sería necesaria su comparación con obras seguras, mientras el *Milagro de san Diego*, pudo ser restaurado también por el propio Morán. Las modificaciones que se observan en *Santa Isabel de Hungría* -las flores que tapan el sexo del diablillo- y en la *Última Cena* -el cáliz, que sigue un modelo típico castellano de la época, con la hostia y la inscripción de alabanza al Santísimo Sacramento-<sup>64</sup> probablemente fueron hechas por Morán, aunque no figuran en la certificación de las obras realizadas para el rey por la poca monta del trabajo y porque ya era bastante elevado el precio en que se habían tasado las otras diez pinturas, como si se hubieran pintado de nuevo.

Incluimos a continuación un cuadro donde se resumen los cambios respecto a los repintes.

Pinturas. Situación actual	Restauración	Autor
<b>Retablo mayor</b>		
Abrazo en la puerta dorada	Serrano	Nicodemo Ferrucci
Natividad de la Virgen	Serrano	Francesco Mati
Presentación de la Virgen		Michelangelo Cinganelli
Anunciación		Giovanni Bilivert

<sup>63</sup> LAPUERTA, 512-513.

<sup>64</sup> MARTÍNEZ DE PISÓN CAVERO, N. *Restauración de la colección de pintura italiana del monasterio de las Descalzas Reales de Valladolid en Descalzas Reales...*, 85-107.

Nacimiento de Cristo		Francesco Mati
Huída a Egipto		Giovanni Bilivert
Asunción	Serrano	Benedetto Veli
Coronación	Serrano	Fabrizio Boschi
<b>Retablos colaterales</b>		
San Francisco		Donato Mascagni
San Antonio		Santiago Morán
Santa Clara		Donato Mascagni
San Onofre		Santiago Morán
<b>Claustro y otras dependencias</b>		
Última Cena	¿Morán?	Jacopo da Empoli
Oración en el huerto	Serrano	Pompeo Caccini
Cristo ante Anás o Escarnio	Serrano	Filippo Tarchiani
Flagelación	Serrano	Giovanni Nigetti
Coronación de espinas	Serrano	Cosimo Gamberucci
Ecce Homo	Serrano	Giovanni Nigetti
Cristo con la cruz a cuestas (paradero ignorado)	Serrano	Cosimo Gamberucci
Milagro de san Diego	¿Morán?	Niccolò Betti
Santa Isabel de Hungría	¿Morán?	Giuseppe Stiettini