

Alonso Cano y el retablo de San Francisco en la Iglesia de Santiago de Madrid

Félix DÍAZ MORENO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La parroquia de Santiago en Madrid, atesoró a lo largo de su dilatada historia importantes obras de arte, entre ellas destacaba el retablo dedicado a San Francisco. Las imágenes que lo conformaban fueron realizadas por Alonso Cano; la aparición de datos relacionados con las mismas, proporcionan una nueva visión sobre el proceso de creación y su cronología.

Palabras clave: Parroquia de Santiago. Alonso Cano. San Francisco. Retablo. Madrid. Siglo XVII.

Alonso Cano and the altarpiece of San Francisco in the church of Santiago of Madrid

ABSTRACT

The parish of Santiago in Madrid, hoarded throughout his expanded to history important art works, among them emphasized the altarpiece dedicated to San Francisco. The images that conformed it were made by Alonso Cano; the appearance of data related to the same ones, provides a new vision on the process of creation and its chronology.

Key words: Parish of Santiago. Alonso Cano. San Francisco. Altarpiece. Madrid. XVIIth century.

Caían las últimas hojas del calendario de aquel desventurado año de 1804 y la situación de la parroquia de Santiago no hacía sino empeorar, la ruina de su estructura estaba cercana, hecho éste que se certificaría en el verano del año siguiente con el hundimiento de gran parte de su fábrica; con ella perecían importantes creaciones, otras, con más fortuna, pudieron ser trasladadas a tiempo dándose la curiosa circunstancia de que con el paso de los años y en unión de otras piezas rescatadas de templos cercanos que corrieron igual suerte, volverían a ocupar las paredes remozadas y los nuevos espacios creados por el arquitecto Juan Antonio Cuervo, aquellos mismos espacios que él nos presenta orgulloso en el magnífico retrato del museo de Cleveland, que Francisco de Goya le pintara en 1819.

Algunas de estas obras de arte, a pesar de su irremisible pérdida, dejaron una fuerte impronta en el recuerdo, pasando a formar parte de descripciones, crónicas y estudios, consiguiendo no quedar englobadas en las listas de la indiferencia y el olvido.

Una de estas huellas continuamente recordada, será la intervención de Alonso Cano (1601-1667), cuya contribución al ornato de la iglesia madrileña, ha sido

objeto de un exiguo, aunque elogioso, número de comentarios por parte de aquellos que lo vieron *in situ* o analizaron la obra del artista granadino. Pero si su actuación en algunos proyectos para Santiago resulta incontestable, no lo son en igual medida el desarrollo y las particularidades de los mismos, muchas de cuyas incógnitas siguen aún abiertas, uniéndose a ese cierto halo de misterio que parece envolver algunas significativas etapas de su biografía y producción.

Afortunadamente, la bibliografía sobre Cano ha crecido de forma imparable a lo largo de los últimos años; uno de los postreros revulsivos que ha marcado el significativo aumento de análisis, revisiones y nuevas interpretaciones ha sido sin lugar a dudas los actos celebrativos del centenario de este autor¹. Nuestra intención se basa por tanto, no en la realización de un estudio pormenorizado sobre un período concreto de su producción artística, sino en dar a conocer nuevos datos y posibles respuestas acerca de una obra de difícil catalogación, debido justamente a la reiterada falta de información sobre la misma.

La antigua parroquia de Santiago formaba parte junto con otras cinco iglesias del primitivo núcleo cristiano medieval de la Villa según se desprende del Fuero de Madrid de 1202; la importancia de su templo fue acrecentándose con el paso de los siglos, convirtiéndose desde la instauración definitiva de la corte en la villa, en el lugar elegido por grandes señores para realizar su enterramiento². Su importancia se vio intensificada debido a su cercanía al Alcázar y gracias al particular apoyo que recibió por parte de varios monarcas, entre ellos Felipe II de quien se afirmaba que tenía especial devoción por la imagen de la Virgen de la Esperanza que allí se veneraba.

Precisamente la proximidad a la residencia de los Austrias y ser paso de ciertas comitivas, motivó que a lo largo del siglo XVII se plantearan diversas reformas en la cabecera del templo, tendentes a ampliar una callejuela posterior regularizándola con respecto a las fronteras casas del conde de Lemos. La planificación corrió a cargo de Juan Gómez de Mora quien firmará dos proyectos muy similares separados por un corto intervalo temporal, el anotado con el número uno³, está fechado en 2 de agosto de 1642; el señalado con el número dos, aparece datado el 26 del mismo mes. En ambos, la pretendida reforma pasaba por cercenar el primigenio ábside semicircular del templo, -que en realidad era una transformación de un cubo del que se cree segundo recinto amurallado de Madrid⁴- y convertirlo en recto; a su vez

¹ Buena prueba de ello han sido las exposiciones: *Alonso Cano. IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, realizada en el Hospital Real de Granada entre 2001-2002; *Alonso Cano. Dibujos*, en el Museo Nacional del Prado en 2001; y *Alonso Cano. La Modernidad del Siglo de Oro español*, celebrada en Madrid entre el 1 de abril y el 26 de mayo de 2002.

² “En esta Iglesia estan enterrados en Capillas propias los Losadas, y Ribadeneiras; y en ella la Orden de Cavalleria de Santiago haze fiesta a su Patron, tiene sus juntas, y da los Abitos a los Cavalleros della”. Quintana, Jerónimo de: *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid...*Madrid, 1629. fol. 77.

³ Tovar Martín, Virginia: *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio*. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid, 1983. pág. 762 fig. 54. La segunda versión reproducida en pág. 761, fig. 53. Este segundo planteamiento aparece también reproducido en el catálogo: *Juan Gómez de Mora (1586-1648)*. Madrid, 1986. pág. 249 nº 87.

⁴ Caballero Zoreda, Luis *et alii*: “Las murallas de Madrid. Excavaciones y estudios arqueológicos (1972 a 1982)”, en *Estudios de Prehistoria y Arqueología madrileñas*. Museo Municipal. 1983. págs. 26-29.

quería aprovecharse la ocasión para la realización e instalación de un retablo que según se indica correría por cuenta de Felipe IV. La importancia del proyecto reside en que la nueva configuración de la cabecera iba a determinar la reestructuración del presbiterio y capillas anejas, así como la ubicación de los retablos. En 1648, tras la muerte del maestro mayor⁵, aún no debía de haberse llevado a efecto la remodelación, pues José de Villarreal realiza un nuevo proyecto⁶, muy cercano al de su antecesor. En el dibujo aparecen tres importantes informaciones sobre las capillas; en la central puede leerse: “Capilla Mayor como a de quedar para poner el nuevo/ Retablo que se esta labrando por cuenta de su Mag^d”. En el dibujo también aparecen reseñados los titulares de las capillas laterales; la del evangelio se encontraba bajo el patrocinio de don Cristóbal de la Hoz y la de la epístola estaba bajo la protección de la importante familia de los Lujanes.

Parece que las obras en la capilla mayor se efectuaron a buen ritmo, encargándose de las mismas el arquitecto Alonso García quien estuvo ayudado en algunos momentos por su hijo; los continuos pagos en reales que se libraron a lo largo de 1649 confirman este extremo⁷.

Sabido era desde hacía tiempo que las trazas para el retablo mayor fueron elaboradas por Pedro de la Torre⁸ cuyo contrato se firmó en 1642; esta referencia ha sido complementada recientemente con novedosas aportaciones que revelan que tras asentar el primer cuerpo en 1652 y debido a la intromisión de Sebastián de Benavente y Simón López⁹, quienes presentaron una oferta a la baja, tuvo que realizar otra oferta con nuevas condiciones mucho menos ventajosas. Finalmente realizaría el segundo cuerpo del retablo cuya colocación se produjo en 1658. Debido al ahorro originado por tan peculiar circunstancia, se premió al dorador Simón López con su participación en parte del dorado del retablo mayor.

El problema surge al intentar determinar la fecha de ejecución, así como la conformación de los retablos colaterales, cuya existencia se conocía desde el pasado al haber sido frecuentemente mencionados y puestos en relación con Cano a quien se adscribieron parte de las pinturas e incluso la autoría de las trazas de los mismos.

⁵ El arquitecto Juan Gómez de Mora y su familia tenían capilla y bóveda de enterramiento en la iglesia de Santiago.

⁶ El proyecto firmado por Villarreal, está datado en 4 de septiembre de 1648. Véase: Tovar Martín, V.: *Juan Gómez de Mora...op. cit.* pág. 250 n° 88.

⁷ [A]rchivo [H]istórico de [P]rotocolos de [M]adrid. Esno. Marcos Martínez de León. Prot. n° 8251 fols. 728-728v° y Prot. 8252 fols. 833-833v° y fol. 1476.

⁸ Marqués de Saltillo: “Artistas madrileños”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (1953) págs. 144-146.

⁹ Al respecto véase el documentado trabajo de: Cruz Yábar, Juan María: “Los retablos de la parroquia de Santiago de Madrid. Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Alonso Cano”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLV (2005) págs. 155-177. El autor analiza pormenorizadamente las fases y circunstancias por las que pasó el retablo mayor.

La primera referencia que tenemos de estos retablos nos la ofrece un autor contemporáneo cuyo testimonio es de gran importancia, nos referimos a Lázaro Díaz del Valle¹⁰, quien escribe:

“en la iglesia Parrochial [entre líneas] de S.tiago desta [tachado: corte] Villa de Madrid esta de su milagrosa mano en vn Altar colateral Vna pintura de S. Francº quando se le aparecio el Angel con la redoma de agua significandole La pureça y limpieça con q. Deuen Viuir los sacerdotes de la Iglesia de christo= por esta pintura qualquiera por rudo q. Sea conocerà La grande exª de los pinceles deste soberano Artifice”¹¹.

Con posterioridad a esta noticia ofrecida por el biógrafo leonés, el resto de autores incidieron sobre la misma y en algún caso concreto la completaron con breves puntualizaciones que en ocasiones, debido a su ambigüedad no hicieron sino enmarañar más el argumento. Nos interesa especialmente la cita ofrecida por Palomino quien a pesar de recoger en parte el texto de Díaz del Valle introduce una nueva particularidad:

“No es menos digna de inmortales aplausos la de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, cuando el Angel le mostró la redoma de agua (símbolo de la pureza que debe tener el sacerdote), la cual está en el colateral de la Epístola en la iglesia parroquial de Santiago; como también lo es el Buen Pastor que está abajo, en la tablita del sagrario, que es un primor”¹².

Como resultado de estos testimonios parece indudable la intervención de Alonso Cano en la realización de uno de los colaterales de la iglesia, pero sin embargo nada se concretiza sobre la fecha ni sobre el grado de intervención en los mismos. En cuanto a la cronología, ésta debería situarse en una de las dos estan-

¹⁰ Al respecto véase: Riello Velasco, José María: “Alonso Cano según Lázaro Díaz del Valle”, en *Anales de Historia del Arte*, 17 (2007), págs. 179-192.

¹¹ *Origen E Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo...Por D. Lazaro diaz del Valle y de la Puerta natural de la ciudad de Leon de españa este año del nacimiento de xpto* [sic Cristo] 1656. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), Reserva 10. fol. 192. Esta y muchas otras referencias pueden también consultarse en: *Corpus Alonso Cano*. Dirección de José Manuel Pita Andrade. Edición y coordinación de Ángel Aterido Fernández. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, Doc. 354 pág. 390.

¹² Palomino, Antonio: *El Museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid, 1724. Citamos conforme a la de Aguilar, 1988 sobre la de 1947. págs. 346-347. Otros testimonios: Bedat, Claude: “Un manuscrito del escultor don Felipe de Castro: ¿esbozo inédito de una parte del “Viage de España” de don Antonio Ponz?”, en *Archivo Español de Arte*, 163 (1968), anejo, fol. 21: “En el altar lateral de la Epístola, el San Francisco con el ángel mostrándole la redoma de agua, como también el buen pastor que está en la puerta del sagrario son pinturas excelentes de mano de Alonso Cano; en el lateral del Evangelio ay otra pintura no mui mala”; Ponz, Antonio: *Viage de España*, V, iv, pág. 103 (citamos por ed. de Aguilar, 1988 sobre la de 1947): “En el colateral de la Epístola hay un San Francisco de Asís y un Angel de medio cuerpo, pinturas de Alonso Cano”; Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, vol. I págs. 219-220: “Un S. Francisco á quien el ángel presenta una redoma, en el retablo colateral del lado de la epístola, (...). El ángel de la redoma ya no está en este retablo”.

cias de Alonso Cano en Madrid¹³, bien en la que se produjo entre 1638 y principios de 1652 (exceptuando el breve intervalo valenciano entre junio de 1644 y septiembre de 1645), o bien entre 1657 y junio de 1660.

Sobre la fecha de ejecución, resulta difícil de establecer debido a la falta de datos concretos. Cruz Valdovinos, intuitivamente, propuso el final de la primera etapa cortesana del pintor como fecha más probable para la realización. Otros autores, sin embargo, optan por situar la intervención hacia 1657-1658 dentro de la segunda etapa madrileña¹⁴. En cuanto a la hechura de los retablos colaterales de Santiago¹⁵, aquéllos que se han acercado a su estudio, o bien han mantenido un discreto silencio, o los han adscrito por cercanía al propio Cano, si bien últimamente se ha valorado la posibilidad de que los mismos hubieran sido realizados por Sebastián de Benavente¹⁶.

A juzgar por las escasas noticias de que disponemos sobre las advocaciones del templo, tres fueron las que tuvieron un mayor desarrollo. Aquélla que tenía un reconocimiento más amplio era sin lugar a dudas la del propio apóstol organizada en torno al retablo mayor donde destacaba el gran cuadro de Santiago Matamoros pintado por Francisco Ricci hacia 1652. Las otras dos que compartían protagonismo con ésta, tenían como objeto de culto dos esculturas de marcada raigambre. Una de ellas era la Virgen de la Esperanza, la cual tuvo capilla propia¹⁷, cofradía y el decidido apoyo real; la otra se vinculaba a la imagen del Santísimo Cristo de la Sangre también con espacio propio y fuerte devoción popular.

A éstas se unía la de san Francisco, aunque en este caso concreto bajo una advocación un tanto singular pues hacía mención al momento en que el santo de Asís, tras recibir los estigmas, renunciaba al sacerdocio por considerar no ser digno de él. El instante, plenamente contrarreformístico, se estructuraba bajo la abstracción del

¹³ Para la reconstrucción de las mismas, resulta imprescindible la consulta de las exhaustivas investigaciones de Cruz Valdovinos, José Manuel: "Varia canesca madrileña", en *Archivo Español de Arte*, 231 (1985) págs. 276-286. *Id.*: "Las etapas cortesanas de Alonso Cano", en *Alonso Cano. IV Centenario. Espiritualidad...op. cit.* págs. 177-213. *Id.* "Encargos y clientes de Alonso Cano en la corte de Felipe IV", en *Alonso Cano. La modernidad...op. cit.* págs. 73-89.

¹⁴ Rodríguez Rebollo, Ángel: "Una obra inédita de Alonso Cano en los fondos del Arzobispado de Madrid", en *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada 2002 págs. 727-731. Cruz Yábar, Juan María: "Los retablos de la parroquia..." *op. cit.* pág. 164.

¹⁵ Sabemos de la existencia del otro retablo colateral gracias a breves anotaciones. Una de ellas se debe a Felipe Castro quien aludía a una pintura de buena calidad en el colateral del evangelio. Bedat, Claude: "Un manuscrito del escultor..." *op. cit.* De igual forma Ponz hacía referencia a: "...y del mismo autor es otro ángel que está en el colateral del evangelio". Ponz, A.: *Viage de España*. V. iv. *op. cit.* pág. 103.

¹⁶ Este último extremo ha sido recientemente estudiado por Cruz Yábar, quien utilizó una doble variante para construir su hipótesis. Por un lado, planteó que se le ofreciese a Benavente el contrato de los colaterales como agradecimiento al ahorro que había conseguido para las arcas reales gracias a su baja en el precio del retablo mayor. Por otro lado pone en relación estas estructuras con los retablos para la capilla de San Diego en Alcalá de Henares. Su proposición resulta verosímil, si bien, como demostraremos posteriormente, ésta ha resultado a la luz de los nuevos documentos, incorrecta.

¹⁷ La capilla debía ser la de los Rivadeneyra, pues en 1609 se pedía permiso para realizar un pasadizo que iría desde lo alto de esta estructura hasta las casas de los condes de Lemos. [A]rchivo [H]istórico [N]acional. Clero. Legajo 4066. 3 de septiembre de 1609.

santo al aparecérselo un ángel con una redoma de agua, que no era sino una metáfora de la pureza del alma de aquéllos que quisieran abrazar este ministerio¹⁸.

Sobre el retablo de san Francisco situado en el colateral del lado de la epístola hemos obtenido una serie de nuevas noticias que clarifican aún más la intervención de Alonso Cano; así mismo indican quién es el verdadero artífice de la hechura de los retablos.

El 26 de julio de 1650 se hace relación ante el escribano Francisco Suárez de Rivera de las disposiciones que contenía la memoria del licenciado don Francisco de Herrera¹⁹ en donde se enumera al detalle cada una de las partidas con su correspondiente pago; en una de ellas puede leerse:

“Item se le reciben en data cinco mil R^s en vellon por los mismos que pago a fran^{co} berbilas maestro de arquitectura por la hechura retablo y pintura que ha estado a su cargo hacer en la dicha yglesia de Santiago desta villa en el altar corateral [sic] que toca a estas memorias que por acuerdo de los señores patrones dellas se mando hazer de que dio recibos en diferentes días firmados de su mano²⁰”.

Sabemos por tanto que el verdadero autor encargado de la estructura de los retablos colaterales fue el arquitecto, pintor y ensamblador Francisco de Verbilas, maestro del que todavía no tenemos una idea exacta ni de su biografía ni de su obra, aunque cada vez son más las referencias que van apareciendo²¹. Igualmente

¹⁸ La plasmación iconográfica de la vida y hechos de San Francisco de Asís tuvo dos momentos perfectamente delimitados, uno durante el periodo medieval, iniciándose durante el siglo XIII, con los ciclos desarrollados por Giotto, y otro marcado a raíz del Concilio de Trento donde la imagen del *Poverello* cambiará, tanto en su aspecto físico como en la representación de un número reducido de escenas donde se obvian las más anecdóticas para destacar las místicas y visionarias. Al respecto véase: Réau, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los santos. Tomo 2 vol. 3. Ed. del Serbal. Madrid, 1996. págs. 544-563. El tema de san Francisco y la redoma de agua parece estar tomada de la obra *Historia Seráfica* (Milán, 1645) del padre Salvatore Vitale. Véase: Mâle, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII. Encuentro Ediciones. Madrid, 2001, pág. 169. El padre Vitale, en el siglo Giovanni Andrea Contini, nació en Maracalagonis, cerca de Cagliari en 1581, ordenado en 1617 dentro de los franciscanos menores, tomó el nombre de Padre Salvatore Vitale; estudioso de las lenguas orientales escribió una treintena de libros, destacando aquellos referidos a la vida del fundador. Murió en Roma en 1647, siendo enterrado en la capilla de San Diego de Alcalá en Santa Maria d'Aracoeli.

¹⁹ Las memorias del licenciado Herrera se realizaron en 1590, siendo llevadas a la práctica posteriormente. AHPM. Esno. Gaspar Testa. Prot. 300. 9 de septiembre de 1590. De nuevo, fueron ratificadas el 22 de septiembre del mismo año por el escribano público Blas López. Cfr. AHN. Secc. Clero, legajo 4066.

²⁰ AHPM. Prot. n° 6247. Esno. Francisco Suárez de Rivera. Año 1650 fols. 896-919^v. En concreto fol. 915.

²¹ De Francisco de Verbilas, Belvilar o Bilvilar según la grafía, son todavía escasas y parciales las noticias de que disponemos. Sabemos que en 1646 Diego Velázquez entabló un pleito contra él, aunque desconocemos su alcance y pormenores: Agulló y Cobo, Mercedes: “El monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón”, en *Villa de Madrid*, 45-47 (1975) pág. 42. De 1650 es la noticia que le presenta como maestro que intervino en la realización de la urna del Cristo yacente realizado por Juan Sánchez Barba para la iglesia del Carmen en Madrid. Saltillo, Marqués de: “Efe mérides artísticas madrileñas (1603-1811)”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1948) pág. 20. Cfr. Blanco Mozo, Juan Luis: “Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV (2003) págs. 87-88. También sabemos de su intervención en un retablo para una de las capillas de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor en Colmenar de

con la presencia del licenciado Pedro de Camargo, cura propio de la iglesia parroquial de Santiago y el licenciado Tomás de Cuéllar beneficiado y mayordomo de la fábrica de dicha iglesia, se relaciona el pago a Cano, aunque circunscrito a la puerta del sagrario:

“Item se le reciben en data ciento y cinq^{ta} R^s que pago a Alonso Cano pintor por la ocupazion que tuvo en el adrezo [*sic*] y pintura que hizo en la puerta del Sagrario del dho Retablo de que díó recibo firmado de su mano”²².

Según estas noticias y en sentido estricto, en 1650, tendríamos a Francisco Verbilas actuando como arquitecto en la realización del retablo en blanco, aunque según se indica, también ejercería labores de pintor; en el caso de Cano se le paga por el aderezo y pintura de la puerta del Sagrario si bien no resulta evidente hasta donde llegó su intervención; sin embargo no existe ninguna aclaración sobre la pintura principal del retablo²³. Asimismo, la lectura de éstos documentos no confirman quién fue en realidad el autor de las trazas, si Francisco Verbilas o Alonso Cano, si bien el que el primero aparezca nombrado como arquitecto podría interpretarse como que fue él su diseñador, aunque nada hay definitivo.

Una posible respuesta a alguna de estas incógnitas se nos presenta en un documento tres años posterior, cuando nuevamente se enumeran los gastos realizados en algunas obras de la iglesia gracias a la memoria del licenciado Herrera. De sus múltiples partidas destacamos:

“Ytten se le Reziben en quenta diez y siete mil mrs por tanto que en virtud de librança de los s^{tes} Patronos Pago a Alonso Cano y fran^{co} verbilas pintores por la obra que hicieron en el Retablo de san fran^{co} de la dicha yglesia de santiago y entrego dha librança”²⁴.

Esta entrega de quinientos reales parece escasa para pintar y dorar el retablo por lo que entendemos que estaría más encaminada a abonar las imágenes que conformarían el mismo, máxime cuando ya con anterioridad se había remunerado a Verbilas por trabajos no especificados de pintura. También tenemos noticias de un reintegro a Pedro

Oreja. Cruz Valdovinos, José Manuel: “Fray Lorenzo de san Nicolás y la capilla de Nuestra Señora del Amparo en Colmenar de Oreja (Madrid)”, en *Goya*, 145 (1978) págs. 28-33. Más recientemente: Díaz Moreno, Félix: “Un espacio devocional unitario ideado por fray Lorenzo de san Nicolás: la capilla de Nuestra Señora del Amparo en Colmenar de Oreja (Madrid)”, en *Anales de Historia del Arte*, 16 (2006) págs. 229-262.

²² AHPM. Prot. 6247. Esno. Francisco Suárez de Rivera, fol. 915.

²³ En 1650 todavía se realizaban obras en la cabecera de la iglesia de Santiago aunque debían de estar adelantadas, pues el retablo de San Francisco ya debía estar asentado y el mayor se hallaba en fase de ejecución. Al respecto véase: Calvo Burgos, Pilar: “Obras en la antigua iglesia de Santiago en Madrid”, en *Archivo Español de Arte*, 152 (1952) pág. 287. Además de los pagos que se efectuaron a la familia García por su intervención constructiva, sabemos que en agosto de 1650 se paga a Juan Alonso de Pinto, carpintero por las puertas y ventanas realizadas para la capilla mayor y la sacristía. AHPM. Prot. 8255, fol. 349.

²⁴ AHPM. Prot. nº 6261. Esno. Francisco Suárez de Rivera. 21-11-1653. fol. 380vº.

Pérez de Araujo, maestro dorador de retablos, sobre una obra aparentemente realizada inicialmente y que ahora requería de algún tipo de modificación:

“Ytem se le reciben en data tres mil y quatrocientos mrs que pago a pedro perez de araujo bezino de esta billa por el retoque que hizo en el retablo de san fran^{co} de la dha yglesia de que dio carta de pago”²⁵.

El conjunto de honorarios por pintura del retablo se completa con la famosa imagen de la puerta del sagrario al artista granadino:

“Ytten se le reciben en data cinco mil y cien mrs que pago a alonso Cano Pintor por la pintura del buen Pastor que esta en dicho Retablo de san fran^{co} de la dicha yglesia de que dio carta de pago”²⁶.

Otras retribuciones que se hicieron con cargo al mencionado retablo, fueron aquellos trabajos que tenían como fin diversas labores de cerrajería y carpintería:

“ Ytten se le recibe en data mil ducientos y noventa y dos mrs por los mismos que pago a Marcos Rodriguez Cerrajero por la llabe y çerradura que hizo para el cajon de la mesa de dicho altar de san fran^{co} de que dio carta de pago.

Ytten tres mil y quatroçientos mrs que pago a Juan Manuel por la echura y dorado del bastidor frontalera y pie de altar de san fran^{co} de la dha yglesia de que dio carta de pago”²⁷.

Al desglosar y analizar las partidas que se pagaron a los diferentes maestros que intervinieron en el retablo, significativamente no aparece dato alguno que haga mención al que se considera el lienzo principal del mismo, aquél en el que aparecería san Francisco recibiendo la visita del ángel con la redoma. La razón última de este silencio la desconocemos, si bien como posible respuesta podríamos entender que la obra pudo realizarse con anterioridad y por tanto no estar incluida en esta enumeración de pagos; aunque también es posible que el documento contractual se escriturara con otro escribano.

En cuanto a la advocación del retablo ésta parece lógica si nos atenemos a que se hizo para honrar la memoria del licenciado Herrera cuyo nombre de pila era homónimo al del santo italiano. Más complicado podría parecer el porqué del tema seleccionado; a este respecto nos decantamos por sugerir la posible relación que Francisco de Herrera mantuvo con la iglesia. Nuestro personaje, que se nombra licenciado, entraría como tal (a pesar que ello no es determinante en la totalidad de los casos) dentro del conjunto de los eclesiásticos, quien por factores que descono-

²⁵ *Ibid.* El maestro dorador Pedro Pérez de Araujo, ya había trabajado con anterioridad con Francisco Verbilas, en el dorado, bruñido y colorido de la urna del cristo yacente de los carmelitas calzados de Madrid en mayo de 1650.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.* fols. 380v^o-381.

ceмос pudo encontrarse ante la misma disyuntiva de abrazar el sacerdocio como el santo de Asís.

Otra cuestión de compleja solución consiste en determinar la composición de la pintura realizada por Cano, así como su aspecto formal y su estructura; ámbos términos no están exentos de polémica. Recientemente se ha establecido una nueva hipótesis sobre el cuadro que supuestamente formaría parte del retablo; el lienzo que se pone directamente en relación con este retablo, fue largamente custodiado en la sacristía de la decimonónica sacristía de la parroquia de Santiago y San Juan y hoy, tras un proceso de restauración, se encuentra depositado en el Arzobispado de Madrid. La idea de que existieran dos cuadros, uno con san Francisco en el cuerpo bajo y otro del ángel con la redoma en la parte superior es factible si nos atenemos a los diversos testimonios hasta ahora evocados. Sin embargo, no resulta tan incontestable que el modelo del retablo de Santiago, tal como ha planteado Rodríguez Rebollo²⁸, fuera el dibujo de colección particular florentina, del retablo de la capilla de san Diego en el convento franciscano de Santa María de Jesús en Alcalá de Henares, pues el diseño probablemente se realizó hacia 1657²⁹ y como ya hemos demostrado en esas fechas el retablo de san Francisco ya se encontraba asentado, por tanto de existir una influencia, ésta sería en dirección inversa a la propuesta.

Aparentemente menos incertidumbres plantea la otra imagen conocida que integraba el retablo, aquella que se disponía en la puerta del sagrario y que tenía como tema la figura del Buen Pastor, pintura por la que Alonso Cano recibió 150 reales que se unían a idéntica cantidad cobrada años antes por el aderezo y pintura que realizó para este tabernáculo. No fue la única ocasión en la que se ocupó de estas sencillas representaciones³⁰ cargadas de un marcado simbolismo y donde la yuxtaposición de imágenes reales y metafóricas configuraban su propio sentido. No en vano, el sagrario era el lugar donde se guardaba y depositaba a Cristo sacramentado, aspecto éste que tras las tesis postridentinas adquirió una notable relevancia, estimulándose su puesta en valor como foco visual-alegórico.

²⁸ Rodríguez Rebollo, A.: “Una obra inédita...” *op. cit.* pág. 729. Tampoco estamos de acuerdo con este autor en cuanto a que el tema que presenta el cuadro de estudio sea un san Francisco meditando ante la presencia del ángel con la redoma, nos parece que en comparación con otros temas similares no existe un paralelismo claro. Sin dudar de la calidad del cuadro, nos preguntamos, y esto es pura hipótesis, si éste lienzo no sería el principal del otro colateral y que en realidad la advocación fuera otra: ¿Estigmatización?; o incluso si la imagen pudiera corresponder a otro santo franciscano, sin ir más lejos el propio San Diego de Alcalá (a pesar de ser representado normalmente con las rosas en su hábito) también fue encarnado con una cruz, ya fuera abrazándola o un crucifijo de mano.

²⁹ Pérez Sánchez dejó establecida la adscripción a Alonso Cano así como la fecha de realización, la cual estaría cercana a 1657, aunque deja abierta la posibilidad de que el mismo pudiera haber sido diseñado por el pintor hacia 1651-1652. Pérez Sánchez, Alfonso E.: “Capilla de San Diego. Alcalá de Henares”, en *Zurbarán*. Museo del Prado, 1988. págs. 327-331. En este catálogo se reproduce el dibujo del retablo de la citada capilla alcalaina en pág. 330.

³⁰ Existe en colección particular granadina, proveniente del convento de San Antonio y San Diego de Granada, un Cristo con cáliz y hostia (óleo sobre tabla 42 x 30 cm.), que se ajusta perfectamente a este tipo de representaciones. Al respecto: Calvo Castellón, A.: *Alonso Cano. La modernidad...op. cit.* pág. 136. Ilustración pág. 137.

La intencionalidad a la hora de elegir el tema fue clara al adoptar la imagen del Buen Pastor, tema de amplísimo recorrido que se remonta a las primeras representaciones cristianas. La parábola del Buen Pastor viene a determinar el momento en el que Cristo recupera al pecador y lo devuelve al redil³¹.

Sobre la desaparecida imagen pintada en la puerta del sagrario no tenemos más pruebas que la de su propia existencia, por tanto no podemos determinar el modelo utilizado por Cano. A lo largo de los siglos la fórmula habitual de representación iconográfica del tema consistió en la aparición de un joven con un cordero a su lado, o sobre los hombros; pero a partir de la Contrarreforma y sobre todo en el arte español el Buen Pastor cambia de edad apareciendo simbolizado por un niño que tiene junto a él un pequeño cordero; esta alegoría perfectamente interpretada, entre otros, por Murillo (Museo Nacional del Prado) se hizo muy popular; en el ámbito escultórico este tipo de representación del Niño Jesús como Buen Pastor, fue ampliamente difundida por la escuela andaluza³².

Un posible prototipo a tener en cuenta a la hora de afrontar este tema por parte de Cano, lo encontramos en un relieve atribuido al artista granadino que le podría haber servido de inspiración o bien de recuerdo por ser un modelo ya utilizado en otras ocasiones. La imagen en cuestión es un pequeño panel en el que aparece el Buen Pastor como un niño recostado sobre un árbol y junto a una loma el corderito, alegoría del alma cristiana o del alma del pecador, el único elemento que se aparta de este tipo de representaciones es un ángel músico que desde lo alto observa la escena³³.

Una mayor aproximación a la supuesta imagen de la puerta del sagrario se nos presenta en diversos dibujos y pinturas de mano del propio Cano, que si bien no coinciden enteramente con el tema aludido, sus propios planteamientos tuvieron que ser determinantes para tal proyecto. Nos referimos a un tipo de representación, no exenta de problemas en cuanto a su iconografía, en donde se muestra la imagen de San Juan Bautista Niño acompañado del cordero; escena a la que en ocasiones se le suma la figura de Jesús Niño, caso del lienzo del Ermitage³⁴. Uno y otro, cuando se presentan de forma individualizada son continuamente intercambiados debido a su similitud, lo que plantea equívocas atribuciones. Aún así, la referencia parece clara si aislamos a uno de los personajes, pudiéndonos hacer una idea bas-

³¹ Lucas, 15, 3-7 (la oveja perdida) y Juan, 10, 1-16 (El Buen Pastor). La prefiguración de estos textos se encuentra en el Salmo 23: "El señor es mi pastor nada me falta..."; en el libro de Ezequiel, 34, 12 y en Isaías, 40-12.

³² Al respecto véase: Sánchez-Mesa Martín, Domingo: "La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. I, 1 (1988) págs. 39-53. Especialmente pág. 51.

³³ La imagen que hemos manejado es una fotografía de 1918 (nº de registro 2-1096) que aparece en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Allí se atribuye a Cano.

³⁴ Si bien se trata de un óleo sobre lienzo de su última época, el modelo reinterpretado pudo ser el de la puerta del sagrario de la iglesia de Santiago. Del *San Juanito con el Niño Jesús* del Museo Estatal del Ermitage de San Petersburgo (43 x 43 cm.) se conserva también un dibujo preparatorio datado hacia 1666-1667 en el Museo Nacional del Prado D. 63 (111 x 95 mm.). Otro dibujo atribuido en este caso a Cano es el que representa a *San Juanito con el cordero* de la antigua colección Boix (116 x 124 mm.). Al respecto de este último dibujo, véase: Sánchez Cantón, Francisco Javier: *Dibujos Españoles*. Madrid 1930 vol. IV. nº CCCXXIII.

tante aproximada de cómo sería la composición de la puerta del aludido retablo, en caso de haber optado por la figura infantil como protagonista de la misma.

La elección de esta imagen de culto viene a sumarse a la idea anteriormente explicitada sobre la condición del licenciado Herrera y su circunscripción al ámbito religioso. El valor que se daba a la figura de los prelados, se había intensificado de forma ostensible a raíz de los cambios surgidos tras las crisis religiosas, tanto a nivel real como literario; así por ejemplo en 1682 se llegará incluso a editar un libro en el que a partir de cuarenta empresas sacras (puestas en relación con las que Saavedra Fajardo había realizado a nivel político) se aludía a algunas de las cualidades que debían tenerse en cuenta por parte de los “príncipes eclesiásticos”, curiosamente este texto llevaba por título: *Idea del Buen Pastor*³⁵.

³⁵ IDEA/ DE EL BUEN PASTOR/ COPIADA/ POR LOS S^{tes} DOCTORES/ REPRESENTADA/ EN EMPRESAS/ SACRAS/ POR EL PADRE/ FRANCISCO NUÑEZ/ DE ÇEPEDA/ DE LA COMPAÑÍA/ DE JESUS/ En Leon/ A Costa de Anisson/ y Posuel/ con Aprobaciones/ 1682 [Frontispicio delineado por Claudio Coello y grabado por François Houat]. Esta edición fue comentada por Gállego y puesta en conexión con obras similares del momento. Gállego, Julián: *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra. Madrid, 1987, págs. 111-112. Tras el frontispicio, aparece una portada con los siguientes datos: IDEA/ DE EL BUEN PASTOR/ COPIADA/ POR LOS SS. DOCTORES/ REPRESENTADA EN/ EMPRESAS SACRAS;/ CON AVISOS ESPIRITUALES, MORALES,/ Politicos, y Economicos para el Gobierno de un/ Principe Ecclesiastico./ DEDICADA/ AL EMINENTISSM. SEÑOR DON LUIS CARDENAL/ PORTOCARRERO,/ Primado de las Españas, Gran Canciller de Castilla, Adelantado/ Maior de Çaçorla, del Consejo Supremo de Estado/ de su Magestad, & c./ POR EL PADRE FANCISCO NUÑEZ DE ÇEPEDA/ de la Compañía de JESUS/ EN LEON;/ A costa de ANISSON, Y POSUEL./ M. DC. LXXXII./ CON APROBACIONES./ Biblioteca Nacional de España. 2/65765.