

*Una talla del barroco madrileño en Gandía: el Cristo yacente del Real Monasterio de Santa Clara**

Alberto Martínez Pascual
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

Entre el amplio y diverso patrimonio artístico existente en la clausura del Real Monasterio de Santa Clara de Gandía se conserva una talla de madera policromada, adscrita al siglo XVII, representando un *Cristo Yacente en urna*, una obra de marcado mérito y notables dimensiones, de cuya procedencia y autoría se conservan escasos o nulos datos. A lo largo del presente estudio se desarrolla un análisis comparativo de las características formales de la pieza con otras de autoría asignada a escultores establecidos en la capital en dicho siglo, el cual permite atribuirle a algún taller de la corte madrileña de mediados del seiscientos.

Palabras clave: Gandía / Cristo Yacente / Escuela madrileña / Borja / Imaginería.

ABSTRACT

Among the wide and diverse artistic heritage existing in the cloister of the Royal Monastery of Santa Clara, in Gandía, there is a polychrome wooden sculpture of the seventeenth century, representing a reclining Christ in an urn, a work of considerable merit and notable dimensions, which origin and authorship are little documented. Throughout the present study it has been developed a comparative analysis between the formal characteristics of the piece and others whose authors are sculptors established in the capital in that century. This analysis permits attributing this work to a court workshop in Madrid in the seventeenth century.

Keywords: Gandía / Reclining Christ / Madrid School / Borgia / Imaginery.

*Conste el agradecimiento del autor de este trabajo al profesor Dr. Joan Aliaga Morell, por su apreciaciones y sugerencias de cara a la publicación de dicho estudio.

I INTRODUCCIÓN

La ciudad de Gandía se precia en contar con un complejo monacal de notable interés como es el Real Monasterio de Santa Clara, habitado por la comunidad de religiosas de clausura de la Orden Franciscana, denominadas comúnmente descalzas o coletinas por seguir la reforma de Santa Coleta de Corbie, que abogaba por la observancia de la primera regla de Santa Clara, fundadora de la rama femenina de los franciscanos. Su estadía se documenta desde el siglo XV, merced a una bula plúmbea fechada en el 9 de junio de 1423, por la que el papa Martín V autorizaba la fundación de un convento de clarisas en la ciudad. Tras un temprano abandono, la orden vuelve a asentarse en el lugar en 1457, según documenta una bula del 11 de mayo de ese año del abad Pedro del monasterio de Santa María de la Valldigna¹.

A partir de 1485 se inicia el vínculo con la familia Borja, cuando Rodrigo de Borja –futuro Alejandro VI– compra por 50.000 ducados las tierras y villa de Gandía para su primogénito, Pedro Luis. El 20 de diciembre del mismo año el rey Fernando el Católico otorga a Pedro Luis y

a sus descendientes un título de nueva creación: el ducado de Gandía².

Desde este momento los sucesivos duques de Gandía contribuirán al engrandecimiento del monasterio, siendo constantes las donaciones, ayudas, regalos, etc.

Precisamente la donación de enseres artísticos por duques, potentados y nobles, sumado a las donaciones por parte de las monjas profesas, dio lugar a la que hoy es una rica colección de obras cuyo marco cronológico abarca desde el siglo XV al XIX³.

En el año 2015 las monjas tomaron la decisión de ceder parte de estos bienes para que fueran expuestos al público en un entorno museístico, saliendo a la luz numerosas obras que habían permanecido por siglos en la clausura, algunas de ellas inéditas. Forman esta variopinta colección pinturas, esculturas, objetos litúrgicos, joyas, etc., para las que se adaptó el antiguo *Hospital de Sant Marc*, creando un recinto moderno, didáctico y digno para la contemplación de estas joyas⁴.

Sin embargo, y debido a problemas en la gestión, apenas un año después el museo cerró sus puertas, retornando todos estos bienes a la clausura, privando su contemplación y estudio⁵. En este contexto se sitúa el presente estudio cuando, a falta de una completa catalogación del conjunto, restan numerosas obras aún por analizar. La efímera existencia de este *Museo de Santa Clara* ha dificultado a los especialistas de un óptimo examen de las mismas⁶.

Una de ellas, pieza de notable interés, es el *Cristo Yacente*, el mayor de los que atesora este monasterio y que aún conserva su urna

1 AAVV. *El Museo de Santa Clara. Gandía. Obras maestras*. Gandía, Ayuntamiento de Gandía, 2015, pp. 7-8.

2 PERLES MARTÍ, F.G. *El Monasterio de Santa Clara de Gandía y la Familia Ducal de los Borja*. Gandía, 1981, pp. 47-48.

3 En la colección, que aglutina obras de escultura, pintura y orfebrería se documentan, entre otras, obras de Paolo de San Leocadio, Nicolau Falcó, Joan de Joanes, José de Ribera o Pedro de Mena.

4 AAVV. *Op. Cit.* p.p. 7-10.

5 “El arzobispado de Valencia se lleva las obras del Museo de Santa Clara de Gandía”, en *Levante*. 08-06-16.

6 Los pertinentes trámites entre la administración y el Arzobispado han tenido como fruto la reapertura de la Institución museística en junio de 2018.



Fig. 1.- *Cristo Yacente*, anónimo, siglo XVII, Real Monasterio de Santa Clara de Gandía.
Fotografía: Colección Monasterio Santa Clara. Gandía.

original, si bien algo dañada. [Fig. 1] Obra que, por otra parte, ha sido escasamente citada en la bibliografía y de la que solo parece existir una única referencia documental, aunque lo bastante significativa como para construir un discurso en torno a la misma.

2 APROXIMACIÓN HISTÓRICA

La imagen responde a un tipo de iconografía muy habitual en la devoción de los conventos: las imágenes yacentes en urna. De hecho, son tres las imágenes de este tipo que atesora el monasterio: dos *Yacentes* y una *Virgen del Tránsito*, los tres de gran veneración. Es más, hasta tiempo reciente la imagen que ocupa este estudio era trasladada a la iglesia durante la Semana Santa⁷.

Como previamente se ha hecho mención, el monasterio está íntimamente ligado a la

familia ducal de los Borja, quienes favorecieron a las religiosas con generosas dádivas bien económicas, bien en forma de tierras, bien a través de la donación de enseres y obras de arte para la iglesia y clausura.

Entre los siglos XVI y XVIII un total de veintiséis mujeres de la familia ducal profesaron como clarisas en este monasterio, partiendo algunas de él a la fundación de nuevas casas de la orden en el resto de España. Con ellas ingresaba también una dote, que podía conllevar la donación de alguna obra⁸. El ejemplo más destacado lo constituiría la duquesa María Enríquez, nuera de Alejandro VI, quien encomendaría al pintor Paolo da San Leocadio un retablo y varias tablas para el lugar, así como otros dos retablos destinados a la Colegiata y al Palacio ducal⁹. Precisamente

⁷ AAVV. *Ibid.* p. 10.

⁸ PERLES MARTÍ, F.G. *Op. Cit.*, pp. 103-152.

⁹ ALIAGA MORELL, J. y RAMÓN MARQUÉS, N. “Algunas pinturas góticas y renacentistas del Monasterio de Santa Clara de Gandía”, en *Archivo de Arte Valenciano XCVII* (2016), p. 112.

con María Enríquez se inicia la relación de los Borja con el cenobio, con el posible regalo que el papa le envía a su nuera desde Roma, una tabla gótica representando una *Virgen con el Niño*, tradicionalmente atribuida al taller de Antoniazzo Romano y considerada por todos los investigadores como una de las piezas más importante de la colección. La colección artística que se inicia en ese momento debe ser tenida como el legado artístico más importante de la familia Borja conservado en la actualidad¹⁰.

Teniendo claro este vínculo ducado-monasterio no puede pasar por alto el testamento de Artemisa Dòria y Carreto, del año 1632 y firmada por su hijo y heredero el VIII duque, Francesc Carles.¹¹ Cabe señalar que tras la firma de este documento aún volvería a testar en 1641 y en 1644¹². Pero, volviendo al primer testamento, llama la atención el apunte:

“Item mando a dicho convento, una imagen de Christo de bulto en el sepulcro de madera dorada con su sabana y colchonsito, y una almohadita verde bordado.”

A priori esta nota es ambigua, puesto que, recordemos, son dos los Yacentes que conserva el monasterio, ambos en urna. La datación de la otra imagen, en el siglo XVI, y su reducido tamaño podría plantear la duda de si se trataría de una devoción particular, donada al convento a la muerte de su propietaria. Sin embargo, un párrafo después incorpora un dato fundamental:

“Item, mando al dicho convento, una cama dorada [...] para que se ponga la imagen que tiene dicho convento de Nuestra Señora de agosto.”

Dicha imagen y urna aún se encuentran entre los bienes del convento. Se trata de una imagen vestidera del *Tránsito de la Virgen* o, como popularmente se le conoce, *Virgen de Agosto*. Una imagen del siglo XVI que representa a la Virgen María difunta, tendida en una urna a modo de lecho mortuario¹³. [Fig. 2] Contemplando el conjunto se detecta un notable parecido formal con la urna que acoge al *Cristo* que ocupa el presente estudio, contando además con similares medidas¹⁴ - 169x72x81 cm.- Resulta evidente que ambas obras proceden de un mismo taller. Por tanto, ambas obras debieron ingresar a la vez, a raíz de la muerte de la duquesa en 1644. Destacar a modo anecdótico que, precisamente en junio de ese año fue nombrada abadesa del Monasterio sor Clara Francisca de Borja y Castelví, por lo que en el momento de hacerse efectiva la donación era una de los Borja la que regía los destinos del cenobio¹⁵.

Indagando en la biografía de Artemisa, ésta llega a Madrid en 1593 procedente de Italia, y será en la capital donde contraiga matrimonio con Carlos Francisco de Borja Centelles y Velasco, VII duque de Gandía. El matrimonio venía a aportar oxígenos a las maltrechas cuentas de los Borja, que veían en la generosa dote de la novia una ayuda para paliar las dificultades: incluso el V duque de Gandía había fallecido en su residencia rural de Castelló de Rugat por no disponer de los medios económicos para vivir en Gandía, Valencia o Madrid, donde tenía otras propiedades. Felipe III, consciente de las penurias de la familia, salda una deuda de 750.000 maravedíes que la corona tenía contraída con los Borja. Para entonces la familia ya era reconocida en la corte: Carlos de Borja y Castro, V duque de Gandía había sido nombrado virrey y Capitán General de Portugal

¹⁰ RAMÓN MARQUÉS, N. “La colección del Monasterio de Santa Clara: el legado borgiano gandiense” (Actas de las 1^{as} Jornadas sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia) Xàtiva, Iglesia Colegial Basílica de Santa María de Xàtiva, 2016, pp. 232-233.

¹¹ PELLICER I ROCHER, V. *El Museo de las Clarisas. Un legado de los Borja/Borgia, Duques de Gandía*. Gandía, 2014, p. 9.

¹² Último y definitivo de los testamentos.

¹³ PELLICER I ROCHER, V. *Op. Cit.*, p. 93.

¹⁴ Las medidas de la urna del Cristo son de 160 x 45 x 60 cm.

¹⁵ PERLES MARTÍ, F. G. *Op. Cit.*, p. 145.



Fig. 2.- *Urna de la Virgen de Agosto*, anónima, siglo XVII, Real Monasterio de Santa Clara de Gandía. Imagen extraída de la obra de Pellicer y Rocher, V. *El Museo de las Clarisas. Un legado de los Borja/Borgia, Duques de Gandía*. 2014.

en sustitución del duque de Alba. La esposa de su hijo, el futuro VI duque, Juana Fernández de Velasco y Aragón recibe el cargo de camarera de las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en 1588. Como bien puede observarse, nos encontramos ante una familia noble venida a menos pero bien considerada por la corona, que, mantendrá un pulso constante por hacerse un hueco en la corte de Felipe III a fin de mantener un estatus, sobre todo en tiempos del VII duque Carlos Francisco que tendrá que hacer frente a la oposición del duque de Lerma, que llegará a arrebatar el cargo de camarera de infantas a la duquesa –madre de Carlos Francisco- a favor de su propia esposa. A partir de este momento el matrimonio ducal alternará

su residencia entre la corte madrileña, su palacio de Valencia y el palacio ducal de Gandía, a excepción del paréntesis 1611-1618 en que el duque fue “desterrado” a Cerdeña en cargo de Virrey. Con la llegada de Felipe IV al trono el apellido Borja vuelve a tomar prestigio en Madrid, dilatándose cada vez más las estancias en la capital conforme a los progresos de Carlos Francisco en la corte -al tiempo que su madre recuperaba el cargo de camarera- hasta que finalmente logre ser nombrado mayordomo mayor de la reina Isabel de Borbón en 1630. Sin embargo, su fortuna pronto se ve truncada, pues muere en 1632. Su esposa, Artemisa, se unirá a él, vestida con el hábito franciscano, doce años después¹⁶.

¹⁶ PIZARRO LLORENTE, H. “Bisnieto de un santo. Carlos Francisco de Borja, VII duque de Gandía, mayordomo mayor de la reina Isabel de Borbón (1630- 1632)”, en *Libros de la Corte.es. Num. Extra. 1.* (2014), pp. 110-127.

Tenemos, pues, por un lado, una noble extranjera, conocedora principalmente del ambiente cortesano de la capital y del entorno artístico que lo rodeaba, y por otro, un levante en el que la escultura no se prodigaba como en el interior de Castilla, y dónde no nacerá una escuela escultórica fuerte hasta el siglo XVIII, con la nómina de artistas como los Vergara, Esteve Bonet, Tomás Llorens, Francisco Sanchís y otros¹⁷, requiriendo en la capital de obras de artistas extranjeros¹⁸. Habría, por tanto, que considerar la posibilidad de que la obra fuera traída desde Madrid, en ese momento un hervidero artístico al amparo de la corte.

3 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

La imagen representa a Cristo muerto, tendido en una urna sepulcral y con la cabeza ligeramente elevada para ser dispuesta sobre un almohadón, acentuando el realismo. Luce las cinco llagas de la Pasión así como heridas y gruesos regueros de sangre fruto de la tortura (flagelación y coronación de espinas). Se cubre con perizoma o paño de pureza de tonalidades azules.

El discurso se completa al visualizar la imagen de Cristo con los tres óvalos o tondos en el remate de la urna, que representan de izquierda a derecha a San Juan Apóstol, la Virgen María y Santa María Magdalena, conformando el conjunto un Llanto sobre Cristo Muerto o Lamentaciones, un tipo iconográfico de origen medieval procedente de los autos sacramentales y de las visiones de los místicos¹⁹. [Fig. 3]

Respecto a la representación individual de cada uno de los dolientes, San Juan a la izquierda de María, muestra su aspecto habitual, joven e imberbe, confundido en el catálogo del Museo con la figura de María de Betania²⁰. Su presencia aquí responde a lo narrado en los evangelios, que lo sitúan al pie de la cruz asistiendo a María²¹. Los colores de su vestimenta responden a lo simbólico: manto rojo, símbolo de martirio ya que, si bien no murió por ello sí que lo sufrió, al haber sido sumergido en una tinaja de aceite hirviendo en Roma. La túnica azul –que aquí, como en otras muchas obras, se confunde con el verde- es símbolo de pureza y virginidad²². En este caso se advierte un error al haberse intercambiado el color de túnica y manto, posiblemente por desconocimiento. Aparece aquí en su condición de apóstol²³ sosteniendo la copa de veneno. Este símbolo proviene de un episodio relatado en los *Hechos de los apóstoles*, en el que el sacerdote de Diana, Aristodemo, reta al santo a beber de una copa de veneno. Tras hacer la señal de la cruz bebe y salva la vida. Se representa comúnmente el veneno exorcizado en forma de serpiente o dragoncillo de una o varias cabezas saliendo de la copa. Se trata de un elemento tardío, al menos del siglo XII y que a partir del siglo XVII deja de utilizarse, pues se había olvidado el significado del mismo. Así, pintores como Zurbarán o Rubens lo eliminan de sus composiciones. En ocasiones la copa muda en cáliz, respondiendo a una tradición que afirmaba que los paganos habrían tratado

¹⁷ IGUAL ÚBEDA, A. *Jose Esteve Bonet. Imaginero valenciano del siglo XVIII. Vida y obras*. Valencia, Servicio de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia, Patronato José M^a Quadrado, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, p. 103.

¹⁸ Como los italianos Juan Bautista Morelli y Bernardo Ribando o Nicolás de Bussy, estrasburgués. Para mayor información vide BUCHON CUEVAS, A. M.^a *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006, pp. 27-31.

¹⁹ REAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo 1/vol 2. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, pp. 548-539.

²⁰ AAVV. *Op. Cit.* p. 10.

²¹ CARMONA MUELA, J. *Iconografía de los santos*. Madrid, Editorial Akal, 2003, p. 232.

²² CARMONA MUEAL, J. *Ibid.* pp. 232-234.

²³ Como evangelista figuraría con el águila y el evangelio.



Fig. 3.- *Urna del Cristo Yacente* (detalle), tondos figurativos, *Lamentaciones sobre Cristo Muerto*. De izquierda a derecha, San Juan, Virgen de la Soledad y Santa María Magdalena. Fotografía: Colección Monasterio Santa Clara. Gandía.

de envenenarlo vertiendo veneno en un cáliz eucarístico²⁴.

A la derecha, la figura de María Magdalena aparece representada como dicta su iconografía, como una bella joven de cabeza descubierta, de la que cae una larga cabellera suelta.²⁵ Figura controvertida, cuya identidad no queda clara, aunándose generalmente en un único personaje a varias pecadoras vinculadas a Cristo. Su presencia resulta fundamental durante el ciclo de la Pasión y la Resurrección, donde aparece llevando ungüentos al sepulcro. A partir de la escena de la unción en Betania, en la que vierte esencia de nardo sobre la cabeza de Cristo surge la figura de María Magdalena como *mirrófora* o portadora de ungüentos. Precisamente el ungüentario o vaso de perfume es el atributo más antiguo y común, bien de alabastro, bien de orfebrería, usualmente cerrado, aunque la santa

puede aparecer abriéndolo. En este caso lo muestra cerrado. Viste túnica morada y manto amarillo, los colores de la penitencia²⁶.

Ambos santos forman una imagen especular a través de la postura –se vuelven hacia el centro, hacia la Virgen, enmarcándola- y de los atributos –cáliz y ungüentario-.

La figura de la Virgen reviste mayor interés, al no representar una Dolorosa al azar, sino un tipo iconográfico bien definido: la *Virgen de la Soledad* que el escultor Gaspar Becerra tallara en 1565 para el desaparecido convento de Nuestra Señora de la Victoria de Madrid. El potente programa propagandístico que se fraguó en torno a esta imagen, que se quiso hacer pasar por una donación de la reina Isabel de Valois y a la que se atribuían milagros y portentos mientras el escultor la desbastaba, la dotarían de gran trascendencia,²⁷ asentando en ella el modelo de

²⁴ REAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo 2/vol 4. Iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 190.

²⁵ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. *La Biblia y los santos. Guía iconográfica*. Madrid, Alianza Editorial S.L., 1996, p. 266.

²⁶ Colores que se suelen asociar a otros santos en calidad de “eternos penitentes” como San José, por dudar de la Virgen, o San Pedro, por negar a Cristo.

²⁷ ARIAS MARTÍNEZ, M. “Vestidas y de pasta: testimonios documentales sobre escultura procesional para la Cofradía de la Soledad de Madrid en el siglo XVI” (Actas de las I Jornadas de Escultura Liger). Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni Cultural i Recursos Culturals, 2017, p. 122.

Dolorosa castellana: rostro ligeramente ladeado, manto negro, amplio, a la usanza del luto de las damas de la corte, toca monjil, y manos unidas a la altura del pecho. Obra que se vio reproducida en numerosas copias, grabados y pinturas a raíz de la creciente devoción que adquirió en la capital. Precisamente es en España donde se da realce a esta iconografía de Virgen de los Siete Dolores o Virgen de la Soledad, María tras la crucifixión, sola, entregada a su dolor²⁸. Para el siglo XVII la soledad de Cristo en el sepulcro era ya un tema recurrente²⁹.

4 ANÁLISIS FORMAL

El eje principal del conjunto es una talla de bulto redondo de madera policromada, obra ligeramente menor que el natural -134 cm.- En la que se observa un buen estudio del natural –quizá un tanto forzada la postura de la mano izquierda- con tratamiento suave y mórbido de la anatomía. Destaca por su marcado patetismo aunque en un discurso comedido, sin caer en lo grotesco, buscando del fiel la compasión más que la angustia: la sangre, resuelta en gruesos regueros mana abundante de manos, pies y costado, así como de hombros y frente. Las heridas de la flagelación en cambio no están talladas, sino pintadas sobre la superficie en brochazos menudos. Solo las rodillas se muestran desgarradas hasta el hueso. El cabello se resuelve en mechones gruesos, cordíferos, e intencionadamente individualizados. [Fig. 4] El paño de pureza está trabajado en pliegues rectos y rotundos.

La urna es un elemento mueble de planta rectangular, apeado sobre cuatro patas en forma de aletón. Hace uso de estípites a ambos lados de las cristaleras y remate a cuatro aguas

sobre cornisilla. El tono de fondo es el blanco, ornándose los principales relieves y adornos con oro.

En el frente del remate, entre lambrequines y rocallas se plasman tres tondos con escenas figurativas.

Se trata de una obra de notable calidad artística, pero más bien vinculada al obrador de un escultor de segundo orden, más próximo a la labor manual, cuasi artesana, que al ejercicio intelectual de los artistas cultos del momento. Prueba de ello son los errores en la figura de San Juan, que incorpora un elemento que ya había pasado de moda³⁰ y cambia la coloración usual de sus vestimentas.

El conjunto se complementa con elementos no originales como son los cinco cojines de terciopelo encarnado, con bordados y flecos de hilo metálico, y el forro del interior, de damasco del mismo color.

Respecto a la imagen, ofrece una postura relativamente frecuente a partir del siglo XVI – momento en que se suprime el coro de dolientes para remarcar la figura de Cristo- encontrando ejemplos en grabados, como el de Paulus Pontius, de hacia 1640 o la *Lamentación sobre Cristo muerto* de José de Ribera de hacia 1620.

En la pintura también aparecen ejemplos similares, como el *Cristo Muerto* de Phillipe de Champaigne, de la abadía de Port Royale de París, de hacia 1655 o el *Cristo en el Sepulcro* de Mateo Cerezo, de hacia 1658, de la iglesia de San Lorenzo de Valladolid.

Precisamente en el entorno vallisoletano y burgalés la iconografía del Cristo Yacente gozó de gran popularidad, encontrando referentes desde el siglo XVI³¹. Aunque sería Gregorio Fernández el que sentara base y modelo

²⁸ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. *Op. Cit.* p. 263.

²⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 190.

³⁰ La copa con el veneno, que otros autores cultos ya habían desechado.

³¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Escultura barroca castellana*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1959, p. 30.



Fig. 4.- *Cristo Yacente* (detalle de la cabeza). Fotografía: Colección Monasterio Santa Clara. Gandía.

para estas representaciones, atribuyéndose a su mano, con mayor o menor participación de taller, hasta quince versiones.³² Así, en Valladolid encontramos numerosos ejemplos de esquema similar, como el conservado en la capilla de San Francisco del Convento de Santa Isabel de Hungría, de hacia 1550 y atribuido a Isidro de Villoldo o la imagen anónima del siglo XVI conservada en la iglesia de Santa María Magdalena. Incluso el Cristo del *Santo Entierro* de Juan de Juni muestra una pose similar.

Incluso podrían intuirse ciertos vínculos de este Cristo con la escuela castellana, como

puede observarse al comparar el tratamiento de los cabellos con los de la barba del *San Pablo* de Gregorio Fernández para el *Retablo mayor* de la iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey, Valladolid, y fechado hacia 1612,³³ o el *San Antón* para la misma iglesia del mismo autor y por 1609-1610, sin que por ello se deba atribuir esta imagen a Fernández o su círculo.

Cabe rebatir lo afirmado por Pellicer y Rocher, quien, basándose en la similitud formal con los dos Yacentes de Salzillo conservados en Orihuela, anota que esta imagen bien podría proceder del taller del escultor murciano³⁴.

³² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Op. Cit.*, p. 190.

³³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *ibid.*, pp. 109-115.

³⁴ PELLICER I ROCHER, V. *Op. Cit.*, p. 105.

Es imposible que este Cristo proceda del taller de Salzillo, puesto que dicho taller no surge hasta el siglo siguiente, a lo que se suman las evidentes diferencias estilísticas de la imagen gandiense respecto a los modelos salzillescos. No hay nada de Salzillo en esta imagen, ni de sus discípulos³⁵, ni aún de su padre, Nicolás Salzillo y los discípulos de aquel³⁶. A estas tres imágenes no las une otro vínculo que el similar esquema compositivo.

Retomando la teoría de una posible vinculación madrileña salen a relucir dos escultores, tanto por el estilo como por estar en activo en la época en que Artemisa dicta su testamento: Manuel Pereira y Juan Sánchez Barba.

De Pereira, nacido en 1588 en Oporto, nada puede decirse de su etapa formativa ni de sus primeros años, no constando noticia alguna de su actividad hasta 1624, cuando entrega las cuatro esculturas de piedra para la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares. Se ha hipotetizado de su aprendizaje en el taller del portugués Antonio Coelho, o bien en Valladolid.³⁷ A su fallecimiento, hacia 1683, sin dejar más discípulos que Manuel Delgado y Manuel Correa, y de ambos no se tiene más noticia que la de ser próximos al entorno del maestro. Si bien no formó escuela, la generación de escultores de la segunda mitad de siglo le debe el *haber sentado las bases de un barroquismo clasicista, equilibrado, ajeno de efectismos, punto de arranque de soluciones diversas que hubieron de mezclarse con la aportación de Alonso Cano y de otros escultores andaluces y castellanos*³⁸. Destaca en la ejecución de sus célebres crucificados por las anatomías, que evolucionan desde lo esbelto y

alargado a lo blando y robusto de su etapa de madurez.

Comparando el Yacente de Gandía con la obra de Pereira descubrimos interesantes paralelismos, como es el caso del *Crucificado* de la iglesia de San Juan de Rabadanera, en Soria. Descubrimos un suave tratamiento anatómico, muy alejado de las cruentas y rotundas anatomías castellanas, heridas pintadas sobre la piel, no talladas y, en la cabeza, gruesos mechones individualizados y un característico tratamiento de la barba, con mechones en forma de hoz o media luna, rasgo que comparte el Yacente. Similares características encontramos en el *Ecce-Homo* de Larrea y *Varón de Dolores* de Longares, así como el *Crucificado* de Santo Domingo de Bemfica –Lisboa-, el cual muestra además un paño de pureza azul de marcados pliegues rectilíneos. Incluso en una de sus obras más conocidas, el *San Bruno* de la Cartuja de Miraflores, encontramos, en el escaso cabello del santo, ese tratamiento de mechones gruesos e independientes.

Por otro lado tenemos al escultor Juan Sánchez Barba, nacido en 1602 y formado en el taller de su cuñado, el escultor Antonio de Herrera, progresando cada vez más en el Madrid de la época, donde ganaría fama de hábil escultor al mando de un pequeño taller. Su producción destaca por su participación en la ejecución de retablos y, en general, por las obras que le remitían talleres más potentes, a modo de subcontrata. A lo largo de su carrera tendría que hacerse un hueco entre otros escultores en activo como Bernabé Contreras, Domingo de Rioja, Sebastián de Herrera, etc. siempre a la sombra del encumbrado Pereira³⁹.

35 SANCHEZ MORENO, J. *Vida y obra de Francisco Salzillo*. Murcia, Editora Regional de Murcia, 1983, pp. 184-192.

36 FERNÁNDEZ LABAÑA, J.A. “San Francisco de Borja, una obra de Nicolás Salzillo”, en *Estudios de escultura en Europa*. Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2017, p.p. 657-666.

37 SÁNCHEZ GUZMÁN, R. “El escultor Manuel Pereira (1588-1683)”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XVII, número 33. (2008), p. 37.

38 URREA FERNÁNDEZ, J. “Manuel Pereira: introducción a la escultura barroca madrileña”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 43. (1977), p. 265.

39 BLANCO MOZO, J.L. “Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XV. (2003), p.p. 81-86.

Sánchez Barba sería especialmente valorado por su destreza en la talla de imágenes pasionales. El talento para captar el dolor en sus Cristos tendría como consecuencia la ejecución de más de una docena de imágenes vinculadas a la Pasión.

Tal es el caso del *Cristo de la Agonía* del Oratorio de los Caballeros de Gracia de Madrid, donde se descubren de nuevo rasgos ya mentados: volúmenes suaves, heridas pintadas, mechones gruesos, pliegues rectos...

Rasgos similares encontramos en dos de sus yacentes que, además, comparten esquema compositivo con el caso de estudio. Se trata del *Yacente* de la Iglesia del Carmen⁴⁰ y el de la parroquia de San José, ambas en Madrid.

5 CONCLUSIONES

A raíz de todo lo expuesto y valorando la identidad de la comitente, su vínculo con la corte, la inexistencia de una escuela de escultura sólida en el Levante y los rasgos que comparte este *Cristo Yacente* con la obra de artistas tales como Manuel Pereira y Juan Sánchez-Barba, cabe atribuir la autoría de la presente obra al círculo o escuela escultórica madrileña del siglo XVII, debida posiblemente a la mano de un artista de menor relevancia –que no falto de talento- que desarrollaría su arte aprendiendo de los grandes, en el hervidero creativo del momento, tomando de ellos referencias, ideas, técnicas, hasta alcanzar un estilo propio que le permitiera desempeñar el oficio de su arte.

Resta ahora seguir investigando, ahondar en la actividad escultórica en torno a la corte madrileña de mediados del XVII, más allá de

los artistas de mayor renombre, y que podría arrojar luz en casos como éste.

Por supuesto, se deben proseguir las indagaciones en el caso particular de esta obra, confiando en que, perdido entre los documentos de algún archivo, aguarde un nuevo documento, una nueva pista, que permita definitivamente poner fecha y autor a este curioso ejemplo de la vinculación de los Borja con su querido convento de monjas clarisas.

⁴⁰ La imagen titular del templo, *Nuestra Señora del Carmen*, también es obra de Sánchez Barba