Una villa toledana del Quinientos: el cigarral del cardenal Quiroga

Cloe Cavero de Carondelet

Este libro se enmarca en el proyecto “Estudio del paisaje cultural de la Ciudad de Toledo: Cigarrales”

© de la edición:
Cloe Cavero de Carondelet

© de los textos:
Cloe Cavero de Carondelet

© de las fotografías y de los dibujos:
Cloe Cavero de Carondelet
Auditores de Energía y Medio Ambiente, S.A.

ISBN: 978-84-942592-0-3
Depósito Legal: M-11680-2014

Dirección de la Serie: Jorge Morín de Pablos y Jesús Carrobles Santos
Diseño y Maquetación: Esperanza de Coig-O’Donnell
Diseño Gráfico de la Portada: Esperanza de Coig-O’Donnell

Este libro ha sido sometido a un proceso evaluador de ciego a pares.

Impreso en España - Printed in Spain

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida o transmitida en cualquier forma o por cualquier medio, electrónico o mecánico, incluido fotocopias, grabación o por cualquier sistema de almacenamiento de información sin el previo permiso escrito de los autores.

Una villa toledana del Quinientos: el cigarral del cardenal Quiroga

Cloe Cavero de Carondelet

ÍNDICE

PRÓLOGO 7
INTRODUCCIÓN 9
I. LA VILLA EN EL RENACIMIENTO 11
II. EL CARDENAL QUIROGA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE 17
- II. 1. LA JUVENTUD 19
- II. 2. ITALIA 20
- II. 3. EL FAVOR REAL 23
- II. 4. EL ARZOBISPADO TOLEDANO 24
- II. 5. LOS ÚLTIMOS AÑOS 32
- II. 6. LA MUERTE DEL CARDENAL QUIROGA 36

III. SU CIGARRAL TOLEDANO 37
IV. LA ARQUITECTURA 43
- IV. 1. EL EDIFICIO PRINCIPAL 45
- IV. 2. EL EDIFICIO SECUNDARIO 49
- IV. 3. EL PALOMAR 51

V. EL ARQUITECTO, NICOLÁS DE VERGARA EL MOZO 53
VI. LOS JARDINES 57
VII. LA DECORACIÓN PICTÓRICA 65
- VII. 1. LA TÉCNICA 67
- VII. 2. EL ESTILO 68
- VII. 3. LOS ESCUDOS 68

VIII. LA CAPILLA 71
- VIII. 1. ALGUNOS POSIBLES PRECEDENTES 78
- VIII. 2. LA FUENTE LITERARIA 81
- VIII. 3. LA ESCENA DE LA PENTECOSTÉS 82
- VIII. 4. LAS ESCENAS VETEROTESTAMENTARIAS 84
- VIII. 5. EL SIGNIFICADO GLOBAL 89

IX. EL CUARTO DE VERANO 91
- IX. 1. LA BÓVEDA 94
- IX. 2. LOS MUROS 101

X. LA ATRIBUCIÓN DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA 107
- X. 1. EL AMBIENTE PICTÓRICO DE FINALES DEL SIGLO XVI 109
- X. 2. EL PINTOR, BLAS DE PRADO 112

XI. LA DECORACIÓN MUEBLE 119
XII. LA FORTUNA DEL CIGARRAL HASTA NUESTROS DÍAS 123
- XII. 1. EL TESTAMENTO DE GASPAR DE QUIROGA 125
- XII. 2. EL CIGARRAL DEL REY 126
- XII. 3. LA DEMOLICIÓN DEL CIGARRAL 127
- XII. 4. LOS MARQUESES DE MALPICA 127
- XII. 5. LOS ÚLTIMOS PROPIETARIOS 128

XIII. CONCLUSIONES 129
FUENTES MANUSCRITAS 133
BIBLIOGRAFÍA 135

PRÓLOGO

Hoy nos cubre mientras almorzamos en un gran mesa redonda de comedor. La cúpula de la antigua Capilla del Cigarral del Cardenal Gaspar de Quiroga, de Altamira, de la Almazara o simplemente del Cardenal, se alza por encima de nuestras cabezas su fantástica y multitudinaria Pentecostés. En la parte inferior algunos bodegones de cestos de ropa, lienzos, libros y hogazas de pan, pintados por Blas de Prado (ca. 1546–1599), como estudié hace más de treinta años, parecen acompañar las viandas que nos sirve el Marqués de Portugalete. Es como si la comida originaria, la eucarística y sacramental, de una capilla cardenalicia, se hubiera secularizado de la mano del artista que, de inmediato, marcharía a servir al rey de Marruecos Ahmad al-Masur (Muley Hamete, 1578-1603), el sultán que acabaría marcando el apogeo de la dinastía sa'dí, para no conseguir de Felipe II, a su regreso, el título que tanto deseaba.

He recuperado estas pinturas al fresco gracias al interés y el trabajo de Cloe Cavero de Carondelet, tan joven como yo era cuando visité el cigarral por vez primera. Sobrina del marqués y nieta del Duque de Bailén, que acaba de dejarnos, Cloe intuyó que todavía podían contarse más cosas de las que yo había vertido en un viejo artículo de 1980. Estaba en lo cierto. El tiempo todo lo cambia.

Supongo que el comedor era entonces también comedor pero no tuve entonces ocasión de disfrutarlo, sino solamente de forma celérea y a través de fotografías en blanco y negro, no con manteles de lino e imágenes digitales. Una oscurísima leñera –en la que se atisbaban grutescos en su bóveda gracias a unas larguísimas exposiciones- ha sido recuperada como *stufa*, con sus frescos mitológicos arañados en las paredes, como si alguien no hubiera querido que se perpetuara el uso, entre higiénico y licenciosamente festivo, de un baño arzobispal, creado en plena Contrarreforma católica, cuyos modelos Quiroga habría podido ver en la Roma papal y cardenalicia.

El cine de Pedro Almodóvar (*La piel que habito* de 2011) nos ha recuperado visualmente, socializándolo, el espacio privado de la galería de la villa del arquitecto Nicolás de Vergara el Mozo, sustituyendo los cuadros de Guillermo Pérez Villalta que adornaban el cigarral del Duque de Bailén por otros, no menos en consonancia con el espíritu lúdico, historicista y científico de la película y del pintor andaluz. La labor historiográfica de Cloe nos ha recuperado otros aspectos del cigarral, gracias a documentos (algunos por mí solo entrevistos y concienzudamente estudiados por ella, otros de su propia cosecha personal) sobre el edificio y su entorno topográfico cigarralero, sobre los antiguos propietarios, sus ventas y adquisiciones, sus jardines y figuras de fuentes y parterres de verduras, de su aprecio y memoria por parte de los toledanos de entonces y no solo de ahora.

Cloe ha exprimido el encargo del Cardenal Quiroga, su cultura visual forjada entre Italia y España, el significado de la iconografía plural de sus frescos, la retórica de esta villa de recreo al otro lado del Tajo toledano, con sus salones abovedados y su capilla secularizada.

Hoy, gracias a esta nueva publicación, podremos disfrutar en color de este espléndido cigarral del siglo XVI, sobre el que Matías Díaz Padrón –por una vez comprensible en sus siempre sibilantes palabras- me llamó generoso un día la atención, encomiando su arquitectura más que sus frescos, pues yo por entonces me dedicaba más a esta disciplina, aunque no ciego para la pintura que se asomaba más allá de sus marcos o sus paredes y bóvedas. Es la reconstrucción juiciosa de los conjuntos multidisciplinares, aplicando sobre ellos una mirada plural y compleja, la que hace que las obras antiguas recuperen su naturaleza material y humana, y nos permita imaginar lo que pudo ser vivir *in villa* con un cardenal de Toledo.

Fernando Marías (UAM-RAH)

INTRODUCCIÓN

PRESENTACIÓN DE LA AUTORA

El trabajo que a continuación se presenta es el resultado de mis primeras investigaciones sobre el cigarral toledano del cardenal Gaspar de Quiroga, hoy conocido como Quinta de Mirabel, que fueron llevadas a cabo bajo la supervisión del profesor Fernando Marías durante el curso 2009/2010. Este trabajo nació con la intención de ampliar la muy escasa información existente sobre este monumento, contenida casi exclusivamente en un artículo de 1980[1] y en su declaración de Bien de Interés Cultural en 2008[2]. La escasez de documentos localizados conllevó la adopción de un enfoque amplio, basado no sólo en la más objetiva descripción y análisis de la arquitectura y de la decoración pictórica, sino también en el estudio del contexto en el que nació este edificio. El ambiente de la ciudad de Toledo a finales del siglo XVI, la personalidad del comitente o el abanico de artistas del último cuarto de siglo, fueron algunos de los puntos elegidos para comprender esta obra en su totalidad. Este trabajo cumplió satisfactoriamente con el objetivo de lograr la Suficiencia Investigadora en el programa de posgrado *La Historia del Arte en la Construcción de la Identidad Nacional* y, por tanto, el correspondiente Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad Autónoma de Madrid.

Desde ese momento, he tenido la oportunidad de profundizar en algunos de los temas que quedaron abiertos, ampliando las labores de archivo y avanzando en su interpretación, investigaciones que han sido presentadas en diversos congresos. Una síntesis de la descripción de las pinturas murales ha sido publicada como "La decoración pictórica del cigarral del cardenal Quiroga", en la revista *Anales de Historia del Arte,* vol. 23, pp. 243-255. Un análisis en profundidad de la iconografía de la cúpula ha visto la luz en el volumen editado por Cristina Bravo y Roberto Quirós, *En tierras de confluencia. Italia y la Monarquía de España, siglos XVI-XVIII*, Valencia, Albatros Ediciones, 2013, con el título de "Entre Roma y Toledo: Una iconografía compartida por Gregorio XIII y el cardenal Quiroga". Además, los apartados dedicados al origen de la finca y a su posterior fortuna histórica, así como el correspondiente a la huerta de Fuente el Sol, han sido notablemente ampliados en "Sobre la incorporación a los Sitios Reales de dos propiedades del cardenal Quiroga: la huerta de Fuente el Sol y el cigarral de Altamira", en las actas del Congreso Internacional *La extensión de la Corte: Los Sitios Reales*, IULCE-UAM-URJC, cuya publicación está prevista para 2014.

Como no podía ser de otra manera, quiero destacar el motivo que ha llevado a esta impresión, esto es, mi colaboración con la investigación *Estudio del paisaje cultural de Toledo: Los cigarrales*, dirigida por Jesús Carrobles y llevada a cabo por la Real Fundación de Toledo y el Consorcio de Toledo. En 2009, los responsables de esta investigación confiaron en el trabajo que en ese momento yo estaba sólo comenzando, permitiéndome que formase parte de su equipo multidisciplinar como responsable del análisis de los cigarrales de las élites eclesiásticas. Los resultados de mi trabajo serán presentados en un *British Archaeological Report*, en la sección "La evolución del cigarral en el siglo XVI. La incorporación del modelo romano en el paisaje toledano. El ejemplo de la Quinta de Mirabel", en colaboración con Jesús Carrobles, Jorge Morín y Pablo Guerra. Es por esto por lo que este trabajo ve hoy la luz, con el objetivo de ofrecer a los lectores las fuentes con las que ha sido llevada a cabo esta investigación, completando así un trabajo que

1 Marías 1980.

2 BOE nº 227.

se ha extendido durante casi un lustro. Es ésta la razón por la que hemos optado por presentar el texto tal y como fue aprobado en 2010, modificando sólo los apartados que han quedado desfasados a la vista de hallazgos documentales posteriores e incluyendo las referencias a los trabajos más recientes que han tenido en éste su origen, con el objetivo de ofrecer al lector una visión más completa de las últimas aportaciones realizadas.

Quiero agradecer a Fernando Marías la generosa ayuda que me ha brindado desde el principio de este largo camino, y a Jorge Morín, Paloma Acuña y Jesús Carrobles, su apoyo y confianza. A mi padre, quien me sugirió que dedicase mi tesina al estudio de la Quinta de Mirabel, y a toda mi familia quiero agradecer el cariño con el que me han apoyado a lo largo de estos años.

Y, de manera especial, dedico este trabajo a la memoria de mi abuelo, con quien aprendí a descubrir Toledo

Florencia, Octubre 2013

Cloe Cavero de Carondelet

I. LA VILLA EN EL RENACIMIENTO

I. LA VILLA EN EL RENACIMIENTO

De la misma manera que sucedía en la Antigüedad y de la misma manera que sucede hoy en día, el deseo de poseer un lugar de retiro en el campo ha sido una constante en la historia de la humanidad desde la instauración de la vida urbana. La villa suburbana existe y tiene su sentido como contrapunto a la ciudad.

En la Antigüedad clásica, Virgilio describió el campo como el espacio idílico y abstracto donde dioses, héroes y pastores vivían el escenario en el que tuvo lugar la primera e idílica Edad de Oro del hombre. La vida en el campo, contrapuesta a las guerras y males de la vida urbana, se identificó con el placer y con la perfecta comunión con la naturaleza. En el siglo I a. C., Horacio identificó el campo con el *otium*, un concepto de ocio no entendido como el actual *dolce far niente* sino como la ocasión para dedicarse al desarrollo de las actividades intelectuales. La casa de campo, ya fuese un pequeño espacio o una enorme finca, se alzaba como monumento al descanso y al servicio de las Musas, que tenían en él un lugar al que llegar. Los escritos de Plinio el Joven fueron quizá los más influyentes en la nueva concepción de villa que tendría lugar ya en los siglos del Renacimiento.

En la edad del humanismo la concepción de villa cambió, perdiéndose por el camino el sentido moral del campo y de la naturaleza. En los años del Renacimiento, el campo era considerado como un lugar adecuado para el descanso y la caza, alejado de ese sentido "elevado" del *locus amoenus*. El siguiente pasaje de Palladio resulta muy ilustrativo al respecto: *"Finalmente, allí* (en las casas de campo) *el ánimo cansado de las agitaciones de la ciudad se repondrá y confortará, y tranquilamente podrá dedicarse a los estudios de las letras y a la contemplación. Por eso los antiguos sabios solían a menudo retirarse a lugares semejantes, donde, visitados por buenos amigos y parientes, teniendo casas y jardines, fuentes y semejantes lugares placenteros, y, sobre todo, virtud, podían conseguir fácilmente la vida más dichosa que ahí abajo se puede alcanzar"*[3].

El hecho de que este tipo de villas no estuviesen construidas en función de una necesidad concreta hace que resulte complicado establecer una clasificación correcta de las tipologías, aunque a grandes rasgos se pueden distinguir dos modelos principales; la villa de estructura abierta y la villa de estructura cerrada. La villa de estructura abierta, que se corresponde, por ejemplo, con la Villa de Tívoli, y en la que confluyen factores como la condición de explotación agrícola o un mayor tamaño, no encontrará su reflejo en España. Por otra parte, la villa de estructura cerrada se concretaba en una casa con planta rectangular o en forma de U, con dos torres o aleros. Su característica principal era la presencia de miradores, galerías o logias en las fachadas, diseñadas para permitir a sus dueños disfrutar del contacto con la naturaleza ya fuese mediante el contacto directo con los jardines o más indirectamente mediante su lejana contemplación. Los jardines, que constituían el ejemplo de cómo el hombre había logrado ordenar y contener la naturaleza mediante espacios mediadores entre el edificio y el campo abierto, tuvieron un importante papel. Se buscaba en ellos la imitación de las formas naturales, usando elementos artificiosos tales como cascadas, grutas irregulares o estalactitas, pero sin perder el componente geométrico clásico y ordenado.

En España nunca se llegó al nivel de elaboración conseguido en Italia, ya que las villas no pasaron de ser construcciones de tamaño mediano, a medio camino entre la casa rústica y el palacio, con un jardín mediano. Nuestro objeto de estudio es un cigarral, quizá uno de los principales exponentes españoles de esta tipología de villa italianizante[4]. El primordial

3 Palladio 1601, p. 45, recogido en Ackerman 2006, pp. 12-13.

4 Sobre el origen, significado y evolución de los cigarrales toledanos contamos con los más recientes estudios de Arrieta 2006; Morollón 2008; y Carrobles, Morín y Barroso 2009.

papel que en los cigarrales toledanos de finales del siglo XVI jugaron las vistas, la decoración clasicista o las galerías abiertas a los jardines, son algunos de los puntos que tienen en común con las villas italianas dedicadas al deleite.

La Real Academia Española define el término "cigarral" como *"casa de recreo y huerto que la rodea, en los alrededores de Toledo y con vistas a la ciudad".* Sin embargo, ni el origen del término ni el origen mismo de los cigarrales parece estar muy claro. Se suele establecer el origen de los cigarrales o villas suburbanas toledanas en las *villae* romanas, que habrían evolucionado en época musulmana dando lugar a complejos tales como los Palacios de Galiana o el suburbio de Azucaica[5]. En cuanto al origen del término, existen multitud de opiniones al respecto[6]. Las teorías más extendidas afirman que o bien es una derivación del término *cigarra,* insectos que pueblan estos terrenos en verano, o bien de algún término arábigo, teoría esta última establecida por Sebastián de Covarrubias en 1611[7]. Otros estudiosos han querido ver en el término la evolución de palabras tales como *pizarrales, enjertales* o *cascajares.* Martín Gamero es quizá quien ha aportado el análisis más científico del término, que asume derivado de la unión de la voz árabe "*cib*", señor, y de la voz latina "*glárea*", junta en casa de campo que tiene en sí recreación y amenidad. De este término "*cib-glárea*" habría derivado con el paso de los años el término cigarral[8].

Sin embargo, los cigarrales tal y como hoy los entendemos surgen en el siglo XV y se desarrollarán a lo largo de todo el siglo XVI. Las primeras menciones a este tipo de terrenos las encontramos en documentos municipales de principios del siglo XV, en donde se ordena cercar los cigarrales con vallas y prohibir la entrada del ganado para protegerlos y conservarlos ya que de ellos *"se sustentaba mucha gente pobre, y eran en ornato de la dicha ciudad"*[9]. Bastantes años después, en 1549, Carlos V promulgaría una pragmática para regular los cotos municipales dedicados a la ganadería y aquellos dedicados a la agricultura. Fue esta ley la que delimitó los terrenos que a partir de ahora quedarían establecidos como zonas cigarraleras, la zona llamada "La Legua"[10], en los que se ubicarían la mayor parte de cigarrales: la Azucaica, el curso norte del Tajo hasta la isla de Antolínez, Valdecolomba, bastantes cerros de la parte sur de la ciudad, la Solanilla y la Vega de San Román a la orilla del puente de San Martín, y la Vega[11].

Una de las primeras descripciones de cigarrales del siglo XVI la escribe Luis Hurtado de Toledo en 1576, en un Memorial dirigido al rey Felipe II[12]. En él leemos que *"De las casas, cortijos y heredades que hay cercanas de esta ciudad se puede poner poca cuenta, porque algunas de ellas son de tan pequeño sitio que parecen sepulturas o celdas de frailes cartujos, tienen algunas cuatro arbolitos, una fontezuela y una pieza de tapias o enramada pajiza esto a la parte de poniente donde llaman Solanilla o Morterón"*, y que *"todas estas casas y huertas por la esterilidad del agua y por la mucha frecuentación de las gentes de esta ciudad y poco cuidado o posibilidad de sus dueños, son muy estériles y de poco provecho y de mucho gasto, por lo cual corrompido el nombre de cigarrales los llaman algarreales*"[13]. Hurtado de Toledo también nos da los nombres de los propietarios de estas pequeñas fincas: el secretario de Felipe II don Diego de Vargas, don Juan Zapata de Sandoval, el Marqués de Villena, don García, don Hernán Pérez de Guzmán, don Gutiérrez de Guevara, don Diego López de Ayala y don Fernán Suárez Franco.

---

5 Carrobles 2007, pp. 59-68.

6 Martín Gamero 1857, pp. 23 y siguientes.

7 Covarrubias 1611.

8 Martín Gamero 1857.

9 Díez del Corral 1987, p. 254.

10 Morollón 2008, p. 161.

11 Marías 1985, pp. 137-138.

12 Hurtado de Toledo 1576.

13 Hurtado de Toledo 1576, pp. 505-506.

En los cigarrales tenían lugar, dado el conveniente carácter idílico de su ubicación, las tertulias literarias. Las tertulias fueron reuniones en las que los toledanos amantes de las letras y del arte se reunían para discutir y comentar temas y autores cultos. Una de las reuniones más notables es la que tuvo lugar en el cigarral del canónigo don Diego López de Ayala en septiembre de 1534, con motivo de la venida a Toledo del ya entonces famoso poeta Garcilaso de la Vega[14]. La costumbre de utilizar los cigarrales como sede de academias literarias continuaría en el siglo XVII, como sucedería por ejemplo en el cigarral de Buenavista, propiedad del cardenal Sandoval y Rojas.

El cigarral del cardenal Quiroga, construido a finales del siglo XVI, marcará un antes y un después en la configuración del cigarral. El considerable tamaño del conjunto y el estilo italianizante tanto de su arquitectura como de su decoración dieron un nuevo carácter al concepto de cigarral. En los escritos del siglo XVII vemos cómo los autores diferenciaban entre las pequeñas casas con árboles frutales, la modalidad más tradicional, y el importante complejo erigido por el cardenal, que se establecería como modelo para los nuevos cigarrales. Francisco de Pisa escribe en 1605 que los cigarrales eran *"…casas de placer, en que se crían árboles, viñas y flores, mayormente altos, saliendo de la puerta de San Martín, a la parte de Valdecolomba, y por el otro camino que va a San Bernardo y Corralrubio, que se llaman cigarrales, o pizarrales cercados: y entre estos el muy famoso y rico cigarral del Cardenal don Gaspar de Quiroga que al presente es del Rey nuestro Señor"*[15]. De la misma manera Sebastián de Covarrubias distinguió en 1611 entre ambos tipos de cigarrales, escribiendo que *"En Toledo se llaman cigarrales ciertas heredades, no lejos de la ciudad en aquellas cuestas que ordinariamente son unos cercados pequeños. Las más tienen fuentes con que riegan alguna cosa, tienen árboles, frutales de secano, un pedazo de viña, olivas higueras y una casita donde recogerse el señor cuando va allá. Pero algunos cigarrales de estos son famoso, de gran valor y recreación, aunque de tanto gasto como provecho"*[16].

El cardenal Sandoval y Rojas, arzobispo de Toledo, sería el primer propietario en continuar la tendencia instaurada por el cardenal Quiroga, aunque no lo haría en los cerros más allá del Puente de San Martín sino a orillas del Tajo. Según los documentos referentes a las obras del cigarral que aún se conservan sabemos que el cigarral de Buenavista fue encargado hacia 1608 al arquitecto Juan Bautista de Monegro, quien incluyó en su proyecto la imprescindible galería de arcos abierta al exterior. Gracias a la oda que escribió sobre el cigarral Baltasar Elisio de Medinilla y a los escasos restos originales que se conservan podemos hacernos una idea, aunque poética y alejada de la realidad, de este cigarral *"formado a traza e invención cretea",* y de sus numerosos jardines y estanques, fuentes monumentales y estatuas clásicas, flores, árboles frutales y pájaros[17].

Queremos acabar esta pequeña introducción haciendo mención a la obra de *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, escrita en 1630. En ella el autor narra cómo la nobleza pasa unos días de asueto y diversión entre cinco de los más importantes cigarrales de Toledo; el de Buenavista, el que fue del cardenal Quiroga, el de los Núñez, el de Gerónimo de Miranda y la huerta de la Encomienda, pero sin dejar de reseñar una larga lista de cigarrales menores. El gran número de cigarrales que encontramos en la Toledo de 1630 es la confirmación del éxito de una tipología y de un estilo de vida, que sin embargo acabaría corrompiéndose con el paso de los siglos hasta perder completamente su significado original.

14 Rodríguez 1939, p. 101.

15 Pisa 1605, ff. 25-26.

16 Covarrubias 1611, p. 190.

17 Marías 1985, pp. 142-144.

II. EL CARDENAL QUIROGA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE

II. EL CARDENAL QUIROGA Y SU RELACIÓN CON EL ARTE

Para comprender plenamente una obra de arte es imprescindible conocer quién la encargó, y porqué la quiso así. Con el cigarral del cardenal Quiroga pasa lo mismo, la elección de los artífices y de los temas a desarrollar en su decoración constituye una opción profundamente personal y que ha de ser entendida en el panorama de un recorrido vital particular. Además, la soledad de este monumento en su contexto más inmediato hace que el averiguar las razones que llevaron al comitente a demandar una obra tan diferente a todo lo que se estaba realizando en ese momento sea más crucial si cabe.

Dado el desconocimiento que existe alrededor de la persona de Gaspar de Quiroga, una figura clave en la vida política española de la segunda mitad del siglo XVI, hemos creído interesante y conveniente ampliar el apartado que a él dedicamos. Hemos querido trazar un mapa en el que no sólo se incluyera su recorrido vital y profesional, sino también la relación que mantuvo con el arte durante las distintas etapas de su vida[18]. Conociendo sus gustos, experiencias, los encargos que realizó o los artistas que eligió para ello, conseguiremos comprender mejor al comitente de una obra tan especial en el panorama del arte renacentista español como es la actual Quinta de Mirabel. Además, de esta manera hemos querido llamar la atención sobre la falta de un estudio en profundidad sobre el papel del cardenal Quiroga, uno de los grandes patrones cortesanos del siglo XVI, como comitente.

II. 1. LA JUVENTUD

Gaspar de Quiroga nace hacia 1513 en Madrigal de las Altas Torres, un pueblo de Ávila, en el seno de una familia hidalga. La reina Juana la Loca fue quien le costeó, en agradecimiento a su labor como paje, su primera formación en el Colegio de San Salvador de Oviedo en Salamanca. En 1537 se licenció en Cánones en el prestigioso Colegio de la Santa Cruz de Valladolid, y pasó a ocupar la cátedra de Vísperas. En 1540 sería nombrado Vicario General del arzobispado toledano gracias a las buenas relaciones de su familia con el entonces cardenal arzobispo de Toledo Juan Tavera. De esta manera, y de la mano de este gran promotor cultural y artístico, Quiroga empezó su carrera eclesiástica. En 1545 Quiroga hizo su primera intervención como patrón, donando al convento agustino de su pueblo natal 180.000 maravedíes y su biblioteca, y poniendo como condición el ser enterrado allí.

El año de 1545 muere el cardenal Tavera y Quiroga se ve arrastrado a una complicada situación, ya que el sucesor de Tavera, Fernando de Valdés, inicia una campaña contra sus protegidos. La primera medida que se tomó contra el entonces canónigo de Toledo Quiroga fue excomulgarle por un enfrentamiento con un colegial de San Ildefonso que había tenido lugar años atrás. En 1546, Quiroga marchó a Roma para pedir perdón al pontífice Pablo III. De los meses que pasó en Roma, meses en los que debió visitar y admirar la enorme belleza que la ciudad le ofrecía, no tenemos muchos datos. Román de la Higuera afirma que Quiroga, nada más llegar a la ciudad papal, buscó la ayuda de la Compañía de Jesús, con la que había establecido contactos durante su juventud[19]. Algunos autores[20] piensan que fue

18 Nos remitimos en todo momento a Pizarro 2004, en donde se han recogido, entre otros muchos documentos, las biografías escritas por Román de la Higuera IX; Salazar de Mendoza 1621; BHSCV Libro de Colegiales nº16, ff. 141-161; y Boyd 1954.

19 Román de la Higuera IX.

20 Pizarro 2004, p. 45.

la mediación de Ignacio de Loyola lo que favoreció la rápida absolución por parte del pontífice. Se dice que durante ese primer encuentro, Pablo III le preguntó a Quiroga *Tu qui es?,* a lo que él respondió *Ego sum qui rogat*, frase que ha dado lugar a diferentes juegos de palabras por parte de los cronistas.

Durante los diez años siguientes, Quiroga estuvo trabajando en Toledo bajo las órdenes del nuevo arzobispo Juan Martínez Silíceo en la promulgación de los Estatutos de Limpieza de Sangre, surgidos del ambiente rigorista que teñía en ese momento toda la Iglesia católica.

II. 2. ITALIA

En 1554 Gaspar de Quiroga es nombrado auditor de la Corona de Castilla en el Sacro Tribunal de la Rota en Roma, y procurador del cabildo catedralicio en la Santa Sede. Pese a que la obtención de estos cargos puede parecer producto de un ascenso, el hecho de ser alejado de la corte con cuarenta años de edad era la demostración de la difícil situación en la que seguían encontrándose los que habían sido seguidores de Tavera. Los diez años que el prelado pasó en Italia fueron aquellos que definieron sus gustos estéticos y artísticos, por lo que haremos énfasis en aquellos datos que puedan ayudarnos a reconstruir su experiencia.

II. 2. A. ROMA

Gaspar de Quiroga *"salió de Toledo para Roma a 1 de abril de 1555, y a 24 de aquel mes se embarcó en Alicante en un navío de Génova. El 25 de mayo llegó a Florencia, y entró en Roma la víspera del Corpus 12 de junio en hábito de peregrino, porque cerca de Orvieto le prendieron unos franceses, y juntamente sus dos criados, y despojáronles cuanto llevaban"*[21]. La acelerada cronología del viaje hace difícil pensar que hubiese tenido tiempo para visitar detenidamente los monumentos que estas ciudades le ofrecían.

No sabemos dónde vivió Quiroga durante estos cuatro años, qué palacios e iglesias visitó, ni quienes formaban parte de su círculo de amistades. Sabemos sin embargo que mantuvo una estrecha relación con Ignacio de Loyola, a quien había conocido en su anterior visita a Roma. Los encuentros entre ambos fueron tan frecuentes que las crónicas dicen que le debió ver "más de cien mil veces en esta vida"[22]. Los encuentros se celebraban en la Casa de la Compañía y en la llamada "viña"[23], la sede de recreo de los estudiantes del Colegio Romano en el Aventino, junto a la iglesia de Santa Balbina y las termas de Caracalla, que Ignacio de Loyola había comprado en 1555[24]. La vinculación de Quiroga con los jesuitas seguiría aún después de la muerte de Ignacio de Loyola, siendo ilustrativa la anécdota de que Pedro de Ribadeneyra pidió la colaboración de Quiroga para el retrato póstumo que había de pintar Alonso Sánchez Coello en 1585[25]. La colaboración de una persona cercana al difunto era muy necesaria para la realización de este retrato, ya que

21 BCSCV, Libro de Colegiales nº16, f. 143v.

22 Román de la Higuera IX.

23 Pizarro 2004, p. 105.

24 García-Villoslada 1986, p. 603.

25 Sobre la relación entre Pedro de Ribadeneyra y Quiroga véase Pizarro 2012, y sobre la posible influencia de ésta en materias artísticas, véase Cavero de Carondelet 2013 B.

Ignacio de Loyola no había permitido en vida que se le retratase. Resulta interesante constatar cómo Quiroga seguiría la misma tónica que su gran amigo, no dejándose retratar del natural en ningún momento de su larga vida.

No podemos dejar de mencionar la enorme importancia y belleza de la Roma en la que vivió Quiroga, la Roma del *Cinquecento,* quizá el momento más espléndido en el campo de las artes que conocemos. Palacios y villas decoradas con frescos y relieves, jardines y fuentes de temas clásicos y mitológicos, eran sedes de reuniones entre los intelectuales, artistas y literatos de la época, sedes de discusiones basadas en la cultura clásica y en la contemporánea. El manierismo, el arte excesivo derivado de las enseñanzas e innovaciones de Rafael y Miguel Ángel, era el movimiento en boga en la época. La modernidad se combinaba con las ruinas romanas, con los mosaicos y frescos medievales que decoraban (y aún decoran) las numerosas iglesias de la ciudad, con la extraña belleza de una ciudad que ha sido capital de lo pagano y de lo divino.

II. 2. B. NÁPOLES

La fundación del Consejo de Italia por parte de Felipe II, con el objetivo de controlar la situación de los territorios italianos adscritos a la monarquía española, hizo necesaria la consecución de una visita al reino de Nápoles. Las visitas eran un mecanismo de control sobre las diferentes instituciones, y fue Quiroga el elegido para orquestar la actuación de los diferentes colaboradores. *"Cumpliendo con el orden del Rey salió de Roma, y entró en Nápoles a 11 de noviembre del mismo año 1559"*[26], instalándose en el Palacio del Príncipe de Salerno[27]. La visita duraría más tiempo del previsto inicialmente, extendiéndose hasta los últimos días de 1563.

La estancia de Quiroga en este palacio es quizá uno de los datos más concretos con los que contamos. El Palacio del Príncipe de Salerno, conocido también como Palacio Sanseverino por el nombre de la familia que lo construyó, estuvo considerado como uno de los más lujosos de Nápoles en los siglos XV y XVI. Vamos a intentar reconstruir el aspecto original[28] de este desaparecido edificio, actualmente una iglesia jesuita, reconstruyendo así una parte de las vivencias de Quiroga.

La historia del palacio de la familia Sanseverino abarca poco más de un siglo, desde su construcción en 1470 hasta su destrucción en 1584. En la fachada de la iglesia del Gesú Nuovo, el edificio levantado a finales del XVI sobre los restos del palacio, podemos ver aún hoy encastrada la placa original, que dice así: *"NOVELLUS DE SANCTO LUCANO ARCHITECTOR EGREGIUS OBSEQUIO MAGISQUAM SALARIO PRINCIPI SALERNITANO SUO ET DOMINO ET BENEFACTORI PRECIPUOHAS AEDES EDITIT ANNO MCDLXX"*. El palacio fue pues levantado en 1470 para el príncipe de Salerno Roberto Sanseverino por el arquitecto Novello da San Lucano. Podemos hacernos una idea de cómo fue gracias a un plano de Braun y Hofeberg sobre dibujo de Lafreri, de 1566. En este plano en perspectiva a *vol d'ucello* podemos ver el palacio, identificado con el número 50, ubicado cerca de Porta Reale. Apreciamos como el palacio se organiza en torno a diferentes jardines o patios interiores, aunque la falta de definición del dibujo no permite apreciar los detalles de la articulación de los muros, de los que sólo alcanzamos a ver que son continuos y sin grandes pórticos.

Afortunadamente, conocemos el aspecto de la fachada original, de piperino y decorada con puntas de diamante [fig. 1], gracias a que fue preservada por la Compañía de Jesús por el ahorro que esto suponía y por el gusto hacia las

26 BCSCV, Libro de Colegiales nº16, f. 144v.

27 Pizarro 2004, p. 111.

28 Para lo cual nos remitimos a Ceci 1898.

Fig.1. Fachada de la iglesia del Gesù Nuovo, Nápoles

formas insólitas que les caracterizaba. Conservaron no sólo el muro de la fachada sino también la portada, que adaptaron al templo. De la portada original hoy sólo quedan los estípites, ya que el resto corresponde a la ampliación barroca de 1685, en la que se añadieron a la portada columnas a ambos lados y un frontón partido. Además, el emblema de los príncipes de Salerno que había sobre uno de los estípites fue sustituido por el escudo de los Della Rovere, familia mencionada también en un epígrafe del arquitrabe.

El intentar reconstruir la riqueza de los salones, estancias y jardines del palacio es quizá lo que reviste mayor complicación. Las crónicas de la época, pese a mencionar en bastantes ocasiones la belleza del palacio, sólo dan vagas indicaciones de carácter general en las que alaban el lujo y suntuosidad que lo caracterizaba. Pontano la cita como la *magnificam domum* en su tratado *de Magnificentia*, mientras que escritores como Contarino, Leandro Alberti y Capaccio le dan el primer puesto entre los palacios más insignes de Nápoles. Paradójicamente, es en un escrito de la Compañía de Jesús en el que encontramos la única información relativamente concreta acerca del palacio, la historia de la Compañía de Jesús en Nápoles escrita por Francesco Schinosi a principios del siglo XVIII[29]. En ella se mencionan algunos de los aspectos originales del edificio destinado a albergar el nuevo templo de la Compañía. Schinosi habla sobre los vastos jardines que había en la parte posterior del palacio, las cuadras, el magnífico patio porticado con columnas de mármol, y los *"lavorati marmi che a dovizia quernivano la parte interiore, e alla pregevole dipintura a fresco delle camere che per avventura rappresentava le antiche fazione di quella poderosisima famiglia"*[30]. No conocemos más detalles acerca de los frescos que decoraban el palacio, que Ceci atribuye al pintor Giovan Luca de lo Mastro, de Éboli.

En los años en los que Quiroga se alojó en el palacio, éste ya no formaba parte de la familia Sanseverino sino de la Corona española. La caída en desgracia de Ferrante Sanseverino, último príncipe de Salerno, en 1552 había provocado que todos sus bienes fuesen confiscados. Muchos años después de la marcha de Quiroga, el palacio y el resto de bienes de los Sanseverino fueron puestos en venta. Ante esta situación, el pueblo napolitano, que no quería ver desaparecer un palacio que según la correspondencia de los agentes del Granduque de Toscana *"dava non poco ornamento alla città"*[31], quiso unirse para comprarlo. Sin embargo, la falta de acuerdo entre las diferentes facciones ciudadanas hizo que fueran los jesuitas, con el apoyo del Duque de Osuna, quienes obtuvieran la preferencia de Felipe II en la compra del palacio.

Los años que Quiroga pasó en Nápoles le fueron sin duda muy provechosos desde el punto de vista artístico y cultural. Su trabajo como visitador le obligaba a recorrer las iglesias y monasterios de la región, lo que debió de aportarle un bagaje visual extraordinario. Además, no podemos olvidar la importancia de la ciudad de Nápoles en el siglo XVI,

29 Schinosi 1608.

30 Schinosi 1608, p. 461

31 Ceci 1898.

tanto desde el punto de vista político y económico como desde el punto de vista artístico y cultural. En los documentos de la época encontramos que Quiroga mantuvo una relación estrecha con personajes cultos, tales como Casanate, Mariconda, Caravita, Russo o Luis Suárez de Toledo[32], gente que le habría ayudado a introducirse en el círculo social más elevado del momento. Quiroga, con su elevada posición y sus nobles amistades, debió pasar muchos momentos en palacios semejantes al Sanseverino, lugares en los que aprendió a apreciar el arte renacentista, la arquitectura, las galerías abiertas a los jardines o la decoración al fresco. Por todo esto hemos de suponer que Quiroga debió en estos años realizar encargos a artistas italianos. En Roma y en Nápoles, pese a que no tenemos ninguna referencia documental o gráfica al respecto, el canónigo tuvo que haberse interesado por el arte. Resultaría extraño que no hubiese, al menos, comprado algún lienzo devocional durante los casi diez años que pasó en Italia.

Quiroga cerró la visita el día 3 de diciembre del 1563, desembarcando en Génova el 24 del mismo mes. Allí esperó hasta el 4 de febrero del año siguiente, día en el que se embarcó en las galeras que estaban reunidas para traer a la Corte de España al Archiduque Rodolfo[33]. Tras el largo viaje por mar, pasó por Barcelona y Valencia antes de entrar en Madrid.

II. 3. EL FAVOR REAL

En 1565, contando con aproximadamente cincuenta años de edad, Quiroga volvió a España. Presentó el informe de la visita al reino de Nápoles ante el rey Felipe II, quien quedó tan satisfecho que *"... le premió el 27 del mes con los plazos del Consejo de Castilla y General Inquisición"*[34]. Estos cargos, a los que se sumaría en 1567 el de la Presidencia Interina del Consejo de Italia y en 1570 el de asesor del rey en el sometimiento de los moriscos en Granada, son el reflejo de la situación favorable de la que disfrutó Quiroga en estos años. En 1571 es nombrado obispo de Cuenca, sede que ocupó hasta 1577. En los seis años que estuvo al frente de la diócesis conquense, años en los que no residía formalmente en la ciudad, fue el máximo responsable de lo asuntos referentes a la conservación y ampliación del tesoro de la catedral, por lo que conocemos algunas actuaciones a nivel artístico del prelado.

En el *Viage de España* de Antonio Ponz[35] encontramos una referencia al papel del obispo en el encargo de la custodia que sería realizada por el conquense Francisco Becerril. Dice así: "*No dudo que muchos hombres grandes trabajarían para llevar a fin tanta obra; pero tampoco es de creer, que si no hubiera sido suyo el mérito principal, se le hubiera permitido poner su nombre en ella, y mas en tiempo de un Obispo tan sabio, y de tan buen gusto, como fue D. Gaspar de Quiroga, como lo manifiesta lo que se hizo de su orden en varias partes, y se puede inferir que lo tenía, de sus mansiones en Italia, con cargo de Auditor de Rota, y después de Visitador del Reyno de Nápoles en una era, en que florecían tantos y tan grandes ingenios*[36]*"*. Esta pieza fue destruida, como tantas otras, en las invasiones francesas de 1808, por lo que actualmente sólo podemos imaginar y reconstruir lo que debió ser su aspecto original a partir de los fragmentos que quedan en el Victoria & Albert Museum de Londres y de las descripciones de Ponz. Sin embargo, y pese a que en este pasaje Ponz infiere de los años que el cardenal pasó en Italia la posesión de un refinado sentido del gusto y unos

32 Pizarro 2004.

33 BCSCV, Libro de Colegiales nº16, f. 144v.

34 Ídem

35 Ponz 1789, Tomo III.

36 Ponz 1789, Tomo III, pp. 69-72.

conocimientos considerables de la estética renacentista que se reflejan en la custodia, lo cierto es que el cardenal no tuvo nada que ver en su encargo. Fue el obispo de Cuenca don Diego Ramírez de Villaescusa quien la encargó en 1527, información que encontramos en la placa que rodea el zócalo de la custodia, en la que se detalla entre otras cosas que *"Acabóse año de MDLXXIII, siendo Obispo D. Gaspar de Quiroga"*[37].

Ponz hace también una referencia al papel del prelado en el encargo de otra custodia, ésta para la parroquia de San Juan de Alarcón, y nos da la transcripción de lo escrito en la basa de la custodia: "*Esta custodia mandó hacer D. Gaspar de Quiroga, Obispo de Cuenca, á costa de las fábricas de las iglesias de esta villa de Alarcón. Acabóse siendo Obispo el Ilustrísimo D. Gómez Zapata…. Hízola Christóbal de Becerril, platero, vecino de Cuenca; y acabóse en 20 de Junio de 1575 años"*[38]. La comisión de esta custodia a otro miembro de la familia de plateros de los Becerril podría derivar de una buena aceptación de la primera custodia hecha para la catedral de Cuenca.

En 1573, y tras diez años sirviendo al rey, Quiroga es nombrado Inquisidor General en los reinos de España, uno de los cargos que conllevaban más poder en la época. A partir de este momento, la carrera eclesiástica de Quiroga experimentará una impresionante subida, situación posible gracias a un cúmulo de circunstancias favorables. Una de estas circunstancias es la elección del pontífice Gregorio XIII Buoncompagni en 1572, figura en torno a la cual se estaba articulando un nuevo grupo de poder en la corte madrileña, dirigido por Don Juan de Austria y la princesa de Éboli, y del que formaban parte entre otros el secretario real Antonio Pérez y Gaspar de Quiroga[39]. La ascensión al poder de esta facción cortesana durante los años setenta será una de las razones por las que Quiroga se vea promocionado.

II. 4. EL ARZOBISPADO TOLEDANO

En 1577, Quiroga es nombrado arzobispo de la catedral primada de Toledo, relevando en el cargo a Bartolomé de Carranza, pese a que el verdadero y firme candidato a la archidiócesis por parte de Felipe II era su sobrino el Archiduque Alberto. Sin embargo, como la juventud de este último le impedía ostentar un cargo de tamaña importancia, se optó por Quiroga, quien por su avanzada edad no era probable que viviese muchos años más. Al año siguiente, Quiroga fue nombrado cardenal con el título de Santa Balbina por Gregorio XIII, nombramiento auspiciado y promovido especialmente por el secretario Antonio Pérez, y la celebración del nombramiento tuvo lugar en las Descalzas Reales de Madrid[40]. En un lapso de siete años, Quiroga había pasado de ser un personaje con poco peso en la corte para convertirse, sin duda, en el personaje más influyente de la Iglesia en España. Será en estos años cuando empezamos a ver al cardenal Quiroga, si no como mecenas o protector de artistas, sí como un importante comitente de obras arquitectónicas en relación con sus cargos.

Ostentar el cargo de arzobispo de Toledo venía unido a un importante e influyente papel en el gobierno. Esto significaba que los reyes esperaban de los arzobispos primados que residiesen en Madrid, en la corte, y que apoyaran a la Corona en sus decisiones. Por lo tanto los arzobispos de Toledo, y entre ellos el cardenal Quiroga, no solían pasar demasiado tiempo en la ciudad imperial. Durante los años que pasó en la corte madrileña, Quiroga delegó la administración de la archidiócesis toledana en el Consejo de la Gobernación, aunque es interesante constatar que Quiroga

37 Pérez Ramírez 1985, p. 20.

38 Ponz 1789, Tomo III, pp. 186-189.

39 Gascón Bernal 2007, p. 147.

40 Gascón Bernal 2007, p. 150.

se tomaría un interés personal en la supervisión de las pinturas de las parroquias[41]. El hecho de que la actividad del cardenal se viese reducida en estos años más al ámbito político y cortesano, provoca que no encontremos prácticamente ninguna intervención suya en el ámbito artístico. Hemos querido recoger, por simbólica, una de las primeras intervenciones hechas en su largo arzobispado: *"Un escudo de mármol de Italia con las armas del cardenal mi señor, se hizo el año de mil y quinientos y setenta y nueve, para remate de la linterna del caracol de la torre y la hechura del, se le pagó a Sebastián Hernández, escultor, el dicho año, con otras cosas…"*[42]. Este escudo, que sería tasado por Nicolás de Vergara el Mozo, se trasladó posteriormente al Palacio Arzobispal.

Después de varios años gozando de una situación privilegiada, la facción ebolista cayó y dejó el poder a la facción liderada por Mateo Vázquez, el nuevo secretario real. En 1580, contando ya con 68 años, el cardenal Quiroga se vio apartado de la corte y relegado al ámbito provincial de su arzobispado toledano. Su relevamiento, aunque encuadrado en la caída en desgracia de la facción papista, también estuvo relacionado con su postura acerca de la anexión de Portugal, una postura de acuerdo con los principios de la Compañía de Jesús pero no del agrado de Felipe II. Ese mismo año, el monarca aprovechó para dar luz verde a un permiso que el cardenal le había solicitado años atrás para estar en Toledo, añadiendo que demorase su estancia en la ciudad castellana "*todo el tiempo que fuese necesario*"[43]. Tras años de ausencia, el cardenal regresaba por fin a la ciudad que le había visto formarse con su mentor Tavera. *"Llegó el Cardenal a su Iglesia, y siendo la vez primera que volvía a ella con el capelo le hicieron un solemne recibimiento"*[44]. Durante estos años el cardenal se ocupó de la adecuación y puesta en día de la archidiócesis de acuerdo a las directrices del concilio de Trento, ya que por lo dilatado y complicado del proceso del arzobispo Carranza la catedral de Toledo se encontraba esencialmente sin reformar, y de las actuaciones en el campo artístico y arquitectónico.

El cardenal Quiroga centró sus esfuerzos en reformar la archidiócesis toledana según los decretos del concilio de Trento y, a partir de este ejemplo, toda la Iglesia española. La voluntad del cardenal de instaurar un catolicismo austero le llevó eliminar todo lo incorrecto o "dudoso", todos los entretenimientos carnavalescos o profanos que acompañaban las fiestas sacras tradicionales, entre ellos los autos de "sibilla y pastorcillos" que tenían lugar en Nochebuena[45]. Para regular las reformas que se tenían que llevar a cabo, en 1582 tuvo lugar el concilio provincial de Toledo. En el Archivo Capitular se conserva un dibujo de Nicolás de Vergara el Mozo[46] que representa la configuración de la capilla mayor de la catedral toledana en la sesión inaugural del concilio provincial que tuvo lugar entre 1582 y 1583, el día 8 de septiembre. El dibujo está acompañado de una inscripción que explica el lugar que en la capilla ocupaban las diferentes jerarquías eclesiásticas. En el concilio se tomaron medidas, como no podía ser de otra manera, acerca del control sobre las imágenes, y se nombraron obispos para que vigilasen "*…las pinturas que causan risas y las que están con ornato profano y cavalleresco"*[47] en las iglesias y en los templos.

Consciente de las inmensas carencias del pueblo llano acerca de las cuestiones religiosas, Quiroga decidió fundar colegios y escuelas, además de dar sermones semanalmente en la catedral. En 1583, el cardenal Quiroga publicó también un Índice de libros prohibidos, seguido por un Índice de libros expurgados al año siguiente. Esta práctica, que mandó hacer desde su puesto de Inquisidor General, estaba orientada al control de la producción literaria, a controlar la difusión de las ideas "peligrosas" o contrarias a las directrices de la Iglesia reformada.

41 Kagan 1982, p. 54.
42 Zarco 1916 II, pp. 208-209.
43 Pizarro 2004, p. 449.
44 BCSCV, Libro de Colegiales nº16, f. 151r.
45 Kagan 1982, p. 55.
46 Marías 2009.
47 Kagan 1982, p. 56.

II. 4. A. LA OBRA Y FÁBRICA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

El hecho de estar a la cabeza de la catedral primada implicaba la participación del cardenal en las decisiones referentes a la decoración y restauración de la misma. En el siglo XVI era el arzobispo quien, generalmente, elegía al canónigo Obrero Mayor, el máximo responsable de todo lo relacionado con la Obra y Fábrica. Concretamente podemos decir que, además de ocuparse de otras muchas cosas, era quien realizaba las contrataciones de los artistas que iban a participar en las labores de arreglo y de nueva obra de la catedral. En tiempos del cardenal Quiroga, el cargo de Obrero Mayor estuvo ocupado por el futuro arzobispo García de Loaysa y Girón (entre 1574 y 1584), por Juan Bautista Pérez y por Francisco Monsalve y Ulloa (sobrino-nieto del cardenal Quiroga). Como las fronteras entre las competencias del Obrero Mayor y las del arzobispo en cuanto a la elección de artistas y maestros no resultan muy definidas, vamos a inferir que la responsabilidad última recaía en el máximo dirigente de la archidiócesis.

Al poco de llegar a la catedral toledana el cardenal ordenó, como era costumbre, que se realizase un inventario de los objetos que allí había y del tesoro catedralicio. Dicen las crónicas que *"Y reparando que hacía tiempo que no se visitaban las grandes reliquias, plata, ornamentos, y todo lo demás que se guarda en el sagrario se aplicó con toda atención esta visita de que resultó utilidad y provecho con mayor veneración a aquel sagrado tesoro"*[48]. Unos años más tarde, en 1588, mandaría realizar un segundo inventario.

Los Maestros Mayores

El Maestro Mayor de Obras era el responsable de la realización de las obras en la Catedral, y era un puesto ocupado generalmente por arquitectos. En los años que nos ocupan ostentaron este puesto Nicolás de Vergara el Mozo (entre 1575 y 1582), Diego de Alcántara (entre 1582 y 1587), y tras la desaparición de éste otra vez Vergara el Mozo (entre 1587 y 1606)[49]. Los motivos de la elección de Diego de Alcántara no están del todo claros, pero se achacan a un problema de afinidades a las facciones cortesanas enfrentadas del momento. Vergara, supuestamente caído en desgracia en 1582 de la misma manera que el cardenal Quiroga, encontraría su redención tras la repentina muerte de Alcántara[50]. Sea cual fuere la razón de la elección de ambos arquitectos, nos está indicando un neto espíritu clasicista y severo por parte del responsable de la misma, ya se trate del canónigo obrero o el arzobispo Quiroga. Tanto Vergara como Alcántara eran discípulos, en mayor o menor medida, de Juan de Herrera, el arquitecto del Real Monasterio de El Escorial. A lo largo de los años del mandato de Quiroga tuvieron lugar una gran cantidad de intervenciones, entre las que podemos destacar la reparación de los palacios arzobispales, la ampliación del Sagrario catedralicio y la del Hospital del Rey.

Los pintores

Los pintores formaban parte del elenco de la catedral y recibían un salario base por el cumplimiento de las tareas básicas de mantenimiento y repaso de las pinturas, además de por otras obras menores como restauraciones o iluminaciones de libros. Además de esto, recibían pagos extraordinarios por las pinturas hechas por encargo del Cabildo. En 1581, año en que el cardenal ya llevaba un año al frente de su archidiócesis, se elige al pintor toledano Luis de Velasco

48 BCSCV, Libro de Colegiales nº16, f. 151r.

49 Marías 1985, pp. 31-48 y 51-100; Marías 1980, pp. 216-222.

50 Gascón Bernal 2007.

para ocupar el puesto de pintor primero de la catedral. Esta elección expresaba, al igual que sucedía en el caso del maestro mayor, un determinado gusto estético del arzobispo y del canónigo Obrero. A Luis de Velasco se le encarga ese mismo año que repinte el *Tríptico de Nuestra Señora de Gracia*, del que existía una versión anterior restaurada por Francisco Comontes, y que realice un lienzo sobre la *Anunciación* para ser colocado sobre la puerta de la capilla de San Pedro, ambas en el claustro[51].

Los estilos de Luis de Velasco y del pintor Blas de Prado, que sería nombrado pintor segundo de la catedral en 1590, eran bastante parecidos. A este último actualmente le son atribuidas la restauración de la *Asunción* de Juan de Borgoña en 1586, así como la realización de los escudos y letreros de la galería de retratos de los arzobispos en la sala capitular en 1592[52]. Resulta curioso ver cómo la obra de Luis de Velasco y de Blas de Prado han sido confundidas a lo largo de los años. Es posible que el motivo de esta confusión radique también en el amplio desconocimiento de la obra de Blas de Prado, algo que ha sido debido en parte al deseo de construir un *corpus* de obras más numeroso del artista. Esto ha motivado atribuciones erróneas de sus obras, sobretodo en el ámbito catedralicio, en el cual ambos trabajaron.

Hemos creído necesario dedicar un lugar a la relación de la catedral toledana con El Greco, pese a que la cronología de sus relaciones con la catedral no se adecúe exactamente con la que estamos manejando. El Greco obtuvo el que sería su primer y único encargo de la catedral al poco de llegar a Toledo: un lienzo para la sacristía de la catedral, con el tema del *Expolio de Cristo*[53]. La obra, por la que recibió el primer pago en julio de 1577 y que acabó en 1579, no fue del agrado del Cabildo por la presencia de numerosas impropiedades e incoherencias iconográficas, entre otras razones. El resultado del largo litigio y de las duras discusiones mantenidas durante esos años entre El Greco y el Cabildo fue que el artista no volvió a ser contratado por la catedral, la mayor "empresa" toledana al servicio del arte. El máximo responsable de la situación de alejamiento que sufrió El Greco por parte de la catedral durante toda su vida habría sido pues el arzobispo Quiroga, debido quizá tanto a la mala experiencia sufrida con el encargo del Expolio como a una cuestión estilística, a su preferencia de un estilo más comedido y clasicista que el del candiota.

II. 4. B. LA LLEGADA DE LAS RELIQUIAS DE SANTA LEOCADIA

La llegada de las reliquias de la patrona de Toledo fue sin duda el acontecimiento más importante del arzobispado del cardenal Quiroga. En abril de 1587 la ciudad se engalanó para recibir a la santa. La importancia y grandeza del acontecimiento tuvo su reflejo en la grandiosidad del aparato decorativo efímero que se diseñó para la ocasión. El cabildo de la catedral toledana actuó como anfitrión de la gran ocasión, a la cual acudieron Felipe II y toda su familia. Se colocaron para la ocasión dos túmulos, uno corintio frente a Santa Leocadia de la Vega y otro dórico en la Puerta Nueva de Bisagra, y tres arcos triunfales, en la Herrería, en Zocodover y en la Catedral. Este último, colocado en la Puerta del Perdón, era el correspondiente a la última etapa de la procesión, el momento en que la santa patrona encontraba su lugar. Las noticias acerca de los artífices elegidos por el cabildo para la ocasión resultan muy ilustrativas acerca del ambiente artístico de finales de siglo en Toledo. Esta celebración, contemporánea a la construcción del cigarral, nos da las claves para entender el grado de clasicismo y humanismo que había en la ciudad en la época. Al taller de El Greco se le atribuyen los trabajos en el túmulo de la Puerta Nueva de Bisagra y del arco corintio de Zocodover, dedicado a

51 Mateo y López-Yarto 2003, pp. 274-309.

52 Ídem, pp. 246-269.

53 Álvarez Lopera 1993, pp. 101-105.

Santa Leocadia y al rey Felipe II, y decorado con tres escenas de la vida de la santa y tres alegorías políticas[54]. Del resto de construcciones, exceptuando el arco de la catedral, no conocemos más detalles.

Vamos a centrarnos en el caso de la Puerta del Perdón porque, además de ser el arco principal, es el que cuenta con una iconografía más cercana a nuestros intereses. Hemos querido extendernos en la reconstrucción de la estructura e iconografía de este arco por el hallazgo de una minuciosa descripción del mismo no publicada hasta el momento en la *Historia Eclesiástica de Toledo* de Jerónimo Román de la Higuera, acabada en 1601[55].

La arquitectura

Las trazas arquitectónicas fueron encargadas al maestro mayor de la catedral de ese momento, al herreriano Diego de Alcántara, que moriría prematuramente poco antes de los festejos. En el archivo de Obra y Fábrica de la catedral se conserva un primer proyecto de Diego de Alcántara, en el que se plasma la estética que se buscaba. El pórtico de Alcántara convertía la fachada gótica y "caduca" de la catedral en una construcción renacentista y moderna, cruce entre la fachada de la basílica de El Escorial y del proyecto de Vignola para la iglesia del Gesù, grabado por Cartaro[56]. En el proyecto no se ve, sin embargo, la colocación de los adornos figurativos, de los cuadros ni de las esculturas.

Escribe Román de la Higuera, a quien tomaremos como referencia principal por lo detallado de su inédita descripción, que*: "Estaba en esta puerta que es la más principal un muy gran plano entre las dos torres que sirve de lonja y está losado de losas de mármol blanco y negro delante de la cual está la plaza de las casas Arzobispales y Ayuntamiento. En todo este plazo hizo la santa Iglesia en lugar de un arco triunfal un admirable pórtico en grandeza forma y gasto que si fuera de piedra pudiera competir con los más excelentes del mundo. Tenía de largo 138 pies, de alto 110, y de fondo 40. Era todo del género corintio guardando la propiedad decoro y dedicación para quien se hacía que ora la gloriosa santa Leocadia. El primer cuerpo de este pórtico tenía en medio tres entradas que las dividían seis columnas dobladas que tenían a cuatro pies de grueso y 38 de alto y cada entrada tenía de ancho cincuenta pies correspondiéndole cuatro pilastras a los lados . De este pórtico frontero de las dos puertas laterales ya dichas se formaban otras dos una a cada lado que cada una tenía doce pies de ancho y 24 de alto adornada con 4 pilastras y entre dos de ellas estaban dos nichos el uno encima del otro con unos recuadros de los intermedios. Encima de cada puerta hasta el cornisamento se formaba un cuadro de pintura. Coronaba este cuerpo un cornisamento de singular proporción y hermosura causada de resalto y salida que hacía en el medio sobre cuatro de las columnas alas que salían afuera de la línea de todo el pórtico en 46 pies en largo donde se formaban las tres entradas sobredichas"*[57]. Entre esta descripción y el dibujo de Alcántara hay algunas diferencias, explicables porque no se trataba de un proyecto final sino probablemente de una primera traza de ese pórtico de madera y tela que iba a ser construido.

La decoración

El ciclo iconográfico, escultórico y pictórico del pórtico efímero resulta también muy interesante. Dice Francisco de Pisa que era *"muy vistoso y costoso, de traza de grandes maestros de obras y arquitectos, con varias figuras y dibujos de*

54 Marías 1997, pp. 196-197.

55 Román de la Higuera IX.

56 Marías 1983, p. 47.

57 Román de la Higuera IX, ff. 234r -235v.

delicado pincel y bulto, de muchos santos de Toledo, y Reyes de España, y otros Príncipes"[58]. En primer lugar trataremos sobre la decoración pictórica del pórtico, empezando por los tres "cuadros de pintura" que se formaban encima de cada una de las puertas del arco. El número coincide con el número de lienzos que sabemos que Luis de Velasco y Blas de Prado pintaron para el arco.

Entre los documentos de la catedral hay uno, de 1583, en el que se dice que los tasadores vieron "*tres lienzos de blanco y negro de la historia de santa Leocadia uno del azotamiento y otro de la prisión y cárcel donde murió y el otro de la aparición que hizo a san Ildefonso estando en el sepulcro y diez nichos con sus recuadros de color de bronce las figuras y los nichos pardos lo cual han hecho y pintado Luis de Velasco y por su orden Blas de Prado para el arco que se hace en la Puerta del Perdón para la entrada de la gloriosa santa Leocadia"*[59]. Las escenas repetían las del arco de Zocodover; dos escenas menores de Santa Leocadia en la cárcel escribiendo con el dedo y siendo azotada por sus verdugos, y la escena central de su aparición a San Ildefonso en presencia del rey godo Recesvinto[60]. No fueron éstos los únicos lienzos realizados para la ocasión, ya que conocemos dos grisallas representando al entonces príncipe Felipe con la emperatriz viuda y a la infanta Isabel Clara Eugenia pintadas por Blas de Prado, que comentaremos más adelante. Además de estas escenas figurativas adornaban el arco cuatro tondos de armas, un guión de Santa Leocadia y cinco "anchetas" pintadas por Diego de Aguilar[61]. Los escudos de armas correspondían respectivamente al Papa, al rey Felipe II, a la Iglesia y al cardenal arzobispo de Toledo Quiroga.

Román de la Higuera continúa su descripción del arco escribiendo que *"Por la parte de adentro había en esta fábrica espaciosos ámbitos adornados con pilastras planas y recuadramentos guardando en todo mucha correspondencia y proporción donde hubo mucha capacidad para muchas letras de Epitafios versos y sonetos. En los cuatro nichos estaban los cuatro Reyes de España y en los cuatro más bajos cuatro Arzobispos de Toledo todos de bulto con sus vestidos Reales o pontificales. En el nicho alto de la mano derecha estaba el Rey Don Felipe Nuestro Señor con una … en las manos. Significaba haber traído el cuerpo de Santa Leocadia su singular patrona a esta Santa Iglesia, con esta letra* (en latín y traducido) = *Al Rey Don Phelipe el segundo por quien ya tenemos los cuerpos enteros de san Eugenio y santa Leocadia de los cuales apenas alcanzábamos unas pequeñas reliquias =. En un cuadro y el nicho de abajo estaba el Cardenal Arzobispo de Toledo con letra que denotaba que por su cuidado veíamos restituido ya el cuerpo de Santa Leocadia. En el nicho de abajo Eugenio segundo por el decreto que hizo en la Iglesia de Santa Leocadia que ningún rey consintiera persona en su Reino que no fuese católico. En otro de arriba el Rey Felipe II porque hizo traer las reliquias de Santa Leocadia de Flandes y al rey don Alfonso el sabio porque edificó la Iglesia del Alcázar a Santa Leocadia. En otro nicho de los bajos el Arzobispo Casula porque dejó que en su tiempo tenían en Toledo el cuerpo de Santa Leocadia- A Juan Tercero Arzobispo de Toledo después de ganada la ocupación y quitada esta imperial ciudad a los moros porque hizo la Iglesia de Santa Leocadia de la Vega"*[62]. Son estas ocho figuras las más interesantes desde el punto de vista representativo. A la elección de cuatro reyes de España se une la de cuatro de los más importantes arzobispos de la ciudad del Tajo, todos ellos personajes que tuvieron algún tipo de relación con la patrona de Toledo. El cardenal Quiroga, arzobispo de Toledo en el momento de llegada de las reliquias y anfitrión del acto, ocupa aquí un justo lugar. Además, hay que tener en cuenta que es el único que Román de la Higuera detalla representado doblemente, *"en un cuadro y el nicho de abajo"*, algo que denota su importancia.

58 Pisa 1605, ff. 12v-13r.

59 Zarco II 1916, pp. 240-242.

60 Marías 1997, p. 196.

61 Zarco II 1916, pp. 240-248.

62 Román de la Higuera IX, ff. 234r -235v.

El jesuita acaba su descripción escribiendo que *"Había dedicaciones a san Eladio y a san Julián Arzobispo de Toledo. Luego había una dedicación hacia el prelado y cabildo de la Iglesia primada a santa Leocadia y a san Justo y pastor y a San Eugenio I como maestro de la fe a Sant Ildefonso como el que había loado a Santa Leocadia y dado la capa la gloriosa Virgen madre de Dios. Rematábase toda la fábrica en tres grandes figuras de Sant Ildefonso, Santa Leocadia y Sant Eugenio"*[63]. Las figuras de los obispos y de Santa Leocadia que se mencionan en primer lugar son las realizadas por los escultores Juan de Holanda, Pedro Martínez de Castañeda, Francisco Jimeno, Agustín de Campos y Melchor de Pierres en 1586[64].

Ante este pórtico salió el cardenal arzobispo Quiroga, vestido de Pontifical y rodeado de las dignidades toledanas ataviadas con sus mitras, a recibir al rey y a su real familia. Era éste el final de una procesión por toda la ciudad, en la que no sólo habían formado parte los hombres de la Iglesia, sino en la que también había tenido un lugar destacado la universidad de Toledo[65].

II. 4. C. LAS ACTUACIONES A TÍTULO PRIVADO

Al margen de sus obligaciones como arzobispo, el cardenal debió realizar un cierto número de intervenciones y encargos durante esos años, de los que sin embargo no se ha localizado casi documentación al respecto.

El cigarral

Es en estos años donde ubicamos la construcción del cigarral. El cardenal Quiroga, que contaba a finales de los años ochenta no sólo con una avanzada edad sino también con una situación "política" inconveniente, decidió construirse una villa de retiro campestre a las afueras de Toledo. Para ello elegiría un lugar frecuentado por los intelectuales de la ciudad, y contrataría como artífices a artistas toledanos con los que ya había mantenido relación por su cargo de arzobispo primado.

Los retratos

Hemos querido dedicar un lugar a los retratos realizados en vida del cardenal, quien es descrito por las fuentes como *"...de buen cuerpo y disposición: rostro alegre y abultado: cabello y barba roja y muy compuesta. Llano, afable y de buenas costumbres... decía Quiroga que las gracias eran como el agua en el fuego, la que si es poca la aviva y si mucha la mata"*[66]. Las imágenes que conocemos del cardenal se corresponden a objetos de menor importancia (medallas, grabados o arquitecturas efímeras) o a imágenes póstumas, lo que se explica en un pasaje de Román de la Higuera, quien escribe que "*Esto bastará para que se vea la humildad del Cardenal, y que de mala gana oiría sus alabanzas quien tan bajamente sentía de sus obras y vida, y con esto jamás permitió que le retratasen sabiéndolo él ni queriendo estar en parte que él supiese que se hacía esto con él. Con todo le retrató Dominico Greco famoso pintor de esta ciudad*

63 Ídem
64 Zarco II 1916, p. 244.
65 Pisa 1605, p. 12.
66 Salazar de Mendoza 1621, p. 335.

y otros bien al propio, mas por otras cartas se echará de ver la estima y amor que tuvo al Maestro sobredicho el cual le escribió esta carta dándole el parabién de la dignidad"[67]. Román de la Higuera nos informa así de la existencia de retratos del cardenal Quiroga, pintados por El Greco y por otros pintores, retratos que no estarían hechos a partir de una sesión de posado por parte del cardenal, sino probablemente a partir de esbozos hechos desde la imagen que de él tenían interiorizada los artistas. No debemos olvidarnos llegados a este punto de que Jerónimo Román de la Higuera no es considerado un buen historiador, sino que frecuentemente se le ha tachado de fantasioso y de poco fiable, por lo que el dato del supuesto retrato de El Greco podría ser sólo una manera de "adornar" el relato y la figura del cardenal. De todas maneras, admitiendo que el retrato de El Greco existiese realmente, aún hoy no tenemos una identificación definitiva. Vamos a ver a continuación en qué casos ha sido identificado el retrato del cardenal dentro de la extensa obra del cretense.

Hay que hacer mención en primer lugar a la complicada cuestión de los retratos de personalidades toledanas de la época incluidos en el archiconocido *Entierro del Señor de Orgaz*, pintado entre 1586 y 1588 tras haber recibido el visto bueno del cardenal arzobispo Quiroga en 1584. Alonso de Villegas escribió al respecto que estaban *"retratados muy a lo vivo insignes varones de nuestros tiempos"*[68]. La figura del anciano san Agustín, el anciano obispo que sostiene la cabeza del Señor de Orgaz, es la que se ha relacionado con el cardenal. El hecho de estar vestido ricamente como una dignidad eclesiástica, con mitra y capa bordada, y su aspecto severo y anciano con larga barba blanca lo acercan al cardenal, de quien sabemos que llevaba barba y que en 1586 contaba con más de setenta años. Unos estudios recientes han querido demostrar que la mitra de San Agustín es la representación de la mitra que el cardenal Quiroga mandó bordar en 1577 con motivo de su nombramiento, mitra que actualmente se encuentra en la catedral primada[69]. Una descripción de una mitra contenida en el inventario del Sagrario y tesoro de la catedral realizado en 1580 por mandato de Quiroga dice así: *"(...) otra mitra sobre tafetán blanco labrada de canutillo y las guarniciones y tiracoles y los campos de oro matizado que se hizo para su Señoría Ilustrísima*[70]*"*, es la que ha sido identificada por López Martín y Suárez Bermejo como la mitra del cuadro. Estos estudiosos añaden a la evidente semejanza del San Agustín con el cardenal Quiroga el hecho de la improbabilidad de que El Greco hubiese usado la mitra personal del cardenal arzobispo aleatoriamente. El Greco habría, pues, facilitado la identificación del prelado representando al santo con su mitra.

En segundo lugar tenemos el espinoso asunto del retrato del cardenal con la leyenda en la parte inferior "D. GASPAR DE QUIROGA, FUNDADOR DESTE REFUJIO", que estuvo en la colección Böhler de Münich, pintado supuestamente por Theotocópuli. Vemos que este lienzo, catalogado por Cossío[71] y por Frati[72] como autógrafo y realizado entre 1594 y 1600 (es decir tras la muerte de Quiroga), no está incluido sin embargo en algunos de los catálogos más recientes del pintor[73]. El lamentable estado de conservación del cuadro, probablemente debido a haber estado colgado a la intemperie en el Colegio del Refugio de Toledo durante años, impide cualquier apreciación técnica o estilística que nos permita atribuirlo con seguridad al Greco o a otro pintor. Lo que sí podemos ver es su formato, un perfil total, formato que creemos nos acerca indudablemente a la obra del grabador y platero toledano Pedro Angelo y nos aleja de la estilizada originalidad característica del maestro cretense. Sin embargo, existen opiniones como la de Vegue y Goldoni quien, adscribiendo plenamente este retrato al Greco, lo relaciona con el retrato pintado por El Greco que

67 Román de la Higuera IX, f. 202.

68 Recogido en Marías 1997, p.185.

69 López Martín y Suárez Bermejo 2005.

70 Ídem

71 Cossío 1908.

72 Frati 1969.

73 Álvarez Lopera 1993 y Álvarez Lopera 2005.

menciona Román de la Higuera en su obra, y lo establece como modelo para las creaciones xilográficas de Pedro Angelo[74].

Resulta interesante referirnos en último lugar a las discusiones habidas sobre la identificación o no del cardenal Quiroga en las figuras de los hoy considerados *San Jerónimos* de El Greco. Fue el importante historiador del arte Carl Justi quien vio en estos San Jerónimos vestidos con el hábito rojo cardenalicio la figura de nuestro cardenal, teoría que fue descartada posteriormente.

El caso del platero y grabador toledano Pedro Angelo es diferente. Conocemos dos imágenes del cardenal Quiroga que le pueden ser adscritas: una medalla de bronce, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, y una lámina impresa en 1589, ambas firmadas y compartiendo una idéntica efigie del prelado. Este grabador toledano comenzó su carrera ilustrando la ya mencionada hagiografía de Alonso de Villegas, el llamado *Flos Sanctorum,* y colaborará en todas las numerosas ediciones que de él se harán, empezando en el año 1583. Conocemos una edición posterior de la segunda parte del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas[75], impresa en 1589 y dedicada al cardenal Quiroga, en cuyo primer folio encontramos una xilografía en la que el busto del cardenal está inscrito en un óvalo y enmarcado por una estructura arquitectónica a la manera de un Arco Triunfal[76]. En la parte inferior de la estructura encontramos su escudo de armas, sostenido por dos *putti.* Una filacteria que reza *AMATOR IUSTITIE, PROTECTOR SAPIENTIE* corona la estructura, y se corresponde con las dos personificaciones de virtudes que rodean al cardenal: a la izquierda la Justicia, con una espada, y a la derecha la Sabiduría. Las palabras *protector sapientie* resultan muy ilustrativas, ya que define al cardenal como "protector de la sabiduría". Este lema, aunque bien es cierto que está escrito con la evidente intencionalidad de loar al personaje, sí está elegido en base a algunas de las actuaciones llevadas a cabo por el cardenal o en base a lo que él quiso ser.

La medalla de bronce del Museo Arqueológico Nacional[77] muestra el busto del cardenal en el anverso, ataviado con el traje cardenalicio y rodeado por la leyenda "G. D. QUIROGA. S. R. E. C. AR. T. IN. G." y la firma del artista "P. ANG. F.", y el escudo de armas en el reverso. No se sabe con certeza la fecha en la que fue realizada, aunque ha de ser posterior al año 1578, año del nombramiento de cardenal. Pese a que no hay constancia de una faceta de grabador de medallas de Pedro Angelo, está claro que tanto el modelo iconográfico como la firma nos remiten a él. Esta medalla debió ser realizada a partir del modelo de Pedro Angelo, ya fuese a partir de la lámina del *Flos Sanctorum* de 1589 o de otra igual.

En último lugar queremos referirnos de nuevo al arco de la puerta del Perdón, hecho en 1587 con ocasión de la venida de las reliquias de Santa Leocadia a Toledo. En el arco encontramos, según la descripción de Román de la Higuera, una doble representación del cardenal: "*En un cuadro y el nicho de abajo estaba el Cardenal Arzobispo de Toledo con letra que denotaba que por su cuidado veíamos restituido ya el cuerpo de Santa Leocadia*"[78]. Dado el papel que jugó el cardenal Quiroga, es lógico que su imagen fuese uno de los motivos presentes en las arquitecturas efímeras que engalanaron la ciudad esos días.

74 Vegue y Goldoni 1928 A.

75 Villegas 1589.

76 Roteta 1976.

77 Herrera 1905.

78 Román de la Higuera IX, ff. 234v y siguientes.

II. 5. LOS ÚLTIMOS AÑOS

Hacia 1585 se inicia el proceso de rehabilitación política y cortesana del cardenal Quiroga. En 1586, favorecidos con la muerte del cardenal Granvela, el cardenal Quiroga es ascendido a la gobernación del Consejo de Italia[79]. A partir de este momento el cardenal Quiroga volverá a ocupar un puesto importante en la capital, aunque realmente no volvería a instalarse definitivamente en Madrid otra vez hasta un tiempo después de haber finalizado los festejos de Santa Leocadia. Sus casi ochenta años de edad hacen que el ritmo de actividades que tenía resulte sorprendente, sobretodo si tenemos en cuenta la época en la que nos encontramos. Las crónicas de la época dicen que esto se debía a que *"vivió con mucha salud, por ser de complexión recia y comer templadamente. Ayunaba con rigor y sólo hacía de colación una tostada de pan. Bebía mucho agua de nieve"*[80].

Durante estos años, el cardenal siguió ocupándose de los asuntos personales y de otros referentes a su archidiócesis. En 1591 fundó en Toledo el Colegio del Refugio, bajo la advocación de Nuestra Señora del Refugio, una institución dedicada a la acogida y ayuda de mujeres necesitadas. En estos años Quiroga se ocupó de importantes asuntos relacionados, de una u otra manera, con el arte. Dando muestras de su piedad y de su caridad donó al Colegio Mayor de la Santa Cruz de Valladolid, donde había estudiado en su juventud, *"...un cáliz con su patena y vinagreras todo de oro finísimo, y Relicario también de oro de sumo precio y valor"*[81].

II. 5. A. EL SEPULCRO EN MADRIGAL DE LAS ALTAS TORRES[82]

Como ya hemos comentado, en 1545 el cardenal había decidido ser enterrado en la capilla mayor del convento de San Agustín en Madrigal de las Altas Torres, en el que estaban enterrados sus padres. Significativamente, mantuvo esta decisión a lo largo de su vida, declinando el ofrecimiento de ser enterrado en la grandiosa catedral de Toledo. De esta manera, Quiroga da la razón a sus cronistas, que dicen de él que *"en la humildad fue el Cardenal muy insigne... pesábale de oírse llamar príncipe..."*[83]. En enero 1590 se firmó el primer tratado entre los frailes del convento agustino y el cardenal, por lo que Quiroga debió empezar a plantearse su lugar de enterramiento durante los últimos años de la década de los ochenta. La voluntad del cardenal no fue la de edificar una nueva iglesia para albergar su panteón familiar, sino completar y ampliar el convento existente, convento que en la actualidad se encuentra abandonado y en estado ruinoso [fig. 2].

La primera traza del monasterio, acabada en agosto de 1590, muestra un edificio de tamaño algo excesivo para tratarse de un convento. En el diseño prima un equilibrio geométrico, inspirado sin duda en el discurso herreriano tan en boga en esos años. La estrecha relación que unió al arquitecto Nicolás de Vergara el Mozo con el cardenal, ya fuese en las obras catedralicias como en los encargos privados, hacen pensar que fue él el autor de este primer rasguño. Las obras del convento se empezaron, con un ritmo muy lento, en 1592. Sin embargo, a estas alturas el proyecto que se seguía ya no era el de Nicolás de Vergara el Mozo, sino el del arquitecto de la catedral salmantina, Juan de Ribero

79 Pizarro 2004, p. 520.

80 Salazar de Mendoza 1621, p. 334.

81 BCSCV, Libro de Colegiales nº16, f.160v.

82 Me baso para este apartado en la siguiente tesis: Gascón Bernal 2007.

83 Salazar de Mendoza 1621, p. 335.

Fig. 2. Convento agustino, Madrigal de las Altas Torres. Agradecemos esta imagen a Ángel Luis Portillo Zaballos.

Rada. El hecho de que la dirección de las obras del convento hubiese sido delegada en la persona de fray Luis de León, monje agustino muy ligado a la ciudad de Salamanca, habría sido la razón por la que se decidió cambiar de arquitecto. Tras la muerte del cardenal, los testamentarios fueron los responsables de completar la ampliación del convento y de levantar el sepulcro del cardenal Quiroga y de sus padres. La iglesia se terminó hacia 1600, pero el sepulcro no sería finalizado hasta 1611.

Hemos de hacer mención también a las imágenes del prelado que adornaron su sepulcro tras su muerte. Tras la conclusión de los trabajos arquitectónicos del convento, los testamentarios concertaron con el escultor Luis de Venero lo que debió ser el monumental sepulcro del cardenal[84]. El monumental arcosolio de Quiroga, situado a un lado del altar, se componía de una estructura arquitectónica de alabastro, en la que estaba la estatua del cardenal. El documento de tasación del conjunto dice así: *"(…)La una del señor cardenal al lado del evangelio, con su mantelete, muceta y sotana larga y su sitial de piedra de alabastro delante (…) de piedra de alabastro con su paño fingido brocado y en el lado del sitial las armas de su señoría ilustrísima y su almoada, libro, guantes y bonete romano encima del dicho sitial y que todo sale del mismo (…)"*[85]. Además de esto, en la puerta del convento debía de ir su escudo de armas, acompañado de dos virtudes. No resulta muy arriesgado aventurarnos a adivinar que las dos virtudes elegidas eran la Justicia y la Sabiduría, las mismas que conforman su lema y las mismas que aparecen en la imagen ya mencionada del *Flos Sanctorum.*

Hemos querido hacer mención también a la noticia de que "*El escultor Antonio de Riera se obliga a pagar a Juan González, escultor, vecino de Toledo, 300 reales, como precio de tres modelos de cera grandes, de los bustos del Cardenal Quiroga y sus padres, que e ha vendido, 1619, octubre 18*"[86]. Estos bustos, por el hecho de representar a toda la familia, debieron estar relacionados de alguna manera con el sepulcro familiar, ya que no tenemos noticia de que tuviesen alguna capilla en otra iglesia.

84 Gascón Bernal 2007, pp. 230 y siguientes.

85 AHPM, Protocolo 3281, ff. 180-195v.

86 AHPM, Protocolo 5117, recogido en Gascón Bernal 2007.

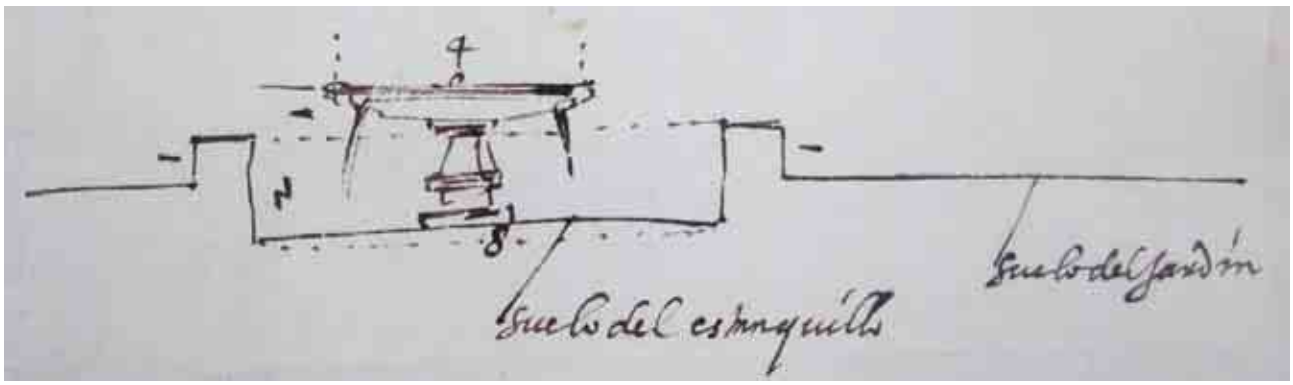

Fig. 3. Nicolás de Vergara el Mozo: Traza de una fuente y pretil, modelo de las dos proyectadas para el jardín de la huerta de Fuente el Sol. AHPM, Tomo 1026, f. 309v.

II. 5. B. LA HUERTA DE FUENTE EL SOL[87]

Dada su importante posición social y económica, el cardenal Quiroga fue un gran propietario. Poseyó haciendas, terrenos y casas, la mayoría de los cuales sólo eran una fuente de ingresos. Sin embargo, además de su cigarral toledano, conocemos la existencia de otra casa de campo de su propiedad dedicada al disfrute, la huerta de Fuente el Sol.

En julio de 1591 Gedeón de Hinojosa, del Real Consejo de Indias, vende al cardenal una casa cercada en Migas Calientes, en las inmediaciones de Madrid, cerca del camino de El Pardo[88]. El soto de Migas Calientes estaba ubicado en la actual zona de Puerta de Hierro, a orillas del Manzanares, un lugar adecuado y agradable para tener una casa de campo. Desgraciadamente, no queda en la actualidad ni rastro de la construcción renacentista, en la que estuvo implicado el arquitecto de cabecera del cardenal, Nicolás de Vergara el Mozo. Conocemos un documento notarial en el cual se especifican las características que habían de tener las fuentes de la viña, acompañadas por un dibujo esquemático de la configuración de una de ellas[89] [fig. 3]. El documento establece que en el jardín del cardenal han de construirse dos fuentes en piedra berroqueña *"buena y de grano menudo"*. Las fuentes han de tener una taza de cuatro pies de diámetro montada sobre una columna, con capitel y basa *"todo de un pedazo"*. Además, tal y como muestra el dibujo, una de las fuentes tenía que estar ubicada en un estanquillo un pie bajo el nivel del suelo del jardín.

Nicolás de Vergara concedió un poder en 1595 en el que reclamaba los pagos por los servicios prestados al cardenal. En este documento, en el que volvemos a ver su implicación en las obras arquitectónicas de Quiroga, vemos cómo no sólo se ocupó del diseño de las fuentes sino también de otras intervenciones arquitectónicas. El documento dice así: *" Y asimismo de los salarios de maestro de sus casas arzobispales que serví con título suyo por tiempo de nueve años, a razón de 15000 maravedíes cada año. Y el tiempo que me ocupé en las visitas de las fábricas de su heredad de Fuente el Sol, yendo desde Toledo a Madrid a visitarlas"*[90]. Pese a que en el poder concedido por Vergara no se especifica la ubicación de la finca, podemos relacionarla con unos documentos de la Casa Real, fechados en 1612 y 1613[91]. En ellos, la Junta de Obras y Bosques insta a Felipe III a vender algunas propiedades que sólo le reportan gastos e incomodidades. Entre ellas se encuentra una casa en el camino de Arganda, el cigarral toledano de Quiroga y la *"casa y huerta de Fuente el Sol que está en el camino del Pardo en Madrid"*. Felipe III manda a la Junta constatar que

87 Este apartado ha sido modificado, ampliado y completado en el trabajo que a continuación se cita, en el que queda plasmada la historia de esta huerta desde años antes de su compra por el cardenal Quiroga hasta su transformación en la huerta de la Moncloa, véase Cavero de Carondelet 2014.

88 AGS, CSR, Legajo 248, f. 150.

89 AHPM, Protocolo 1026, f. 303.

90 AHPT, Protocolo 2651, f. 711, f. 808.

91 AGS, CSR, legajo 305, docs. 234 y 261.

el cigarral sea efectivamente de su propiedad, para que no haya problemas con los testamentarios. La Junta responde a ello diciendo que no hay ningún problema con los testamentarios del cardenal, y se refieren no sólo al cigarral sino también a Fuente el Sol.

A la vista de esto podemos deducir entonces que la casa y huerta de Fuente el Sol en Migas Calientes en el camino del Pardo, en la que intervino Nicolás de Vergara el Mozo, es aquella a la que se refiere Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614.* Este historiador escribió que el 6 de noviembre de 1599, *"llegaron sus Majestades á Barajas, dos leguas de Madrid, y el día siguiente, á la tarde, vino el Rey en coche disimulado á ver á la Emperatriz, con el marqués de Denia y el de Velada y don Justo de Sandoval, ...; de allí pasó S. M. á Palacio á ver lo que en él se había aderezado de nuevo, y entretanto la Reina pasó* ***al*** *Pardo, y S. M. por ser muy tarde, tomó la posta y con 40 caballos fue allá, y al día siguiente envió la Emperatriz á visitar á sus Majestades con don Juan de Borja, y dejó concertado que habían de venir á la Casa de Campo, que fue del cardenal Quiroga, y ahora es de S. M., a donde bajaría la Emperatriz a verlos el día siguiente (...)"*[92]*. Por lo tanto la casa de Fuente el Sol del cardenal no era una simple viña, ya que era digna de recibir a la Emperatriz.*

II. 6. LA MUERTE DEL CARDENAL QUIROGA

"El año antes de morirse intentó retirarse, dejando todos los demás negocios que le detenían en Madrid, lo que escribió al Rey, suplicándole encarecidamente, le diese licencia para ello. Respondió el Rey de su mando, pidiéndole, no tratase de hacer ausencia de su corte y oficios, cuanto más lo había menester"[93]*. "A últimos de octubre, como a las dos y media de la noche, estando rezando Prima, le dio una fuerte apoplejía: le sangraron cinco veces, volvió en sí y pidió los Sacramentos, se confesó generalmente con Fray Juan de Castañiza, benedictino y recibió a Su Majestad, con mucha devoción, ternura y lágrimas. Se agravó el mal con tanta prisa que a 20 de noviembre de otro año murió como a las cuatro de la mañana"*[94]*.*

Tras la muerte del cardenal, el cabildo encargó a Luis de Velasco realizar el retrato que habría de completar la serie de arzobispos de la sala capitular. Es interesante apuntar cómo la mitra encargada por Quiroga, tan comentada para la identificación del cardenal en el *Entierro del Señor de Orgaz* pintado por El Greco, no sería utilizada por Luis de Velasco para el retrato que habrá de recordar el papel del cardenal arzobispo para la posteridad. Las actas del cabildo mencionan que "*El dicho día estando los dichos señores ayuntados capitularamente mandaron que se ponga el retrato del Ilustrísimo Cardenal D. Gaspar de Quiroga y el maestrescuela ordene el letrero que se ha de poner sobre la portezuela del Sagrario"*[95]. También se le encargó a Antonio de Covarrubias que compusiese una inscripción para una losa de mármol que habría de ser colocada sobre la puerta de la capilla del Sagrario, en la que está escrito el "*Gas. Quiroga. I. Card. Inq. Gnls. virtutis fidei Religionis ergo suma Omnia consecutus. Obiit XII kal. Dezemb. M.DXCIIII*" sobre su escudo[96].

92 Cabrera de Córdoba 1614, pp. 45-46.
93 Salazar de Mendoza 1621, p. 335.
94 Ídem, p. 334.
95 De Andrés 1998.
96 Ídem.

III. SU CIGARRAL TOLEDANO

III. SU CIGARRAL TOLEDANO

El cardenal Quiroga fue, como hemos visto, un hombre poderoso de su tiempo, un gran patrón cortesano. Por ello, el objeto de nuestro estudio es la construcción de la propiedad que presumiblemente tuvo para él un mayor significado, su cigarral toledano. Pese a ser abulense, consagró la mayor parte de su vida a la ciudad de Toledo, de la que fue arzobispo primado casi treinta años, y donde eligió erigir la que habría de ser su villa de retiro [fig. 4].

Hemos localizado muy pocos documentos acerca de la compra del terreno o acerca de la construcción de la casa[97], por lo que intentaremos establecer una cronología aproximada de los hechos a partir de los testimonios indirectos que sí conocemos. Como ya hemos visto anteriormente, Luis Hurtado de Toledo no incluye en la exhaustiva enumeración del capítulo "De las casas, cortijos, jardines, heredades y labranzas cercanas a Toledo y de donde se provee"[98] el cigarral del cardenal, prueba prácticamente irrefutable de que en estos años la propiedad como tal no existía. La hipótesis más probable es que el cardenal decidiese comprar el terreno durante el período que pasó en Toledo apartado de la corte entre 1580 y 1585, y habría mandado edificar el palacio en esos mismos años, en cuyos jardines aún se estaría trabajando en 1588[99].

El cardenal Quiroga compró el cigarral al toledano Hernán Suárez Franco, quien en su testamento afirma que en el año 1573 a él y a su mujer *"el señor Juan López de León que en gloria … capellán de la capilla de los Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo nos … donación de una heredad casa enfrente … de la puente de San Martín junto a la Venta del Alnofero para que la tuviésemos por nuestra"*[100]. Posteriormente, en 1584[101] *"de la dicha heredad … quiso servir ... el Illmo. Sr. Cardenal arzobispo de Toledo Gaspar de Quiroga"*[102], pagando por ella seis mil ducados. La propiedad frente al puente de San Martín junto a la Venta del Alnofero que compró el cardenal Quiroga no puede sino tratarse del cigarral objeto de nuestro estudio, descrito en un documento de 1615 también como ubicado "*cerca de la Venta del Alnafero"*[103]. En el mismo texto, Hernán Suárez Franco afirma que, tras adquirir (o heredar) la propiedad del capellán Juan López de León, se ocupó de reparar la casa y de *"plantar en ella viña y arboleda y jardines"*[104], gastando en estas tareas dos mil ducados. La descripción de esta propiedad coincide

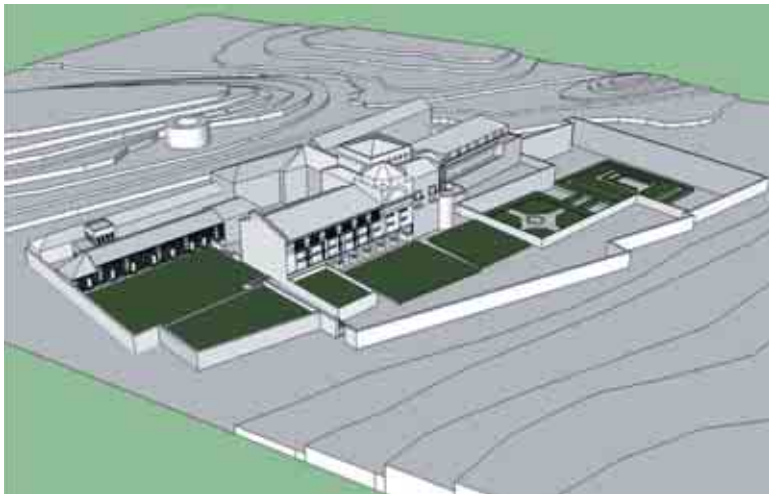

Fig. 4. Edificio actual e hipótesis partes originales (AUDEMA)

97 Un importante número de noticias documentales sobre la compra del terreno en la que se asienta el cigarral, así como de sus posteriores ampliaciones, han sido localizadas con posterioridad al trabajo que aquí se presenta. Estos documentos han permitido afianzar las teorías que aparecen delineadas en este apartado, y han permitido una reconstrucción más exacta de la historia de este cigarral. Véase Cavero, Carrobles, Morín y Guerra 2013.

98 Hurtado de Toledo 1576.

99 AHN, INQUISICIÓN, libro 361, ff. 572r-v y 578r, y AMT, Archivo Secreto: Alacena 2ª, legajo 4, núm. 6.

100 Martz 2003, p. 279-80, y AHPT, Protocolo 1608, f. 529r.

101 AHPT, Protocolo 1592, ff. 2080-2086.

102 AHPT, Protocolo 1608, 529v.

103 AHMTO, Archivo Secreto, Cajón 4, legajo 2, nº 88.

104 AHPT, Protocolo 1608, 529v.

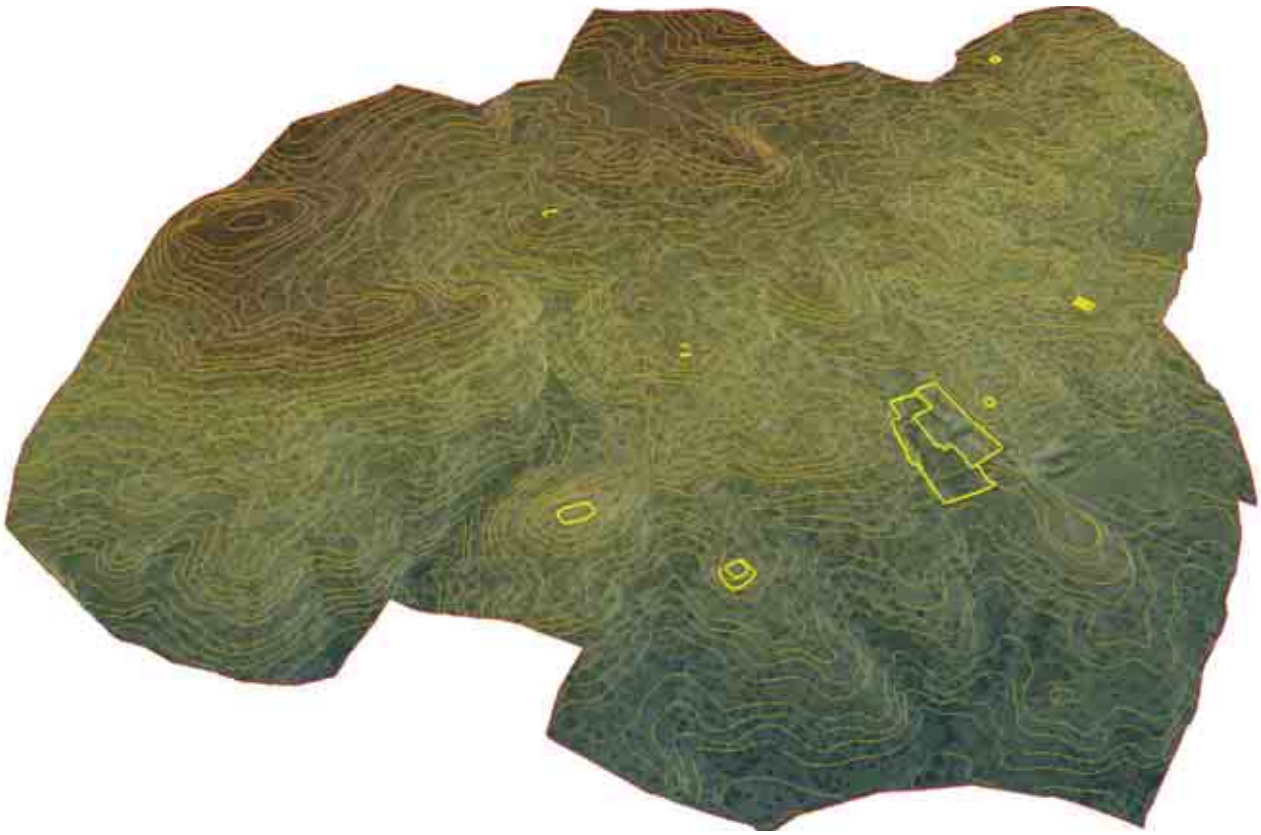

Fig. 5. Prospección en 3D de la finca con la localización de los cigarrales del siglo XVI (AUDEMA)

con uno de los cigarrales enumerados por Hurtado de Toledo:*"la casa, huerta y pozo de Fernand Suárez Franco, que labró Juan López de León"*[105].

Los estudios arqueológicos llevados a cabo este último año han revelado la presencia de varias pequeñas construcciones del siglo XVI en la finca [fig. 5], pequeñas casas que podrían tratarse o bien de cigarrales autónomos o de las viviendas de los campesinos y gentes al servicio del cardenal. Esto hace pensar que el cardenal no compró únicamente la casa de Hernán Suárez Franco, sino también las propiedades colindantes, para aislar así su villa. En el Catastro de Ensenada, realizado en 1751, se describe la finca como *"una pieza de tierra murada ... distante de esta Población un cuarto de Legua, su cabida de trescientas y treinta fanegas de las cuales las ciento están plantadas con ochocientas y sesenta olivas de M. C. sin orden y producen todos los años las doscientas y treinta restantes son infructíferas por su naturaleza y su figura la del margen"*[106], y se incluye un dibujo de la finca. Al superponer este sencillo dibujo, en el que no hay indicaciones de su orientación o proporciones, con la vista aérea actual de la finca, se han encontrado coincidencias notables [fig. 6]. La parte septentrional del perímetro coincide en parte con la tapia que delimita la finca, una tapia que ha sido datada por expertos como del siglo XVI. Es por esto por lo que nos atrevemos a afirmar que esta configuración se corresponde con la que originalmente compró el cardenal.

A la vista de estos datos, podemos afirmar que el cardenal compró una finca de considerable tamaño, que contaba ya con una casa mediana, una arboleda, viñas, huertas y un pozo. La importancia que la finca debió alcanzar ha hecho que se haya querido ver en algunos de los paisajes pintados por El Greco la representación del cigarral del cardenal. Se trate o no de la representación de este cigarral en particular, lo cierto es que en los paisajes del cretense se puede apreciar la belleza de la zona en la que se construyó.

105 Hurtado de Toledo 1576, p. 506.

106 AHPT, Catastro H. 690, f. 1463v. Agradezco las indicaciones sobre este documento a los profesores Fernando Marías y Javier Donézar.

Fig. 6. Superposición del dibujo de la finca del Catastro de la Ensenada, en amarillo, a los límites de la finca en la actualidad, en azul (AUDEMA)

El prelado eligió para la que habría de ser su villa de retiro una zona cargada de significación [fig. 7]. Como hemos apuntado anteriormente, los cigarrales toledanos de mediados del siglo XVI eran el lugar elegido por los intelectuales para celebrar sus reuniones y descansar de la vorágine de la ciudad. El campo, y más concretamente los cigarrales, fueron asimilados con la idea arcádica de la naturaleza. Los humanistas toledanos asimilaron la belleza del paisaje de los cigarrales con el lugar al cual acudían las musas, el lugar en el que era posible desarrollar el espíritu. El cardenal Quiroga hizo patente, eligiendo éste y no otro lugar para su casa, su intención de desarrollar allí actividades intelectuales.

Fig. 7. Vista de Toledo desde la Quinta Mirabel

IV. LA ARQUITECTURA

IV. LA ARQUITECTURA

El cigarral del cardenal Quiroga ha sufrido muchas e importantes alteraciones a lo largo de los siglos, lo que sumado a la carencia de una descripción o de un plano detallado de la época hace que resulte bastante complicado delimitar la que fuera su estructura original. Sin embargo, contamos con un valioso documento, el inventario de los bienes del cigarral realizado con motivo de la compra del mismo por el monarca Felipe II, en el que se contiene información al respecto. En este texto, al cual nos referiremos en numerosas ocasiones a lo largo de este trabajo, leemos que el nuncio de la Cámara Apostólica toma posesión en 1595 de *"... las casas cigarral de Altamira principal con cinco jardines y con sus fuentes y estanques corrientes y molientes con heredamiento de viñas y heredades en los que caza el palomar y una bodega de poner vino con cuatro cubas las dos pequeñas e dos grandes e con ocho vasos de colmenas y con cuatro casas accesorias que la una a la entrada de las principales que llaman de las salinas con un corral grande y la otra la que se compró con la heredad de Fuensalida pequeña y la otra que está en el bosque que compró con la heredad de Maese Alonso y con la capilla que está en el otro bosque a donde se juntan las aguas que vienen de los encañados a las principales con el humilladero con tres cruces grandes encima y junto a la casa principal esta un estanque donde se juntan las aguas que tiene que vierta de tejados y paredes que todo ello está dentro de las casas jardines y heredades y bosques de esa dicha casa principal de Altamira con todas sus puertas ventanas y vidrieras y cerraduras con sus llaves y un baño por donde vienen las aguas con sus horno y caldera fijada en el con sus llaves donde viene a la balsa de los baños"*[107].

El cigarral del cardenal Quiroga, conocido también como cigarral de Altamira, constaba pues de una casa principal con jardines, fuentes y estanques, y cuatro casas accesorias. Alrededor de la casa principal había, como era habitual, terrenos dedicados a la caza, bodegas dedicadas a la producción del vino, colmenas para la miel, viñas y un palomar. Podemos identificar sin demasiada dificultad la casa principal mencionada en el inventario con el núcleo principal de la construcción actual, que consta de un *piano nobile* y de una logia en el piso inferior. Sin embargo, resulta más difícil identificar el segundo núcleo quinientista del cigarral, una pequeña construcción de un solo piso junto a la casa principal, con alguna de las cuatro casas accesorias inventariadas. La descripción de las casas accesorias hace que nos inclinemos más bien a considerarlas propiedades ajenas al conjunto arquitectónico del cigarral, aunque sí incluidas dentro de la finca. A la vista de estos datos, podemos concluir que en la construcción actual se conservan tres núcleos quinientistas [fig. 8]: un núcleo rectangular en el que se incluyen la capilla y la logia, la construcción de carácter secundario y el palomar.

Fig. 8. Edificio actual e hipótesis partes originales (AUDEMA)

107 AGP, AG, Toledo, Legajo 1298, Expediente 5, s. f. Agradezco la noticia de este documento al profesor Fernando Marías.

IV. 1. EL EDIFICIO PRINCIPAL

Fig. 9. Fachada del edificio principal

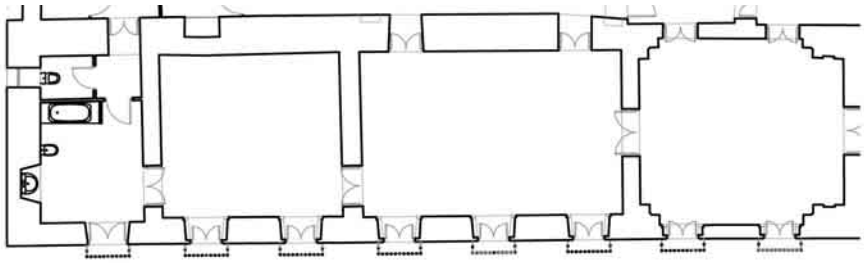

Fig. 10. Plano del primer piso del edificio principal (Pablo Fernández-Longoria)

Fig. 11. Bóveda de la tercera estancia por la izquierda del edificio principal

El núcleo principal, de planta rectangular, se compone de un primer piso y de una galería inferior [fig. 9]. El desnivel del terreno en el que se asienta provoca que las dos fachadas largas no se encuentren al mismo nivel, determinando así que la galería inferior cuente únicamente con una fachada larga.

El *piano nobile* se compone de tres estancias abovedadas, posiblemente salones, y de una estancia cupulada, la capilla [fig. 10]. Los dos salones que no han sido modificados comparten el mismo sistema de abovedamiento; una bóveda vaída de lunetos, sistema característico del *cinquecento* italiano [fig. 11]. En la parte central de cada una de las bóvedas está definido un enorme rectángulo, espacio presumiblemente dedicado a albergar la escena principal del ciclo decorativo, ciclo que continuaría en los lunetos y que se completaría con grutescos o con naturalezas fingidas. No deja de ser sorprendente la semejanza de esta estructura arquitectónica toledana con la logia de Villa Farnesina, proyectada por Baldassarre Peruzzi a principios del siglo XVI para el banque-

ro de Julio II Agostino Chigi, génesis de las logias y galerías posteriores. La clara relación de estas dos arquitecturas hace que, pese a que los vanos actuales no parecen corresponderse con una disposición original, apuntemos la posibilidad de que estos salones puedan ser las *"galerías altas"* decoradas con pinturas de los doce meses del año mencionadas en el inventario.

La capilla [fig. 12] es una estancia cuadrada con pilastras en las esquinas, pilastras que sostienen cuatro arcos torales que forman a su vez cuatro lunetos. Estos lunetos están divididos mediante molduras en tres espacios, un espacio central cuadrado y dos triangulares en los laterales, que debieron albergar algún tipo de decoración. Sobre los cuatro ángulos de la parte superior del muro se forman cuatro pechinas, en donde hay representados en círculos rebajados cuatro escudos de armas. Las pechinas sostienen la alta cúpula de media naranja, que en el exterior se traduce en el paso de un módulo cúbico a un cimborrio octogonal, transformación que crea un interesante juego de volúmenes [fig. 13]. La planta centralizada y la importante decoración de tema bíblico de la estancia cupulada

Fig.12. Vista interior de la cúpula

Fig.13. Vista exterior de la cúpula

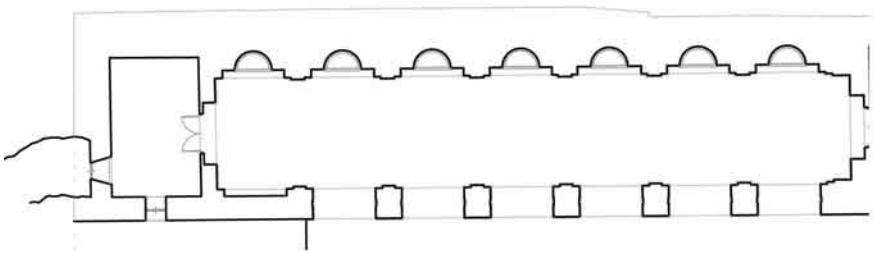

Fig.14. Plano de la galería inferior (Pablo Fernández-Longoria)

Fig.15. Vista general de la galería inferior

Fig.16. Detalle de nicho y bóveda de la galería inferior

hacen que esta estancia haya sido identificada como capilla principal del cigarral, quizá el lugar más importante del conjunto desde el punto de vista arquitectónico y para el propio cardenal.

En la planta inferior tenemos una logia o galería de arcos [fig. 14], elemento distintivo de las villas italianas y de los cigarrales toledanos, abierta a uno de los jardines. La parte más original y característica de esta galería, y la que nos da la clave de su autoría, es su sistema de abovedamiento. La galería, dividida en siete tramos rectangulares, está cubierta con un sistema de bóvedas de arista planas y arcos fajones prácticamente invisibles [fig. 15]. Este tipo de bóveda, llamada "de aljibe" o de "rincón de claustro"[108], está originada por el cruce de dos cañones en el que se suprime la parte superior de la intersección. Cada una de las bóvedas de arista está apoyada en pilares de planta cuadrada en la parte exterior, pilares que estuvieron en un primer momento adornados con entrantes y salientes verticales para dinamizar su aspecto con un juego de volúmenes, y en el muro en la parte interior. Una de las arcadas de la galería se encuentra en la actualidad tapiada, dado

108 Paniagua 1987.

que en su exterior se ha creado un jardín a una altura considerable del suelo. El muro interior está organizado también por tramos, en cada uno de los cuales se configuran nichos de planta semicircular con dos niveles de profundidad y cubiertos con una semibóveda de cascarón [fig. 16]. La función de estos nichos fue la de servir de espacio para un conjunto de fuentes comunicadas por la base con el pozo que las abastecía de agua. Este pozo se encuentra en una pequeña estancia en la parte izquierda de la galería. El extremo septentrional de la galería, hoy cegada y comunicada con una estancia fruto de una ampliación posterior, fue en un origen una arcada abierta al exterior. El grosor del muro y del pilar confirman esta teoría, ya que resultan característicos de un muro de sostén.

La estructura de la galería inferior del cigarral del cardenal se puede poner en relación con la llamada *basis villae,* una estructura arqueada sobre la que se levantaban las antiguas villas del mundo clásico. En el caso que nos ocupa, la elección de esta estructura vendría dada por la necesidad de equilibrar los desniveles del terreno en los que se asienta la edificación. Resulta interesante mencionar aquí que este recurso arquitectónico y estructural había sido usado pocos años antes en las obras de El Escorial, en el Muro de los Nichos trazado por el arquitecto Juan Bautista de Toledo. Esta secuencia continua de arcadas fue creada para sostener el terraplén del llamado "Jardín de los Frailes" y delimitar su estructura, haciendo así una reinterpretación renacentista del *basis villae* clásico.

IV. 2. EL EDIFICIO SECUNDARIO

La construcción de carácter secundario que encontramos junto al núcleo principal ha sufrido importantes alteraciones a lo largo del tiempo, en el exterior y en el interior. Gracias a algunas fotografías de 1950 podemos ver la que fue probablemente su configuración exterior original, con una única puerta en el extremo de la fachada y ventanas a lo largo de la misma [fig. 17], configuración diferente a la actual [fig. 18].

Fig.17. Exterior del cuarto de verano hacia 1950

Fig.18. Exterior del cuarto de verano en la actualidad

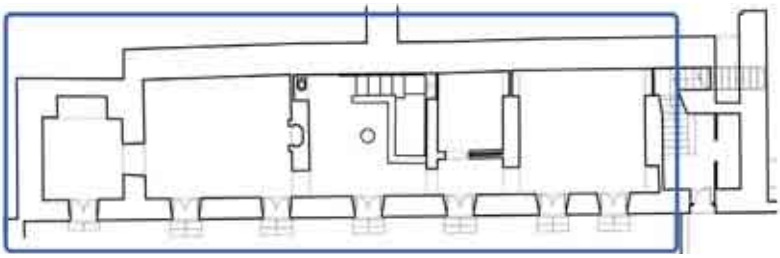

Fig.19. Plano del cuarto de verano, marcada en azul la estructura original (Pablo Fernández-Longoria)

Fig. 20. Bóveda de la primera estancia por la derecha del cuarto de verano

Este pequeño edificio está constituido por cinco cuartos cuadrangulares de diferentes tamaños comunicados entre ellos por dos pasillos formados por la concatenación de los vanos de las puertas [fig. 19]. Podemos inferir que estos vanos se corresponden con la arquitectura original porque se corresponden con la organización de los restos de la decoración pictórica. En algunas de las estancias, como es el caso de en la que se conserva la decoración al fresco, podemos apreciar el sistema de abovedamientos originario. Este sistema de abovedamientos es una versión reducida de la casa principal, ya que también se desarrolla una bóveda vaída de lunetos apoyada sobre la cornisa que corona los lisos muros, bóveda ligeramente diferente en cada cuarto [fig. 20].

Definir la función de esta construcción denominada tradicionalmente "cuarto de verano" no resulta sencilla, sin embargo, sí lo es el encontrar la función de una de sus estancias. En uno de los cuartos se conservan los frescos de la bóveda y de los muros, de temas mitológicos y grutescos, además de una honda bañera hecha con grandes piezas de granito inserta en el pavimento [fig. 21]. Estos dos factores hacen que nos incline-

mos considerar esta estancia como la estufa o los baños privados del cardenal, quizá el *"baño por donde vienen las aguas con sus horno y caldera fijada en el con sus llaves donde viene a la balsa de los baños"* mencionado en el inventario. A la vista de esto, queremos apuntar la posibilidad de que el edificio sea una de las cuatro casas accesorias mencionadas en el inventario, si entendemos por "casa de las salinas" el lugar en el que las aguas saladas de algún manantial se utilizarían para los baños del cardenal, una identificación que sin embargo no resulta concluyente.

IV. 3. EL PALOMAR[109]

Otra de las partes originales del siglo XVI que han llegado hasta nosotros es el palomar, ubicado en la parte más oriental del conjunto, citado también en el inventario de 1595. El palomar, de planta circular y de considerable tamaño, está horadado en su interior con pequeños nichos rectangulares [fig. 22], destinados a acoger a las aves.

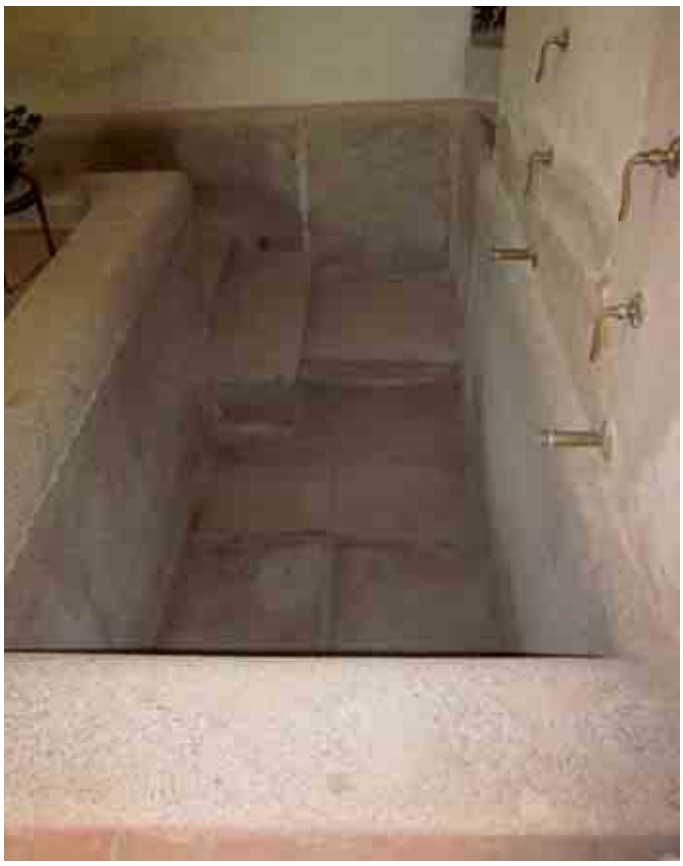

Fig. 21. Bañera de granito

Fig. 22. Interior del palomar

109 La información sobre esta construcción quinientista queda notablemente ampliada en Cavero, Carrobles, Morín y Guerra 2013.

V. EL ARQUITECTO, NICOLÁS DE VERGARA EL MOZO

V. EL ARQUITECTO, NICOLÁS DE VERGARA EL MOZO

No contamos con ningún documento gráfico ni escrito que dé alguna pista acerca de la identidad del arquitecto que construyó para el cardenal Quiroga su casa de campo, por lo que su atribución está basada principalmente en el análisis de las características formales del edificio. Las fluidas relaciones laborales que mantuvo el cardenal Quiroga con Nicolás de Vergara el Mozo y los evidentes paralelismos existentes entre el cigarral y el estilo de este arquitecto, han determinado que la traza del cigarral le haya sido atribuida[110]. El arquitecto y escultor Nicolás de Vergara el Mozo está considerado la mayor figura de la arquitectura toledana finisecular. No se conservan demasiados datos biográficos, pero sí una importante cantidad de proyectos suyos, ya sea construidos o en forma de traza, que han permitido reconstruir su carrera y poder así relacionarlo de manera segura con el cigarral[111].

Vergara el Mozo, que nació en torno a 1542 en Toledo, tuvo su primera formación en el taller de su padre, el también arquitecto y escultor Nicolás de Vergara el Viejo, y fue nombrado tempranamente maestro de esculturas y vidrieras de la Obra y Fábrica de la catedral toledana, un cargo que compaginaría hasta el día de su muerte con el resto de sus ocupaciones. Los acontecimientos que marcarían el devenir de la vida del arquitecto comenzaron con la muerte de su padre en 1574, año en que se vio desprovisto de sus enseñanzas, y continuaron con su nombramiento como maestro mayor de la catedral de Toledo en 1575, un cargo que expresaba la importancia que el arquitecto había alcanzado en la ciudad. Quizá el momento más decisivo en la carrera de Nicolás de Vergara el Mozo fue el hecho de conocer al importante arquitecto Juan de Herrera en 1576, al trasladarse Vergara al monasterio de El Escorial para que el maestro evaluase las trazas que él había realizado para la iglesia del monasterio de Santo Domingo el Antiguo. A partir de este momento se puede apreciar un cambio evidente en el estilo de Vergara, quien se adaptará a las bases y a la estética herreriana, reinterpretando y renovando el severo clasicismo del maestro, caracterizado entre otros factores por la llamada "desornamentación", la planitud de los muros, el uso de resaltos y del vocabulario serliano. Vergara, pese a no haber sido un discípulo directo del maestro, se ha definido estilísticamente como herreriano. Resulta paradójico por tanto el hecho de que la relación entre ambos no fuese fluida, siendo quizá su afinidad a facciones cortesanas enfrentadas el motivo. Este mismo motivo parece ser el que determinó que Nicolás de Vergara se viese apartado de la maestría mayor de la catedral en 1582 a favor de Diego de Alcántara, el discípulo directo y el protegido de Juan de Herrera. Tras su temprana y repentina muerte en el año 1587, Vergara el Mozo volvió a ocupar su antiguo puesto.

La falta de ingresos que le supuso a nuestro arquitecto la pérdida de la maestría mayor de la catedral durante esos cinco años hizo que se viese obligado a ampliar su esfera de actuación, aceptando encargos durante algún tiempo no sólo de tracista sino también de contratista de obras. En estos años por lo tanto, entre 1582 y 1587, el arquitecto estuvo trabajando en muchos y variados proyectos, uno de los cuales fue muy probablemente el cigarral del cardenal Quiroga. El cardenal y Vergara mantuvieron a lo largo de casi treinta años una fluida relación laboral, los años en los que el arquitecto estuvo al frente de la maestría mayor de la catedral, realizando proyectos tan relevantes como las reformas en el palacio arzobispal, las obras del Hospital del Rey y la ampliación de la capilla del Sagrario. Se ha querido relacionar recientemente[112] la coincidencia entre los años en los que ambos permanecieron alejados de las esferas del poder, el cardenal Quiroga se vio relegado de la corte entre 1580 y 1587 y Nicolás de Vergara se vio apartado de la maestría mayor durante prácticamente los mismos años, con las obras del cigarral. Son precisamente esos

110 Marías 1980.

111 Me remito en todo momento a Marías 1985, pp. 51-100.

112 Gascón Bernal 2007.

años los que se adecúan al hipotético marco cronológico del proyecto y construcción del cigarral, dado que sabemos que estaba trabajando en los jardines del cigarral el año 1588[113], fecha en la que por tanto el complejo estaría prácticamente acabado. Resulta por lo tanto verosímil la idea de que el anciano cardenal Quiroga, apartado del favor real y sin muchas esperanzas de recuperarlo, decidiese construir un agradable retiro campestre en donde abstraerse del mundanal ruido. El cardenal habría elegido para ello al que fuera su arquitecto mayor, una persona ideológicamente cercana a él, a quien sabemos que encargó también intervenciones para su finca privada de Fuente el Sol, ubicada en el camino del Pardo en Madrid[114].

Una vez expuesta la disponibilidad y la idoneidad de Nicolás de Vergara el Mozo para este encargo, no podemos sino referirnos a las recursos formales característicos del arquitecto que encontramos en el cigarral del cardenal. Vemos cómo Vergara utiliza el mismo abanico de elementos para el diseño de capillas en monasterios y parroquias que usa en las capillas privadas, como es el caso de la capilla de la Pentecostés. Utiliza la cúpula de media naranja sobre planta cuadrada, en ocasiones con una linterna, en la capilla de la Purificación de la parroquia de Santo Tomé y en la capilla de San José. El recurso de decorar con escudos, tondos o triángulos rebajados las pechinas lo utiliza también en la capilla de la Purificación y en la capilla Meneses de la iglesia conventual de Santa Isabel de los Reyes. Por otro lado, la elección para el cubrimiento de la galería baja del jardín de una bóveda con tramos de arista separados mediante arcos perpiaños casi invisibles y apoyada sobre pilares y nichos semicirculares abiertos en el muro, un recurso que la asimila a una bóveda de cañón con grandes lunetos, refleja el gusto de Vergara por "la discontinuidad en la continuidad", esto es, por la discontinuidad que ofrece la independencia formal de los nichos y por la continuidad del abovedamiento de la galería[115]. Es interesante apuntar que esta organización de cubriciones y pequeñas exedras recuerda a una obra del maestro de Vergara, Juan de Herrera, el lavadero de la Fuente Nueva de Ocaña[116].

113 AHN, INQUISICIÓN, libro 361, f. 572r-v, 578r; AMT, Archivo Secreto: Alacena 2ª, legajo 4, núm. 6

114 AHPT, Protocolo 2651, f. 711, f. 808.

115 Marías 1980, p. 217.

116 Marías 1985, p. 95.

VI. LOS JARDINES

VI. LOS JARDINES

Reconstruir la configuración de los jardines del cigarral del cardenal Quiroga, quizá una de las partes más espléndidas del complejo original, es en parte posible porque conservamos un cierto número de testimonios y documentos al respecto. Vamos a hacer referencia en primer lugar a dos testimonios literarios, y por lo tanto subjetivos, que nos ayudarán a aprehender la impresión que debieron despertar estos jardines en el visitante quinientista.

Martín Gamero recoge cómo Juan de Mariana describe en 1609, época en la que el cigarral ya estaba en manos de la Corona, las sensaciones que le producían sus paseos por los cigarrales toledanos, desde San Bernardo hasta la Sisla. Sobre el cigarral del cardenal, Mariana escribe: *"...más allá lleva la vista a la soberbia quinta del cardenal Don Gaspar de Quiroga, el más suntuoso Cigarral de sus tiempos, y la pasea por amenos jardines, viñedos y olivares, al lado de estanques llenos de peces, y entre artificiosos surtidores de agua ocultos en medio del monte, donde se ve correr la caza*[117]*".*

La siguiente mención la encontramos en el segundo relato de la obra *Los cigarrales de Toledo* escrita por Tirso de Molina en 1621. Dice así: *"No se había descuidado la solícita dama, pues ayudada de sus deudos -no en la traza ni en la costa de su suerte, sino en la labor y manos de su ostentación- había, en la entrada del celebrado Cigarral, dispuesto un enramado laberinto (...). Dispuesto, pues, todo, como en el progreso de este día se irá diciendo, y prevenidos coches y barcos para navegar con unos la tierra, si con otros el agua, hasta llegar a la señalada Quinta -empleo del ilustrísimo señor don Gaspar de Quiroga, herencia de Felipe II y última posesión del marqués de Malpica-, agradeciendo a todos el agradable hospicio de Buenavista, con alabanzas si encarecidas verdaderas, y amorosos recuerdos de su ilustrísimo fundador, llegaron a un tiro de mosquete de su segunda mansión donde comenzaba el artificioso bosque que para dar principio a su fiesta había hecho plantar la industriosa Narcisa. (...) deleitoso cenador que alrededor de una risueña fuente no permitía la entrada al dorado progenitor de todas las cosas"*[118]. En este poético relato, Tirso de Molina hace referencia a la presencia de un laberinto, un bosque, una fuente y un cenador en los jardines el cigarral. Pese a que su testimonio es más bien una recreación literaria de la realidad, nos provee de valiosa información acerca de la configuración, si no de éste jardín en particular, sí de los jardines de la época. El laberinto en particular fue un elemento importante en la jardinería del siglo XVI, e incluido en el tratado de Sebastiano Serlio, un libro divulgado tempranamente en Toledo gracias a la edición de Francisco de Villalpando publicada en 1552. En el cuarto libro, que posiblemente hubiese sido consultado para trazar el modelo de un hipotético laberinto, se dice que "*Los jardines y vergeles también son muy gran parte para adornar los edificios: especialmente en las casas principales: y para compartir las calles o andenes de Ellos, podrían servir estas cuatro maneras en bajo diseñadas. Y si alguna manera de laberinto se quisiere hacer, los cuales también son cosas que se usan hacer en los jardines, podrían para ello servir las dos figuras o maneras más bajas que están diseñadas en la plana delante de esta, como en ella se ven"*[119]. Los diseños en cuestión eran eminentemente geométricos y basados en las figuras centralizadas de círculo y cuadrado.

Como no podía ser de otra manera, es en el inventario de 1595 en donde encontramos la información más valiosa y fiable al respecto. En él se inventarían, entre otras cosas, *"...cinco jardines y con sus fuentes y estanques corrientes y molientes"*[120], diferenciando a lo largo del documento entre jardines "altos" y "bajos". El hecho de que la actual configu-

117 Martín Gamero 1857, p. 110.

118 Tirso de Molina (1621) 1968.

119 Villalpando 1552.

120 AGP, AG, Toledo, Legajo 1298, Expediente 5, s. f.

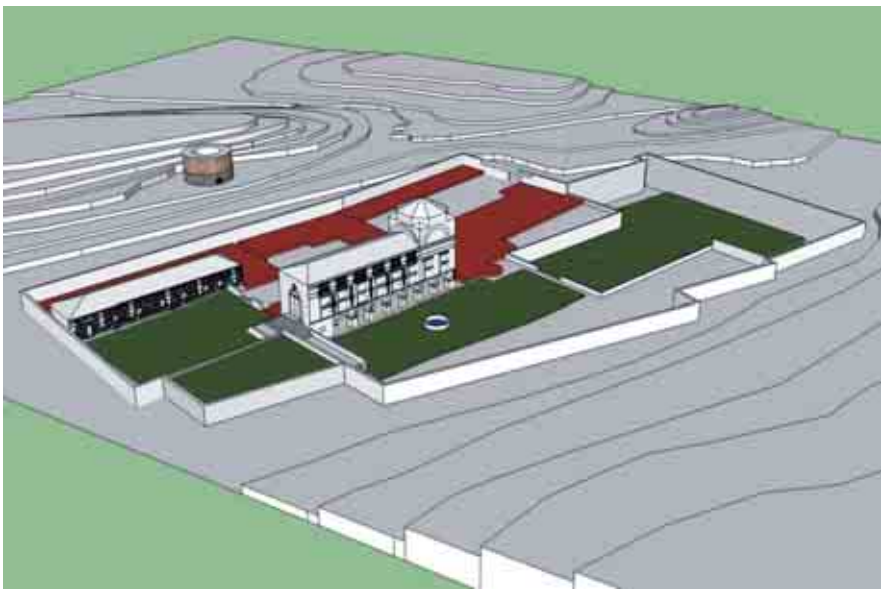

Fig. 23. Posible ubicación de los jardines originales, coincidentes con los aterrazamientos actuales (AUDEMA)

Fig. 24. Nicho y base de fuente en la tapia del jardín frente al cuarto de verano

ración de los jardines, delimitada en la mayor parte de su perímetro por una tapia, coincida en cierta manera con lo descrito en el documento, sumado a que la aridez del terreno hubiese dificultado enormemente una variación sustancial de los niveles, nos ha hecho considerar la idea de que la estructura que hoy vemos se corresponda con la traza original del siglo XVI. Según nuestra hipótesis, los cinco jardines estarían ubicados en la parte de la ladera que mira a la ciudad de Toledo, permitiendo de esta manera la creación de espacios dedicados a la contemplación del paisaje [fig. 23]. Frente al cuarto de verano tendríamos dos jardines: un jardín cuadrado situado frente a las ventanas, en el que encontramos un nicho y lo que parece ser la base de una fuente junto a la tapia [fig. 24], y uno de menor tamaño situado en un nivel superior. Frente a la galería de arcos tendríamos el que quizá sería el jardín principal del cigarral, el de mayor tamaño y el más cercano al edificio principal. Hasta mediados del siglo pasado, en la parte central de este jardín estuvo colocada la fuente que actualmente vemos colocada en una terraza inferior [fig. 25]. La fuente se compone de una base octogonal de piedra, en cuyo centro se alza una base que sos-

Fig. 25. Ubicación de la fuente hacia 1950

tiene un recipiente de piedra de época medieval, decorado con motivos geométricos simples [fig. 26]. La base de piedra, de factura tosca e irregular, se inscribe en la estética de las *grotte* manieristas italianas, por lo que inferimos que puede tratarse del resto de una de las fuentes que decoraron los jardines del cardenal. Los dos últimos jardines, en los que encontramos la fuente y un laberinto respectivamente, se corresponderían con las dos terrazas inmediatamente inferiores. Adornaban uno de los jardines del cardenal, no sabemos cuál, *"cuatro mesas de pórfido guarnecidas de bronce con sus asientos de nogal"*[121], que habían llegado a Madrid junto a *"cuatro árboles... de Nápoles"* para *"ponerlo todo en el cigarral del Cardenal"*[122]. Resulta interesante ver cómo, muchos años después de su estancia en Nápoles, el cardenal siguió mostrando aprecio por esa ciudad.

Fig. 26. Fuente en la actualidad

121 AGP, AG, Toledo, Legajo 1298, Expediente 5, s. f.

122 AHN, Inquisición, libro 361, f. 572r-v, 578r.

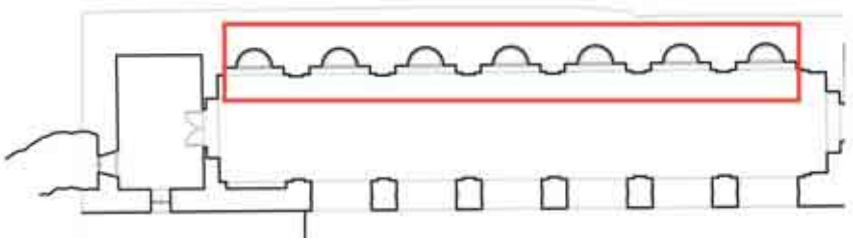

Fig. 27. Plano de la galería inferior, marcado en rojo el espacio ocupado por las fuentes (Pablo Fernández-Longoria)

Los jardines, entendidos como la naturaleza más cercana al edificio, estaban considerados en cierta manera como una prolongación del mismo. El orden y geometría que se imponía en sus diseños, que en ocasiones eran interpretados como la continuación de la decoración del edificio, hacía que fuesen los arquitectos los que se ocupasen de su trazado. Pese a que no contamos con ningún documento que nos de alguna pista acerca de quién fue el encargado de diseñar los jardines del cigarral, lo más probable es que de ellos se ocupase el mismo Nicolás de Vergara el Mozo, quien sabemos que ya tenía experiencia en la materia, ya que en 1581 y bajo el arzobispado del cardenal Quiroga se le había encargado la nueva organización de los plantíos del claustro[123]. De esta manera, el edificio y sus alrededores compartirían una misma estética, hecho que dotaría de una mayor armonía al conjunto.

El inventario nos da otra importante información, la presencia de "*siete figuras de bronce de las siete fuentes de la galería baja*"[124]. La fuente monumental estaría formada por siete surtidores ubicados en los siete nichos de la galería [fig. 27], que eran *"la una de un león la otra de un unicornio la otra de un elefante la otra de una sierpe la otra de un pelicano la otra de un ave fénix la otra de un perro que son las siete virtudes"*[125]. Pese a que algunos de los animales se corresponden con virtudes cardinales y teologales, el conjunto no sigue un patrón establecido. Al analizar según la *Iconologia* de Cesare Ripa[126], que no se publicaría hasta unos años más tarde, los animales enumerados, vemos que se corresponden a un abanico de virtudes muy relacionado con los valores del comitente: el león como símbolo de la justicia, el unicornio símbolo de la castidad y la virginidad, el elefante de la humanidad o modestia, la serpiente como emblema de la prudencia, el pelícano como símbolo del amor por el prójimo, el ave fénix como símbolo de la salvación, y el perro como símbolo del buen pastor y de la fidelidad. El ideador de este programa iconográfico, se tratase o no del cardenal, lo hizo en función de los valores que rigieron la vida de Quiroga, los valores que marcaron su camino a seguir. En el inventario también está reseñada otra fuente, la llamada *"fuente del navío que es una ninfa sobre un asiento cuadrado dorado que tiene ocho caños"*, de la que desconocemos su ubicación. La iconografía aquí elegida no reviste una significación especial, sino que se inscribe en la corriente clásica-mitológica imperante en el siglo XVI. La ninfa, personaje muy común en fuentes y jardines por su relación con el agua y con la naturaleza, fue también uno de los personajes elegidos por el toledano Garcilaso de la Vega para sus sonetos y églogas, ambientadas en ocasiones en los paisajes de los cigarrales.

A la vista de todo esto, podemos hacernos una idea de lo que fueron los jardines del cigarral del cardenal Quiroga. Los elementos elegidos, esto es, bosques, laberintos, los "artificiosos surtidores escondidos en el bosque", fuentes o ninfa, muestran un interés por la estética clásica de las villas romanas, el punto de partida para las villas renacentistas. El agua, elemento primordial del jardín renacentista, no era solamente un recurso de regadío, sino un elemento estético fundamental en el diseño y constitución de los mismos. Es probable que el deseo del cardenal por llenar de fuentes

123 Marías 1983, p. 231.

124 AGP, AG, Toledo, Legajo 1298, Expediente 5, s. f.

125 Ídem

126 Ripa 1611.

Fig. 28. Prospección en 3D de los conductos hidráulicos de la finca (AUDEMA)

ornamentales sus jardines fuese el motivo para la petición de agua encañada realizada al ayuntamiento en 1588, ya que la finca no gozaba de un caudal demasiado abundante de agua, conducto que podemos apreciar claramente en las prospecciones arqueológicas hechas de la finca [fig. 28]. En este documento, el tesorero del cardenal Francisco Morejón exponía que *"se le diese licencia para traer cierta agua encañada que había en el paso que llaman Pozuela, que en la legua de esta Ciudad, para la Casa y Heredad que el dicho Señor Cardenal tiene cerca de esa Ciudad que llaman Altamira"*[127].

127 AMT, Archivo Secreto: Alacena 2ª, legajo 4, nº 6.

VII. LA DECORACIÓN PICTÓRICA

VII. LA DECORACIÓN PICTÓRICA

En las dos construcciones originales de lo que fue el cigarral del cardenal Quiroga encontramos importantes restos de decoración pictórica. Tanto en la cúpula de la capilla del edificio principal como en la estufa del edificio secundario se conservan ciclos decorativos pintados sobre las paredes [fig. 29]. Hemos creído conveniente comenzar el análisis de la decoración haciendo referencia a las características generales que comparten ambos ciclos, ya sea en materia de estilo o de técnica, características que nos han llevado a pensar en un mismo momento de ejecución y, por lo tanto, en un único pintor o taller como artífices.

VII. 1. LA TÉCNICA

A falta de un análisis de los restos pictóricos, únicamente podemos intuir la técnica con la que la decoración del cigarral del cardenal Quiroga está realizada. Pese a su similitud con el resultado logrado con el *buon affresco* italiano, la escasez de obras realizadas con esta técnica en España hace que sea más verosímil sugerir que sea un fresco seco. La técnica pictórica del fresco, que consiste en extender la capa de pigmento y agua sobre el enlucido aún húmedo, fue la técnica renacentista por excelencia. Aunque el origen de la técnica se remonta a la civilización mesopotámica, adquirió fama en el arte italiano bajomedieval. Su uso se fue extendiendo por toda la península, y llegaría a ser considerada a partir del siglo XV como la técnica "noble" por excelencia. Uno de los ejemplos más magníficos y característicos del uso de la técnica del fresco es la decoración de San Pedro del Vaticano, donde artistas como Rafael y Miguel Ángel dieron muestra de lo mejor de su arte. Durante todo el siglo XVI, la nobleza y los altos cargos civiles y eclesiásticos optaron por decorar las lujosas estancias de sus palacios con amplios ciclos decorativos pintados al fresco, una costumbre que se irradiaría por toda Europa y que llegaría también a España.

Pese a que la tradición de este tipo de pintura en España se remonta escasamente al siglo XVI, por lo que no existe un verdadero "recorrido" en el desarrollo de la técnica, la decoración del cigarral del cardenal se inscribe en un momento en que la técnica estaba en boga. Uno de los principales promotores del uso de la técnica del fresco fue, como no podía ser de otra manera, el rey Felipe II. Ya desde 1560 empezó a contratar a pintores italianos o bien pintores españoles formados en Italia, como Gaspar Becerra, para decorar el Alcázar y sus palacios de Valsaín y el Pardo, ejemplos de los que desgraciadamente casi no quedan restos. El máximo exponente de este tipo de decoración será el monasterio de El Escorial, cuyas labores de decoración ocu-

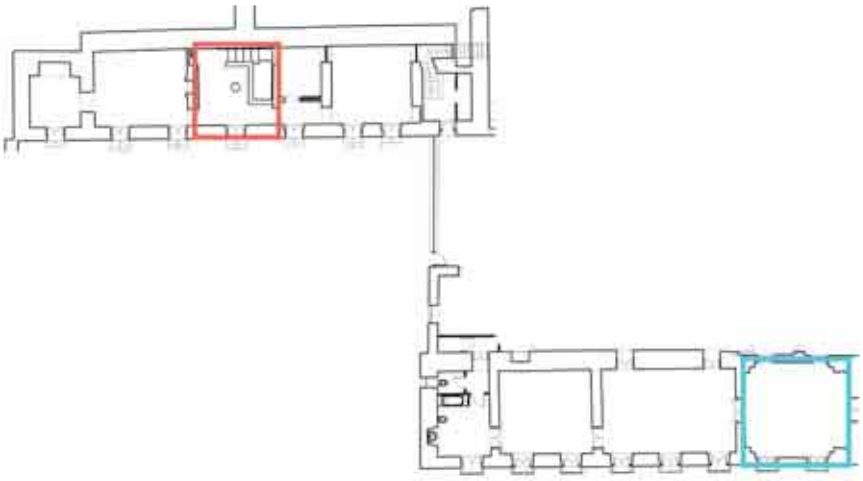

Fig. 29. Plano parcial, marcada en rojo la localización de los frescos mitológicos, en azul la capilla de Pentecostés (Pablo Fernández-Longoria)

paron el último tercio del siglo XVI, y para el cual Felipe II contrató a un numeroso equipo de fresquistas italianos. Como es natural, el ejemplo del monarca caló hondo entre la nobleza de la época, que empezó a demandar para sus palacios este mismo tipo de decoración, por otro lado ya muy de moda en toda Europa. Del gran número de palacios que debieron existir, hoy sólo podemos hacer referencia al palacio de El Viso del Marqués, del marqués de Santa Cruz, y al palacio del duque del Infantado en Guadalajara, ambos decorados con grutescos y escenas mitológicas. También encontraremos la pintura al fresco en los lugares sacros, especialmente en las pequeñas capillas privadas de las familias poderosas ubicadas en iglesias y catedrales. Los casos más cercanos contextualmente a la decoración del cigarral son las capillas de San Gil y de San Blas en la catedral primada, muy diferentes en cuanto a iconografía y composición pero hermanadas por la técnica.

La decoración del cigarral del cardenal Quiroga, que aúna la pintura profana de la estufa con la pintura sacra de la capilla, constituye un raro ejemplo en el panorama de la decoración al fresco española. Constituye sin embargo un ejemplo más de la tendencia italianizante que imperaba en España en esos años, un ejemplo de la adaptación del estilo y de la técnica de la pintura del país alpino en nuestro país.

VII. 2. EL ESTILO

Pese al desigual estado de conservación de las pinturas, vemos que ambas estancias comparten un estilo suave y ligero, con colores claros y luminosos, leves sombras y estructuras simples y redondeadas. Este estilo produce el efecto de la pintura toscana de la primera mitad del siglo XVI. La simplicidad de los elementos decorativos y de las actitudes de los personajes alejan la decoración del cigarral de la pintura manierista contemporánea que se estaba realizando por ejemplo en los mismos años en El Escorial. Es por esto por lo que, pese a las innegables características italianas que encontramos y que luego comentaremos, hemos querido ver a un pintor español como el artífice de las imágenes.

VII. 3. LOS ESCUDOS

Insertos en la decoración pictórica del cigarral hay ocho escudos, cuatro sostenidos por los ángeles de los lunetos del cuarto de verano y cuatro sostenidos por parejas de *putti* en las pechinas de la capilla [fig. 30]. Hemos creído conveniente dedicar un apartado independiente al análisis de los mismos, dada la relativa complejidad del asunto.

El delicado estado de conservación de los frescos del cigarral se hace más patente en el caso de los escudos, algunos de los cuales son sólo parcialmente visibles. No obstante, podemos inferir que se trata de la representación de las mismas armas en todos los casos, un escudo dividido claramente en dos zonas, cada una correspondiente a un apellido diferente [fig. 31]. En la parte de la izquierda tenemos tres fajas de sinople/verde sobre campo de oro, las armas tradicionales del apellido Ribera[128]. La parte derecha está mantelada y cuenta con dos castillos en sable/negro sobre campo de gules/rojo, y la manteladura de plata con un león rampante de gules. Estas armas, que coinciden con uno de los dos grupos de escudos que adornan el patio del palacio de los marqueses de Malpica en la plaza de Santa Clara en Toledo,

128 García Carraffa 1920, t. 76.

se corresponden con el apellido Enríquez[129]. Además, en los escudos podemos distinguir claramente, al menos en un par de ocasiones, la representación de una corona en la parte superior. Las coronas en cuestión parecen tener cinco puntas, detalle que se corresponde con las coronas marquesales y condales.

A la vista de estos datos podemos inferir que los escudos se corresponden con el tercer marqués de Malpica, Baltasar de Ribera Barroso, quien heredaría la finca tras la muerte de su padre, acaecida probablemente en la primera mitad del siglo XVII. El tercer marqués de Malpica habría optado por la representación de los primeros apellidos de sus padres, don Francisco de Ribera Barroso y doña Juana Enríquez[130], y no por el apellido completo de su padre, apellido por el cual pasaría a la historia.

Sin embargo, la coincidencia de algunos factores nos lleva a pensar que estos escudos fueron pintados sobre otros ya existentes. En primer lugar, hay que tener en cuenta que los dos grupos de escudos tienen forma redondeada u ovalada, algo contrario a la tradición heráldica española. Las armas nobiliarias españolas tradicionales son de forma cuadrilonga, con

129 García Carraffa 1920, t. 29.

130 López de Haro 1622, p. 74.

Fig. 30. Escudo de la pechina de la capilla.

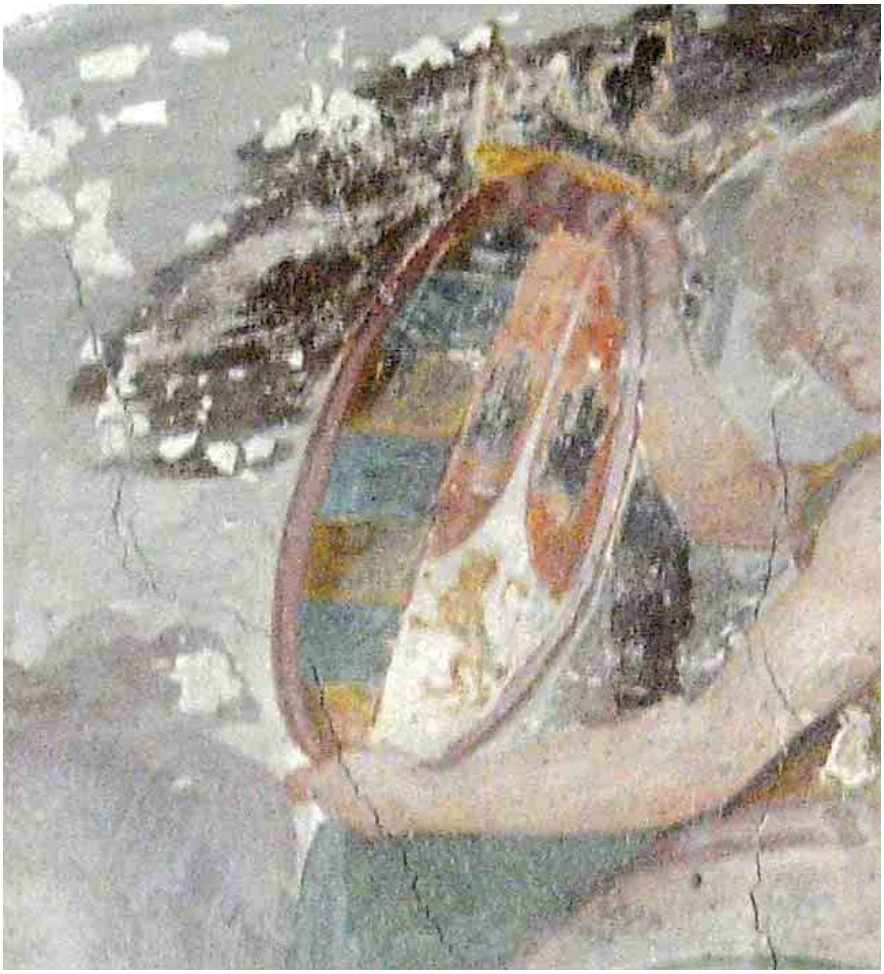

Fig. 31. Escudo en un luneto del cuarto de verano

los ángulos inferiores redondeados y la base acabada en punta. Además, si nos fijamos detenidamente en las coronas colocadas en la parte superior de los escudos, veremos que están colocadas de una manera algo inestable y poco coherente con el resto de la imagen [fig. 32]. Y no sólo esto, sino que en algunos casos el deterioro de la pintura nos permite ver una forma oscura ovalada coronando la estructura. Por todo esto hemos de pensar que los escudos del tercer marqués de Malpica fueron repintados sobre el timbre catedralicio del cardenal Quiroga. El timbre eclesiástico correspondiente a un cardenal primado no sólo es ovalado, sino que consta siempre de, además de cuatro filas de nudos a cada lado, la imagen de un capelo cardenalicio o bonete en la parte superior[131].

Fig. 32. Detalle en un luneto del cuarto de verano

131 Fatás y Borrás 1999.

VIII. LA CAPILLA

VIII. LA CAPILLA

La decoración pictórica de la cúpula de la casa principal, perteneciente a la estancia que debió ser la capilla del cardenal, es probablemente uno de los ejemplos más impresionantes de pintura mural del siglo XVI en España[132]. La compleja iconografía y la variedad de recursos que encontramos hacen de ella un *unicum*.

La decoración [fig. 33] se organiza en tres círculos concéntricos. El círculo exterior acoge la escena principal, la escena de la Pentecostés o venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles (Hechos de los Apóstoles 2, 1-41). En la franja central tenemos ocho recuadros, trabajados en grisalla y en tonos monocromáticos broncíneos, en los que se representan escenas del Antiguo Testamento, separadas por pequeñas figuras alegóricas encuadradas en finas estructuras arquitectónicas. En el espacio central está representado un coro angelical, pequeños *putti* envueltos en un resplandor celestial de tonos rojizos y amarillos. El centro de la cúpula, ocupado en la actualidad por el rosetón de una lámpara, debió contener en origen la imagen de la paloma del Espíritu Santo.

Fig. 33. Vista general de la cúpula

132 Una síntesis de este apartado ha sido publicado en Cavero de Carondelet 2013. Para un análisis en profundidad de la iconografía de la capilla, véase Cavero de Carondelet 2013 B.

Fig. 34. La Virgen María y las Santas Mujeres

La escena de la Pentecostés se desarrolla de manera continua por todo el perímetro de la cúpula, a la manera de un friso. Los personajes, entre los que se encuentran la Virgen María y otras santas mujeres, los doce apóstoles y algunos discípulos, se asientan sobre un pequeño graderío de tres escalones. Sobre todos ellos está representada la llama de fuego símbolo tradicional de la inspiración divina del Espíritu Santo. La pequeña escalinata sobre la que se organizan los personajes en diferentes niveles y poses es un recurso organizativo que encontramos en escenas de las estancias vaticanas, como en *La escuela de Atenas* o en *La disputa del Sacramento*, por poner sólo algunos ejemplos. Las actitudes de los personajes, sus vestimentas y gestos, el clasicismo predominante en la manera de representar el cuerpo humano, la organización del espacio e incluso los colores, nos muestran un ineludible estilo propio del renacimiento italiano, concretamente rafaelesco. El uso de grisallas y de figuras provenientes de la pintura clásica romana nos lleva también a la moda imperante en el *Cinquecento* italiano, el estilo que marcó las pautas para la pintura europea.

El lugar central de la escena lo ocupa la Virgen María, ataviada con un luminoso velo azul claro, quien se inclina sobre el libro abierto de su regazo con las manos alzadas. La Virgen María está representada sobre la pared correspondiente al altar. A la izquierda de la Virgen se encuentran cuatro santas mujeres, tres veladas y una con la cabeza descubierta [fig. 34]. La joven con la cabeza descubierta, con una larga cabellera pelirroja suelta sobre los hombros, se identifica fácilmente con la iconografía tradicional de María Magdalena. A la derecha de la Virgen encontramos a San Pedro y a San Juan Evangelista [fig. 35]. San Pedro es quizá el personaje que menos dificultades reviste para su identificación, ya que aparece representado con las manos alzadas al cielo y junto a su atributo por excelencia, las llaves del Paraíso [fig. 36]. Con más dificultad podemos identificar a San Juan Evangelista con el joven de cabellera ondulada que se encuentra entre la Virgen y San Pedro. El lugar de San Juan Evangelista junto a la Virgen se explica porque él es quien, tras la muerte de Cristo, se lleva a la madre de Dios a vivir junto a él en su casa. Y no sólo eso, sino que es también

el Evangelista quien ve a la mujer *amicta sole*, relacionada en la época postridentina con la iconografía de la Inmaculada Concepción, en la narración del Apocalipsis.

El resto de los personajes de la Pentecostés resulta casi imposible de identificar, dada la falta de atributos o símbolos junto a los mismos. La mayoría de los personajes van vestidos *all'antica*, con túnicas y mantos clásicos propios de la época en que sucedieron los hechos, tal y como dictaban los preceptos del Concilio de Trento. Aparecen representados calzados y descalzos, imberbes y barbados, jóvenes y ancianos, de perfil o de frente, mirando hacia arriba o hacia abajo, sentados, apoyados o haciendo el gesto de alocución propio de quien ya ha sido infundido por la sabiduría del Espíritu Santo. Esta búsqueda de diferentes soluciones es la expresión de la *varietas*, uno de los valores más buscados por los pintores renacentistas. Hemos querido ver en la desigual disposición de los cestos de paja en la escalinata una manera de distinguir a los apóstoles de los discípulos presentes en el advenimiento. De esta manera, los doce personajes que se encuentran formando un grupo más o menos compacto a la derecha de la Virgen, y en donde se encuen-

Fig. 35. San Pedro y San Juan Evangelista

Fig. 36. Las llaves del Cielo

Fig. 37. Grupo de apóstoles

Fig. 38. Apóstol con un libro abierto

tran incluidos los que hemos identificado como San Pedro y San Juan Evangelista, se corresponderían con los doce apóstoles [fig. 37]. Estas doce figuras no están acompañadas de ningún cesto de paja y reaccionan a la llegada del Espíritu Santo de una manera calmada y contenida, propia de gente culta y cercana a Cristo. El gran número de libros [fig. 38], el símbolo tradicional de la sabiduría, que aparecen en la escena es un recurso habitual en las escenas de la Pentecostés[133]. Es habitual que tanto la Virgen María como los apóstoles lleven libros en sus manos en el momento del advenimiento, libros que en ese instante dejan de leer. Este gesto simboliza la sabiduría, el don de lenguas, que les acaba de ser infundido por el Espíritu Santo, momento a partir del cual no les será necesario aprender las diferentes lenguas del mundo para predicar la palabra del Señor. En el caso del que nos estamos ocupando, los libros aparecen por toda la escena, no circunscribiéndose únicamente a los apóstoles.

El resto de personajes de la cúpula reaccionan de una manera excesiva al acontecimiento y están acompañados por esos cestos de paja rebosantes de paños, quizá interpretables como signos de una condición diferente. Estos personajes [fig. 39], entre los que encontramos un niño, podrían identificarse según nuestra teoría con los discípulos que se

133 Réau 1996 B, pp. 613-618.

Fig. 39. Grupo de discípulos

encontraban en el cenáculo en el momento de la llegada del Espíritu Santo. La presencia de un perro [fig. 40] y de naturalezas muertas, como cestos de paja llenos de paños, libros y taburetes [fig. 41], a lo largo de toda la escalinata del cenáculo es sin duda uno de los elementos más interesantes de la escena. El recurso de introducir objetos anecdóticos ajenos a la narración bíblica en las escenas sacras estaba muy presente en España gracias a los lienzos de los pintores venecianos, muy aficionados a esta práctica, como por ejemplo el *Lavatorio de Pies* de Tintoretto o las escenas

Fig. 40. Discípulos, un perro y un niño

Fig. 41. Discípulos con cesto con paños

de banquetes de Veronés. También es el caso de pintores españoles como Navarrete el Mudo, el que hubiera sido posiblemente el pintor principal del monasterio del Escorial si no hubiera sido por su temprana muerte, quien incluyó en numerosas ocasiones animales en sus obras. Un ejemplo claro es la *Sagrada Familia* concebida para la sacristía del colegio del monasterio, en donde aparecen en primer plano un perro y un gato jugando. Resulta curioso subrayar que, en un contrato posterior hecho en 1575, el pintor fue advertido acerca de lo inapropiado de esta práctica, especificándose que no se debía incluir en los lienzos encargados "gato ni perro ni otra figura que sea deshonesta". Esto se debía a que en El Escorial seguían los dictados contrarreformistas del cuarto Concilio de Milán, presidido por San Carlos Borromeo y que acababa de tener lugar, en el que se había prohibido la representación de animales con carácter anecdótico en las obras sacras[134]. No deja de ser llamativo el hecho de que el cardenal Quiroga permitiese una licencia tal en su capilla, ya que por su posición de Inquisidor y de prelado contrarreformista debería haber rechazado la presencia de este anecdótico detalle.

VIII. 1. ALGUNOS POSIBLES PRECEDENTES

Resulta bastante complicado encontrar precedentes iconográficos o posibles fuentes de inspiración para la composición y estructura de la capilla. Esto se debe principalmente a que las escenas de Pentecostés suelen concebirse para un formato rectangular, de tabla o lienzo, ya sea para ser colocadas en un altar ya sea para formar parte de conjuntos

134 De Antonio 2001, p. 222.

retablísticos complejos. No es demasiado común la representación de la venida de la tercera persona de la Trinidad en bóvedas o cúpulas, pese a que son lugares en los que usualmente se representan escenas protagonizadas por la aparición de la divinidad. Existen en Italia algunos ejemplos de capillas de pequeño tamaño cuyas cúpulas están decoradas con escenas solucionadas de la misma manera, es decir, con las figuras dispuestas a la manera de un friso continuo. Este tipo de cúpulas afrescadas parece ser el único (y lejano) precedente de esta solución compositiva, no presente en España.

VIII. 1. A. LAS ESCENAS DE PENTECOSTÉS

Quizá una de las escenas más conocidas de la época sea la pintada por Tiziano para la iglesia de *Santa María della Salute* de Venecia, pintada a mediados del siglo XVI. Esta imagen, modelo para muchas de las representaciones posteriores, colocaba a la Virgen, a las santas mujeres y a los apóstoles en un interior muy definido arquitectónicamente. Mientras que la actitud de las mujeres aparecía más contenida e íntima, los apóstoles, algunos de los cuales aparecían sosteniendo libros, se comportaban de diferentes maneras ante la venida de la divinidad. Mientras que algunos parecían no haber sentido aún la presencia del Espíritu Santo, otros reaccionaban de manera agitada, doblando sus cuerpos con gran dinamismo.

En el último tercio del siglo XVI surgió en Roma un movimiento eclesiástico, que comentaremos más adelante, dado a incluir en las imágenes de la Pentecostés un numeroso grupo de discípulos[135]. En 1577, el papa Gregorio XIII encargó a Girolamo Muziano una gran Pentecostés para el centro de la bóveda de la Sala del Consistorio del Vaticano. Muziano pintó a la Virgen María y a las santas mujeres en el lugar central de la bóveda, rodeadas de los apóstoles y de una multitud de discípulos. Vemos cómo sucede lo mismo que en la capilla del cigarral; al no aparecer tampoco los atributos o símbolos de los apóstoles, resulta casi imposible aislarlos de entre la multitud. Gregorio XIII también encargó la Pentecostés del ábside de la iglesia de *Santo Spirito in Sassia*, un fresco realizado por Jacopo Zucchi entre 1582 y 1585. El pintor distribuyó la escena en dos espacios, la bóveda y el muro del ábside. Mientras que en la bóveda se representaba una Gloria, el muro inferior lo ocupaba la escena del Cenáculo. Zucchi ambientó el acontecimiento en un interior clásico, en un bosque de columnas en el cual se distribuían los apóstoles y todos los discípulos que presenciaron el advenimientos. Jacopo Zucchi es también el autor de la Pentecostés de la capilla Aldobrandini en Santa María de la Vía en Roma. En esta pintura, más tradicional tanto en formato como en composición, encontramos un gran número de mujeres en la multitud que presencia la venida del Espíritu Santo.

Si analizamos las diferentes representaciones de la Pentecostés realizadas en España en el siglo XVI veremos que no se alejan mucho de lo que sucedía en Roma. La existencia de Pentecostés populosas de manera habitual en la pintura española del siglo XVI hace pensar que, si bien es cierto que este tipo de iconografía recibió un impulso con Gregorio XIII, esta tipología ya estaba establecida en nuestro país. La Pentecostés de Juan de Flandes del Museo del Prado y la pintada por Correa del Vivar para la catedral de Teruel son dos de estos casos. Las dos obras, pese a las incuestionables diferencias estilísticas, comparten una composición parecida. La Virgen María, con las manos unidas y un libro sobre el regazo, aparece en el centro de la escena rodeada a cada lado por los apóstoles y discípulos, quienes aparecen sentados o arrodillados y levantando el rostro hacia la aparición divina.

135 Valone 1993.

Otro ejemplo temprano que no deberíamos olvidar, por la repercusión que tuvo entre los artistas del siglo XVI, es la estampa de Hyeronimus Wierix. Wierix coloca a todos los personajes en el interior del cenáculo, con la Virgen y las santas mujeres sentadas en el centro de una de las paredes y los apóstoles y discípulos a continuación. En esta ocasión no encontramos libros ni gestos agitados, solo la calma contenida ante la venida de la Trinidad.

Quizá los ejemplos más influyentes y cercanos cronológicamente a la cúpula del cigarral sean las tres imágenes que encontramos en el monasterio de El Escorial. Miguel Barroso ejecutó entre 1587 y 1590 dos trípticos monumentales para una de las esquinas del claustro de los Evangelistas, uno dedicado a la Ascensión y el otro a la Pentecostés[136]. En el tríptico de la Pentecostés encontramos dos imágenes del episodio, una en el interior y otra en la parte exterior de las puertas, ambas con la Virgen María, apóstoles y discípulos. En la escena del interior, sólo visible en determinadas fiestas, la Virgen ocupa el lugar central sobre la escalinata, rodeada por el resto de testigos del advenimiento. La estructura de la escena exterior, limitada por el soporte, se ha organizado mediante la colocación de dos grupos de figuras enfrentados, quienes, sentados o de pie, miran hacia arriba con estupor. En estos mismos años Federico Zuccari, quien estuvo en El Escorial entre 1585 y 1588, también realiza una escena de la Pentecostés para el retablo mayor. En este caso el pintor, quien retoma la composición clásica de la Virgen sobre un podio, vuelve a representar únicamente a los doce apóstoles. El espacio reducido y la elevada situación del lienzo en el retablo son algunas de las razones por las que la introducción de un mayor número de figuras no era factible.

Hemos querido cerrar este rápido recorrido por las Pentecostés del siglo XVI haciendo referencia a lienzo pintado por El Greco hacia 1597, para el retablo del colegio de María de Aragón. La obra muestra las características propias del cretense, la combinación de estatismo y exaltación dinámica, escorzos y deformaciones. El Greco retomó aquí la composición y las poses de algunas de las figuras de la pintura de Tiziano para *Santa María della Salute*. La pintura de El Greco marcaría una cesura en la iconografía de la Pentecostés, que sería seguida por muchos muchos pintores del siglo XVII, como Luis Tristán, Pedro Orrente o Eugenio Cajés[137].

A la vista de todo esto, queda claro que la Pentecostés del cardenal Quiroga no remite de manera directa a ninguno de estos modelos. La disposición arquitectónica especial de la cúpula hace que resulte complicado encontrar paralelismos concluyentes. Sin embargo, podemos establecer una conexión con la Virgen María de Zuccari y con uno de los apóstoles del cuadro de Tiziano. Mientras que la mayoría de Vírgenes María aparecen con las manos unidas y alzando su rostro al cielo, tanto la de Zuccari como la del cigarral aparecen con los párpados bajos, manteniendo una actitud todavía más íntima y recogida, de acuerdo con los preceptos contrarreformistas que regían los deseos tanto de Felipe II como del cardenal Quiroga. Por otro lado, el hecho de encontrar paralelismos con la obra de Tiziano no hace más que confirmar la enorme repercusión que la obra de este artista tenía.

VIII. 1. B. LAS CÚPULAS DE FRISO CONTINUO

Las cúpulas de pequeño tamaño decoradas con escenas continuas son bastante infrecuentes en España, sin embargo, existen en Italia algunas pequeñas cúpulas que, pese a sus innegables diferencias con la cúpula cigarralera, sí mantienen una cierta relación en cuanto a la disposición de las figuras en el espacio.

136 Mateo y López-Yarto 2003, pp. 93-104. Para una descripción coetánea de los trípticos, véase Rivera 2003, pp. 130-134.

137 Ruiz Gómez 2009, pp. 162-165.

El primer caso es el *San Juan Evangelista* de Correggio, pintada en la tercera década del siglo XVI en la cúpula de la iglesia homónima de Parma. Correggio crea una composición donde las figuras de los apóstoles aparecen sentadas a lo largo de todo el perímetro de la cúpula, manteniendo diferentes poses y actitudes, con la figura de Cristo envuelta en luz ocupando el espacio central. Esta manera de disponer los personajes es cercana a la de la capilla cigarralera, aunque en este caso las más reducidas dimensiones y el mayor tamaño de las figuras crean un efecto mayor, sin la interrupción de los recuadros figurativos en la franja central presente en el cigarral. De 1540 es la decoración de la capilla privada de Leonor de Toledo en el Palazzo Vecchio de Florencia, donde Agnolo Bronzino pintó en la bóveda una composición bastante cercana a las obras de Corregio en Parma, representando alegorías religiosas sobre la redención con intenciones políticas. En esa bóveda de poco relieve se disponen los personajes a lo largo del perímetro, aunque de nuevo su gran tamaño hace que la relación entre espacio y figura no se pueda comparar con la del cigarral. La composición de Bronzino mantiene ciertos nexos con la bóveda de la estancia vaticana de Heliodoro, en la que Rafael pintó escenas del Antiguo Testamento.

Otro caso es la cúpula de San Sigismondo de Cremona, pintada por Bernardino Campi en 1570. Campi, pintor que se aprendió de Giulio Romano en Mantova, representa una *Gloria del Paraíso* en donde los personajes, parmigianescos y de gran tamaño, se ordenan en pequeños grupos a lo largo del perímetro[138]. De esta manera el efecto es bastante monótono y continuo, lo que lo acerca a la disposición de la cúpula de nuestro cigarral[139]. Queremos referirnos también a la cúpula de la *Stanza del Sogni* del cardenal Farnese en su villa en Caprarola, un *Sueño de Jacob* pintado por Jacopo Bertoia a finales del siglo XVI, tras la muerte de Tadeo Zuccari y la marcha de su hermano Federico. En este caso, el pintor realiza una composición abigarrada y manierista, en la que todos los personajes aparecen llenos de movimiento.

A la vista de lo improbable de que estas imágenes hubiesen sido las fuentes de inspiración para nuestro pintor, lo más lógico es llevar nuestra mirada a El Escorial, donde el fresco pintado por Luca Cambiaso en el testero del coro, conocido seguramente por el pintor, mantiene cierto parentesco con el friso curvo del cigarral en la organización de las figuras en franjas horizontales.

VIII. 2. LA FUENTE LITERARIA

La mayoría de imágenes del siglo XVI, ya sean religiosas o profanas, tienen su origen en algún texto escrito. En este caso resulta evidente que la totalidad de textos en los que podemos encontrar narraciones referentes a los Hechos de los Apóstoles y del Antiguo Testamento son prácticamente inabarcables. Sin embargo, en el ámbito toledano en el que se inscribe esta obra encontramos un libro que responde a nuestras necesidades. Se trata de la segunda parte del *Flos Sanctorum* escrita por el canónigo e intelectual Alonso de Villegas, llamada *Flos Sanctorum: Segunda parte y historia general en que se escribe la vida de la Virgen…y de los sanctos antiguos…* y publicada en 1586. Esta obra se dedicó precisamente al cardenal arzobispo Quiroga, quien ya le había dado el visto bueno en 1583 y de quien conocemos un retrato derivado de Pedro Angelo en una edición de 1589.

En este libro encontramos la narración de los núcleos narrativos de la capilla, es decir, de la Pentecostés y de las historias de los reyes del Antiguo Testamento. Además, y como comentaremos más adelante, en este libro encontramos

138 Venturi 1914, p. 901.

139 Marías 1980.

también la clave para aprehender el significado global de la cúpula. Por todo esto, resulta verosímil que el cardenal Quiroga tuviese en cuenta este escrito, que había sido recientemente publicado por un importante personaje del ambiente cultural toledano, al encargar la iconografía de la cúpula.

VIII. 3. LA ESCENA DE LA PENTECOSTÉS

La escena tradicional de la Pentecostés, la comprendida en los Hechos de los Apóstoles (2, 1-41), narra cómo el Espíritu Santo baja en forma de lenguas de fuego sobre los apóstoles, infundiéndoles la sabiduría. La narración de la Pentecostés aparece en el texto de Villegas de esta manera: *"Oyóse luego, dice San Lucas, un grande sonido: no que los espantase o atormentase, sino que los consolase: y fue como de viento vehemente, que ocupó toda la casa donde estaban los Apóstoles, y vino el Espíritu Santo aposentándose en cada uno de ellos: levantó bandera, y gallardete, para en señal que estaba allí que fue una lengua de fuego que cada uno de los presentes tenía visible sobre su cabeza. (...) El Evangelista dice, que todos fueron llenos de Espíritu Santo: esto es, que no quedó parte en ellos sin Dios: el entendimiento, la voluntad, el apetito, los ojos, los oídos, la lengua, las manos y pies: en todas partes tenían a Dios. En la misma hora salieron los Apóstoles de aquella casa, a procurar que aquel divino fuego se aprendiese en todo el mundo Comenzaron a predicar a Cristo, y su Evangelio"*[140].

La sabiduría del Espíritu Santo se materializa en el don de lenguas, el don necesario para la predicación de la palabra de Dios. La Pentecostés es por tanto en cierta manera el nacimiento de la Iglesia, es el momento en el cual el apostolado se convierte en el responsable de esparcir las enseñanzas de Jesucristo por el mundo. Por tanto, resulta lógico el hecho de que la Pentecostés sea una de las fiestas más celebradas por los altos cargos eclesiásticos, ya que conmemora el poder que se les dio. De esta manera, el que sea éste y no otro el capítulo que aparezca en la casa privada del cardenal arzobispo cobra un valor especial. Sin embargo, al analizar la escena perimetral de la cúpula, vemos cómo ésta no se adecúa de manera exacta al texto. No sólo vemos a los apóstoles recibiendo la lengua de fuego del Espíritu Santo, sino también a la Virgen María, cuatro mujeres, un niño, y al menos veinte discípulos. El hecho de que aparezcan la Virgen y las santas mujeres en la escena de la Pentecostés tiene, como hemos comentado, un recorrido tradicional en la historia del arte. No sucede así con la presencia de los otros discípulos, por lo que intentaremos aportar alguna luz sobre ello a continuación.

IX. 3. A. LA PRESENCIA DE LA VIRGEN MARÍA

La presencia de la madre de Dios en la venida del Espíritu Santo deriva de una interpretación más amplia del texto sagrado. En esta interpretación se entiende que la Virgen y las santas mujeres, que habían estado poco antes en oración junto con los apóstoles en el cenáculo, estaban aún allí en el momento de la venida del Espíritu Santo. Pese a que esta interpretación no se ajusta plenamente al texto, tanto los teólogos como los artistas aceptaron esta iconografía sin problemas. La presencia de la Virgen en esta escena se entiende también como símbolo de la Iglesia, de la misma manera que sucede en la Ascensión. Hay que tener en cuenta además la estrecha relación de la Virgen con los apósto-

140 Villegas 1589, p. 56.

les, de los que ella es *regina et mater Apostolarum*[141]. Su papel central en la escena vendría a subrayar la importancia que tenía en esta época, en los textos sagrados y en las devociones.

En el texto de Alonso de Villegas se explica que en el día anterior a la Pentecostés *"San Lucas señala que subieron al Cenáculo, que se quedaron allí Pedro, Juan, Jacobo, Andrés, Felipe, Tomé, Bartolomé, Mateo, Jacobo hijo de Alfeo, Simeón el Celador, y Judas hermano de Jacobo, y que perseveraban en oración en compañía de la Madre de Dios y otras santas mujeres: y que fue a este tiempo, la elección por suertes de Matías al Apostolado. Después de esto el día undécimo del en que Cristo subió a los Cielos, perseverando esta santa compañía en oración, y algo desconsolada pareciéndoles que tardaba su venida el Espíritu Santo, la madre de Dios, se presume, que les habló y les dijo: Hijos míos, no os desconsoléis (...): hoy vendrá el que ha de enseñar la ley de amor en el mundo, el que es amor del Padre, y del Hijo. Pongámonos en oración, y con grande instancia pidámosle esta merced. Hiciéronlo así: pusiéronse a una parte los sagrados Apóstoles, a otra los santos Discípulos: la Magdalena con las demás santas mujeres que estaban allí, a otra: y la Madre de Dios en medio: asentados todos, que así lo nota el Evangelista, levantaron las manos y rostros al Cielo, comenzaron a derramar lágrimas, a dar gemidos y suspiros (...)"*[142].

En la narración de la oración en el cenáculo vemos descrita la composición de nuestra capilla, algo que ya habíamos apuntado anteriormente: a un lado los apóstoles, a otro los discípulos, a otro la Magdalena y las santas mujeres, y la Virgen en medio. También los gestos de los personajes pueden identificarse con los gemidos, suspiros, lágrimas, y rostros y manos al cielo que describe Villegas.

VIII. 3. B. LA PRESENCIA DE LOS DISCÍPULOS

La presencia de los discípulos en la oración del cenáculo hace verosímil su presencia en la posterior Pentecostés, por extensión de lo ya dicho acerca de la Virgen y de las santas mujeres. Además, no hay que olvidar que uno de los motivos más probables de la inclusión de más personajes en la decoración de una cúpula suele ser el de la búsqueda del equilibrio estético. La multiplicación de los personajes podría deberse meramente a la voluntad del pintor por llenar el enorme espacio con el que cuenta, espacio que usando únicamente los personajes canónicos no llenaría de manera satisfactoria. Sin embargo, el hecho de que en la Pentecostés de la capilla no sólo los apóstoles sino todos los personajes reciben los dones del Espíritu Santo determina que sea conveniente intentar encontrar una explicación más concreta relacionada con directrices teológicas.

Nos parece relevante comentar una tendencia surgida durante el pontificado de Gregorio XIII Buoncompagni (1572-1585)[143], precisamente el pontífice que nombró a Quiroga cardenal. Gregorio XIII promovió durante su pontificado una revalorización de la Pentecostés, revalorización basada en la reforma litúrgica llevada a cabo por su predecesor Pío V y en los escritos de Gregorio Nacianceno. Este pontífice vio en la Pentecostés, la conmemoración de la misión de predicación del apostolado y de la Iglesia, la imagen que mejor se adecuaba a su afán de extender el catolicismo romano a Grecia, al norte de Europa, al Nuevo Mundo e incluso a Asia. Es por esto por lo que en el último tercio del siglo XVI la iconografía de Pentecostés sufrió un cambio y un impulso en Roma. No sólo aumentaron las imágenes al respecto, sino que la imagen en sí misma sufrió importantes variaciones tanto en la forma como en el significado.

141 Réau 1996 B, p. 616.
142 Villegas 1589, p. 56.
143 Valone 1993.

El cambio más importante fue el de aumentar el número de discípulos que recibían el don del Espíritu Santo, de manera semejante a lo que vemos en nuestro cigarral. Sin embargo, en el caso de las imágenes italianas veremos cómo el número de discípulos que encontramos está definido y basado en una interpretación concreta de las escrituras. En Hechos 2:1 está escrito *"et cum conplerentur dies Pentecostes, erant omnes pariter in eodem loco"*. La interpretación de a qué "ellos" se refiere el *erant* es lo que da lugar al cambio. La nueva relectura interpreta que no se refiere sólo a los apóstoles, las santas mujeres y la Virgen María, sino también a todos los seguidores de Jesús tras su Ascensión (Hechos 1:15), y establece el número de personajes en unos ciento veinte. Sin embargo, en la Roma de finales del XVI había también otra opinión. Fra Francesco Panigarola, un famoso predicador, se basó en las escrituras de San Agustín para establecer que la presencia de más de setenta y dos discípulos no era realmente algo significativo. El motivo era que San Agustín había delimitado los pueblos y lenguas originales en setenta y dos, por lo que las restantes sólo eran entonces variaciones o mezclas. Resulta curioso ver cómo, pese al supuesto rigor existente en estos años en la construcción de las imágenes, existen en Roma bastantes ejemplos de Pentecostés populosas en la que el número de los discípulos no se corresponde con las directrices, siendo el número mucho menor.

Por lo tanto, y a la vista de la relación que unió a Gregorio XIII con el cardenal Quiroga en el último tercio del XVI, resulta lógico pensar que nuestro cardenal estuviese al tanto de las reformas por él promovidas. Podríamos explicar así la elección de esta iconografía, rara por lo inusual en España, debido a la voluntad del cardenal arzobispo de plasmar sus intenciones apostólicas de la misma manera que lo hizo Gregorio XIII. El cardenal Quiroga habría pedido a su pintor que representase una Pentecostés populosa, no importándole el exacto número de discípulos sino el mensaje de predicación en él incluido. De esta manera, la capilla del cigarral pasaría de constituir un ejemplo aislado a ser parte de una tendencia presente en la Roma papal.

VIII. 4. LAS ESCENAS VETEROTESTAMENTARIAS

La franja central de la cúpula está organizada en dos círculos concéntricos. El círculo interior lo forman ocho escenas del Antiguo Testamento, trabajadas en grisalla y en tonos monocromáticos broncíneos, entre las que se intercalan otras tantas figuras alegóricas, encuadradas en pequeños templetes típicos de la decoración de grutescos y portando palmas y atributos simbólicos. El círculo exterior está configurado como un friso discontinuo, con motivos decorativos en grisalla, que refleja la configuración de los recuadros. La presencia de estas escenas narrativas independientes, una solución espacial algo retardataria para la época, probablemente se explique por la necesidad del artista de llenar la superficie de la cúpula realzada, algo imposible dada su decisión de mantener los personajes dentro de unos cánones equilibrados y proporcionales[144].

VIII. 4. A. LAS GRISALLAS

Los cuatro recuadros trapezoidales de mayor tamaño, realizados en grisalla, parecen representar episodios de la vida del rey Salomón y del patriarca José. Dos de las imágenes, la imagen situada sobre el grupo de apóstoles y la situada

144 Marías 1980, p. 221.

a la izquierda de ésta, tienen una estructura iconográfica muy parecida. En ambas grisallas el protagonista de la escena es un rey sentado en su trono sobre un podio, a la izquierda de la imagen. La clarísima identificación de la grisalla derecha con la escena del *Juicio del rey Salomón* [fig. 42], en la que dos madres se disputan un bebé, hace que queramos ver en la otra grisalla otro episodio de la vida de este mismo personaje. El parecido existente entre esta escena [fig. 43] y la de *Adonías pidiendo clemencia al rey Salomón* de la capilla de Luis de Lucena en Guadalajara, pintada hacia 1591 por Rómulo Cincinnato y seguidores, hace que nos inclinemos por esta opción.

Ambas imágenes muestran elementos comunes con la *Biblia* de Rafael y con un dibujo firmado por un tal "Bernardino de el Agua", identificado con el Bernardino Veneciano que llegó a España en 1585 junto a Federico Zuccari, que representa una escena mitológica o histórica no reconocida[145]. Este dibujo comparte con nuestro *Juicio de Salomón* la composición de la escena, las figuras principales en un trono lateral sobre un graderío y las poses de los personajes. El parecido entre estas dos imágenes podría deberse a la existencia de un modelo común usado por alguno de los pintores italianos de El Escorial, en concreto de Zuccari, artista del que ambos claramente derivan, en modelo que habría sido

Fig. 42. Juicio del rey Salomón

Fig. 43. Adonías pidiendo clemencia al rey Salomón

145 Angulo y Pérez Sánchez 1975, lám. VI nº 8.

Fig. 44. El sueño de José

Fig. 45. José es vendido por sus hermanos

divulgado mediante la estampa o sencillamente estudiado *in situ* por el autor de los frescos del cigarral. El rey Salomón es uno de los reyes más populares del Antiguo Testamento, y uno de los más representados en el arte, especialmente la escena del *Juicio de Salomón.* La representación de episodios de la vida de Salomón podría tener un objetivo concreto, el representar al monarca justo y sabio a quien Dios dio el don para actuar justamente y reinar adecuadamente. Esta asociación, que había sido utilizada poco antes por Felipe II en el monasterio de El Escorial, podría aplicarse en cierta manera a la figura del cardenal Quiroga.

Las escenas situadas sobre la Virgen María y sobre el grupo de discípulos acompañado de niños representan episodios de la vida del patriarca José[146]. El recuadro que se encuentra sobre el grupo de discípulos [fig. 44] puede identificarse con el episodio en el que José es llamado a interpretar los sueños del Faraón (Génesis, 41). Sobre la cabeza del Faraón, que aparece representado en su trono, pueden distinguirse dos grupos de formas, unas más delgadas y otras más anchas. Estas formas serían la representación de uno de los sueños del faraón, ya sea en el que ve siete vacas gordas y siete vacas flacas o en el que ve siete espigas llenas y siete espigas vacías, signos interpretados por José como presagio de los siete años de hambruna que seguirán a los años de abundancia.

La grisalla que se encuentra sobre la figura de la Virgen representa un episodio de la infancia de José [fig. 45], el momento en que es vendido por sus hermanos a los caravaneros ismaelitas (Génesis, 37). José aparece en el lado derecho de la grisalla, cogido de la mano por uno de sus hermanos mayores, quien se encuentra discutiendo el intercambio

146 Réau 1996, p. 188.

con los caravaneros. Resulta interesante ver que la composición de esta escena está claramente inspirada en el recuadro homónimo de la llamada Biblia de Rafael de las logias vaticanas. El pintor de la capilla toma de la *inventio* de Rafael no sólo la colocación de los personajes, sino también la de los animales que llevan consigo los ismaelitas, un grupo de camellos que dinamiza la parte izquierda de la escena.

Fig. 46. Moisés y el milagro del agua en el desierto

VIII. 4. B. LOS MONOCROMOS BRONCÍNEOS

Intercaladas con las escenas en grisalla hay cuatro escenas cuadrangulares inscritas en rombos, trabajadas en tonos monocromáticos broncíneos. En este caso la identificación de las escenas resulta más complicada debido al delicado estado de conservación de las mismas. Es por esta razón por la que únicamente hemos podido identificar con seguridad dos escenas.

La escena mejor conservada [fig. 46] representa a *Moisés y el milagro del agua en el desierto* (Éxodo, 17). Este episodio narra el momento en que, ante los lamentos de los israelitas por la sed sufrida en el desierto, Moisés golpea dos veces con su vara una roca y hace brotar de ella una cascada. Este gesto de Moisés ha sido interpretado desde la moral cristiana como la imagen de la segunda Obra de Misericordia, es

Fig. 47. Moisés en el Sinaí

Fig. 48. ¿Las tablas de la ley?

decir, dar de beber al sediento[147]. En otro de los recuadros, éste muy deteriorado, hemos reconocido la escena de *Moisés en el Sinaí* [fig. 47]. La escena representa el momento en el que Moisés, arrodillado en la cima del Sinaí, recibe de Dios la Ley. Dios Padre aparece representado como un sol resplandeciente en el cielo, una imagen que en ocasiones, como en la Biblia Sacra de Lutero[148], se completa con el tetragrámaton.

En la tercera imagen se distingue claramente una figura en actitud de orante arrodillada hacia la figura de Dios Padre en el cielo, acompañada por un grupo de tres personajes al fondo de la escena [fig. 48]. Dado el carácter general de las figuras, la identificación de esta escena no es clara. Una opción podría ser *Moisés y la zarza ardiente*, y otra *La entrega de las tablas de la ley a Moisés* o la *Caída del Maná*, por lo que la figura principal no estaría orando sino alzando sus brazos al preciado manjar. En el último de los recuadros vemos lo que parece ser una figura golpeando a otra de menor tamaño tendida en el suelo, y sobre ambos una luz que viene del cielo [fig. 49]. Esta podría ser la escena del *Sacrificio de Isaac*, pero el hecho de que el personaje no aparezca sobre un altar sino tendido en el suelo nos hace dudar de esta opción. Otras opciones, aunque no definitivas, podrían ser la lucha de *Sansón y los Filisteos* o *Moisés matando a un guardia egipcio.* Sin embargo, el hecho de que lo más probable es que las otras escenas correspondan a la vida de Moisés hace pensar que ésta también debería referirse a él.

De cualquier manera, vemos que en esta segunda parte de la franja central se representan episodios de la vida de diferentes patriarcas de Israel, un recurso iconográfico relativamente común en el Renacimiento. Uno de los ejemplos más conocidos es sin duda el de la bóveda de la estancia de Heliodoro en el Vaticano, pintada por Rafael a principios del siglo XVI. En ella el espacio se divide en cuatro escenas; *Moisés y la Zarza ardiente,* el *Sacrificio de Isaac*, el *Sueño de Noé* y la *Escalera de Jacob.*

147 Réau 1996, pp. 239-240.

148 BNE, R. 19565.

VIII. 5. EL SIGNIFICADO GLOBAL

Fig. 49. ¿Moisés y el guarda egipcio?

Tras analizar detenidamente la iconografía de todas las escenas comprendidas en la capilla del cigarral del cardenal Quiroga, vemos que todas ellas se articulan en torno a las ideas incluidas en el lema que aparece en la filacteria de su escudo: *"amator iustitie, protector sapientie"*.

En su obra coetánea Alonso de Villegas escribe que *"Nicolao de Lyra dice que la sabiduría de Salomón se ha de entender que fue grandísima a respeto de otros Reyes, porque dice, que muchos otros fueron más sabios que él, y señala Adán que fue criado en plenitud de sabiduría: y Moisés con quien Dios hablaba, como suele un amigo hablar con otro. San Pablo, los Apóstoles, y particularmente el Evangelista San Juan que escribió el Apocalipsis, los cuales todos doce dice este doctor que fueron más iluminados, y supieron más que Salomón, y parece que puede confirmarse esto en cuanto a los Apóstoles, con lo que dice de ellos San Lucas, que fueron llenos de Espíritu Santo el día de Pentecostés"*[149]. Villegas establece aquí la relación de Salomón, Moisés y los apóstoles con la sabiduría insuflada por Dios. Moisés recibió la sabiduría directamente de Dios Padre en la forma de la Antigua Ley, lo que le permitió guiar a su pueblo. Los apóstoles recibieron la sabiduría del Espíritu Santo en la forma del don de lenguas, un don que se materializaría en la predicación de la palabra del Señor por todo el mundo. Por último, Salomón recibió la sabiduría de Dios Padre, un don que le permitió, entre otras cosas, reinar con justicia.

De esta manera, en la cúpula del cigarral tenemos representados los valores más queridos por el cardenal Quiroga, la sabiduría y la justicia. No obstante, hemos querido apuntar también la relación entre esta doble representación de la Ley divina, la cual encontramos en Moisés y en la Pentecostés, con el papel del cardenal como arzobispo. El cardenal Quiroga, al igual que todos los altos cargos eclesiásticos, no dejaría de ser el último responsable de predicar la palabra de Dios en el mundo, misión especialmente importante en una época de incertidumbre. El prelado habría querido pues representar en su capilla privada aquellos personajes que ostentaron esa misma responsabilidad antes que él, personajes que serían en cierta manera sus modelos a seguir.

149 Villegas 1589, f. 193v.

IX. EL CUARTO DE VERANO

IX. EL CUARTO DE VERANO[150]

Junto a uno de los jardines, quizá el *"jardín alto"* mencionado en el inventario de 1595[151], encontramos una construcción separada del núcleo principal del cigarral toledano. Esta construcción, llamada tradicionalmente "Cuarto de Verano" por su ubicación más fresca y por el carácter relajado de su decoración[152], consta de cuatro estancias cuadrangulares de diferente tamaño. Todas ellas están cubiertas con un sistema de bóveda vaída de lunetos, apoyada sobre la cornisa que corona sus lisos paramentos. Pese a que en la actualidad tres de las estancias se encuentran enlucidas de blanco, podemos hacernos una idea aproximada de lo que fue la decoración original a partir del análisis de los frescos que se conservan en la estancia en la que se conserva la bañera de granito, frescos que fueron redescubiertos en parte a finales del siglo pasado al eliminar la pintura que las cubría [fig. 50].

La decoración de la estancia se organiza en dos partes diferenciadas tanto de manera estructural como temáticamente, los muros y la bóveda. Mientras que la bóveda se encuentra decorada con motivos de grutescos sobre fondo blanco al más puro estilo *cinquecentesco*, sobre los muros vemos representado un ciclo de escenas mitológicas [fig. 51]. Esta disposición se relaciona directamente con la decoración que ornaba las *stufette*, nombre italiano con el que se conocían las estufas o baños de los palacios, una decoración basada en las pinturas del palacio de Nerón, la Domus Áurea, reinterpretada por Rafael a principios del siglo XVI. Quizá los ejemplos más conocidos sean las estufas del cardenal Bibienna en el Vaticano o del papa Clemente VII en Castel Sant'Angelo, obra de discípulos y ayudantes de Rafael tales como Giovanni da Udine. Estas dos estufas, decoradas con motivos sobre fondo rojo y sobre fondo blanco respectivamente, son un ejemplo de cómo los artistas del siglo XVI procedieron a reinterpretar las fuentes iconográficas clásicas, creando así un nuevo tipo de decoración que inundó los palacios europeos.

En España tenemos el olvidado ejemplo de la estufa y logia de Carlos V en la Alhambra granadina, estancias hoy más conocidas con el nombre de Peinador de la Reina, pintadas precisamente por dos discípulos de Giovanni da Udine: Giulio de'Aquili y Alexander Mayner[153]. Estos pintores son considerados los introductores del género de los grutescos en España, a través de la introducción de repertorios de figuras no sólo mediante decoraciones sino también a través de la más que probable existencia de un *taccuino* de dibujos. Otro ejemplo de estufa española lo encontramos en los desaparecidos aposentos construidos por Felipe II

Fig. 50. Estado de los frescos en dos de los muros hacia 1980 (a la izquierda Diana y Acteón, a la derecha Diana y Endymión)

150 Una síntesis de este apartado en Cavero de Carondelet 2013.

151 AGP, AG, Toledo, Legajo 1298, Expediente 5, s. f.

152 Marías 1980.

153 López Torrijos 1987.

Fig. 51. Vista general de la stufetta

en el Alcázar madrileño en los años sesenta del siglo XVI. En un documento de 1568 se dice que *"Becerra ha aderezado la estufa y según me ha dicho hoy va mañana al Pardo"*[154], lo que hace pensar que fue este pintor español formado en Italia quien decoró al fresco la estufa, de la misma manera que decoró con motivos de grutescos y temas mitológicos otras estancias del Alcázar. El grutesco llegó a alcanzar en España un considerable nivel de popularidad, que lo llevaría a ser no sólo un recurso marginal sino a ser el protagonista de ciclos decorativos tales como los de los palacios del marqués de Santa Cruz en el Viso del Marqués y del duque del Infantado en Guadalajara, y de conjuntos de estancias como son las salas capitulares del monasterio de El Escorial. Además, y pese a su discutido carácter profano y pagano, encontraremos ornamentación marginal a base de grutescos en las capillas privadas de los templos.

IX. 1. LA BÓVEDA

La decoración pictórica se organiza a partir de un espacio octogonal en el centro de la bóveda, y se irradia hacia la cornisa y hacia los cuatro lunetos que coronan la parte central de los muros. El octógono central se diferencia del resto de la decoración porque en él el fondo no es blanco, lo que supone una cesura en el conjunto. Este espacio representa una apertura cenital a un cielo de oscuras nubes en donde están sentados los dioses Apolo, Mercurio, Minerva y Marte, todos con sus atributos e imagen tradicional [fig. 52].

154 Barbeito 1992, pp. 48-49.

Fig.52. Octógono central de la bóveda, representando Apolo, Marte, Minerva y Mercurio.

Apolo aparece en su versión de Apolo Musageta, coronado de laurel y portando una lira en sus brazos, representado como inventor de la música y guía del coro de las musas. A su lado está Mercurio, vestido con el petaso y las sandalias aladas, portando el caduceo y observando a Minerva y Marte. Minerva, quien está representada con todos sus atributos guerreros, aparece coronando de laurel a Marte, el dios de la guerra en su acepción más belicosa. Esta coronación se puede entender como alegoría de la sabiduría, en donde uno se sirve de sus propias armas para mantener la paz y vencer, domar, a la violencia destructiva[155]. En la factura pictórica de las nubes sobre las que se encuentran los dioses se han encontrado indicios de que pueda tratarse de un repinte posterior[156], lo que podría explicar su falta de unidad estilística con respecto al resto del ciclo.

La decoración del resto de la bóveda se organiza a partir de unas estructuras arquitectónicas y geométricas que ordenan las figuras en ocho ejes, correspondientes a los ocho lados del octógono central [fig. 53]. Los cuatro ejes decorativos que evolucionan desde las esquinas comparten un mismo esquema compositivo. Sobre la esquina inferior de la bóveda está construida una *finta* arquitectura que nos recuerda a los coronamientos de los templos renacentistas, decorada con elementos broncíneos y hornacinas con estatuas. En estas hornacinas se apoyan parejas de *putti* senta-

155 Impelluso 2002.

156 Marías 1980, pp. 218-219.

Fig. 53. Vista general de la bóveda

dos en diferentes actitudes, vertiendo el contenido de sus copas, calaveras y vasijas en conchas rosadas. La estructura arquitectónica está coronada por un sistema de guirnaldas y elementos decorativos manieristas, en cuyo centro hay representado un *quadro riportato* con distintas escenas, y junto al cual vemos una pareja de esfinges aladas pintadas de riguroso perfil. Sobre las guirnaldas encontramos una pequeña cornisa recta, en cuya parte superior hay una llama o un fuego divino, al que se dirigen algunos humildes personajes en actitud de veneración y cargados con ofrendas. Por último, de la parte más cercana al octógono central pende un candelero, decorado profusamente con cintas y lazos.

Los cuatro ejes decorativos restantes, que ocupan una superficie mayor, están concebidos a partir de los lunetos del centro de los muros. En los pequeños abovedamientos de los lunetos están representados, siempre sobre un fondo blanco, *putti* sentados sobre nubecillas sosteniendo cuernos de la abundancia. De las tres esquinas resultantes del luneto y su bóveda se despliega una composición que recuerda en cierta manera, por su aparente fragilidad y por los adornos vegetales y florales, a las pérgolas propias de cenadores o jardines. A ambos lados vemos representadas cariátides sobre finas columnas, aves llenas de color, tritones y figuras fantásticas sosteniendo palmas y cintas, espirales y ramas. Coronan las estructuras arquitectónicas centrales, en las que están inscritos relieves broncíneos simulados, cuatro figuras que sostienen altas ramas en cada una de sus manos.

En el interior de cada uno de los tres lunetos que conservan la decoración vemos la representación de un ángel con alas de colores sentado en un cielo de nubes y sosteniendo un escudo ovalado [fig. 54]. No hemos encontrado precedentes en España de esta manera de solucionar los lunetos mediante la representación de una sola figura sobre un fondo uniforme. Sin embargo, hemos querido ver, por el uso del cielo como fondo, un precedente lejano en los lunetos

Fig. 54. Detalle de un luneto

inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio pintados por Sebastiano del Piombo en la sala de Galatea de Villa Farnesina. De esta manera volveríamos a encontrar nexos de unión con la villa de Agostino Chigi, quizá el ciclo decorativo más característico e importante de las villas romanas del Renacimiento.

La decoración de la bóveda se completa con una pequeña procesión que discurre a lo largo de toda la cornisa. Sobre un pequeño friso decorado con roleos vegetales, niños y enanos desfilan en las actitudes más bizarras [fig. 55]. Aparecen corriendo, danzando, jugando, sosteniendo o tocando instrumentos musicales, andando sobre zancos, haciendo piruetas o disfrazados, aportando con sus movimientos algo de dinamismo a la estática decoración predominante en toda la bóveda. No es muy común la presencia de niños y enanos en las decoraciones de grutesco, en donde es más común la representación de amorcillos alados o *putti,* pero hemos encontrado en algunos de los bajorrelieves que decoran las logias de Rafael imágenes de procesiones de carácter fantástico protagonizadas por niños.

Fig. 55. Detalle del desfile de enanos

IX. 1. A. EL NIVEL DE SIGNIFICACIÓN

El descubrimiento de la Domus Áurea en 1480 fue, como es por todos sabido, un acontecimiento crucial para el desarrollo del arte del siglo XVI y, de manera particular, del estilo que luego sería denominado Manierismo. Los hombres del Renacimiento vieron cómo la pintura de los que consideraban la mayor expresión de equilibrio y lógica no se ajustaba a los parámetros que habían imaginado. En lugar de ser imágenes construidas sobre una perspectiva geométrica y matemática, sobre las paredes de la villa neroniana se desplegaba una decoración fantástica y bizarra, arquitecturas imposibles en precario equilibrio, máscaras, complicados elementos vegetales, figuras antropomorfas deformadas o personajes híbridos a medio camino entre hombre y animal. Tras una primera época de aceptación y experimentación, este tipo de motivo, que se llamó "grutesco" por haber sido encontrado en las paredes y techos de los restos subterráneos de la Domus Áurea, se erigió como uno de los recursos decorativos más característicos del siglo XVI.

Pese a la aceptación general del grutesco como motivo decorativo por su noble proveniencia clásica, éste estuvo siempre teñido de un cierto valor negativo. El origen de las críticas a la decoración de grutescos no radica únicamente en la opinión de los hombres renacentistas más puristas, sino ya desde su origen, como leemos en los escritos de Vitrubio. En el libro VII de su tratado *De architectura,* Vitrubio escribió: "*Ahora, en vez de representaciones naturales y verdaderas, no se ve sobre las paredes más que monstruos. En vez de columnas, se pintan cañas; los frontones se sustituyen por una especie de grapas y de conchas estriadas con hojarascas retorcidas y ligeras volutas. Se pintan pequeños edificios colocados encima de candeleros, y sobre ellos surgen, como si se tratara de racimos, ramas en forma de volutas sobre la que se encuentran sentadas, sin razón alguna, pequeñas figuritas. También se pueden ver algunas de estas ramas rematadas por flores, de las que brotan medias figuras, unas con rostros humanos y otras con cabezas de animales. Ahora bien, se trata de cosas que no existen, ni pueden existir jamás. Pero estas novedades se han impuesto de tal manera que, por la pasividad del juicio, están haciendo perecer al arte: frente a tamañas falsedades, no sólo no se alza ninguna voz que proteste, sino que es cuestión de entretenimiento el considerar si tales seres resultan posibles o no*"[157].

En el siglo I a. C. tenía lugar la misma dicotomía en cuanto al grutesco que se tendría en el siglo XVI, la de los detractores del carácter irreal y "mentiroso" de las figuras enfrentados a los defensores de la libertad de la pintura y de la validez de la imagen fantástica como ejercicio para la imaginación y como motivo decorativo, ya fuese arquitectónico o pictórico. El testimonio de Felipe de Guevara, aunque subjetivo y parcial, nos da un punto de partida para entender la evolución de esta cuestión en el panorama español. Guevara hace una severa crítica del grutesco, apoyándose sin duda en la opinión de Vitrubio, y rechaza la representación que se aleja de la mímesis de la naturaleza para crear *"cosas que no son, ni pueden ser, pues en sí contienen tantas diversidades de monstruos e imposibilidades"*[158]. Guevara explica la existencia de este arte tan depravado en el seno de la Roma clásica por tratarse de la Roma tras la muerte del emperador Augusto, una época en la que vivió una sociedad mucho más desordenada e inmoral que las precedentes.

A la cuestión acerca de la conveniencia del grutesco se une la espinosa cuestión acerca de si las bizarras imágenes que lo conformaban eran o no depositarias de un mensaje simbólico, a nivel particular y también global. No encontraremos una opinión generalizada al respecto, sino que veremos cómo a lo largo de los siglos se irán manteniendo las mismas posturas enfrentadas[159]. El equilibrio lo encontramos en quienes creen que hay que darle a las figuras y elementos fantásticos del grutesco un cierto nivel de simbolismo, un simbolismo que sólo en contadas ocasiones estaría directamente relacionado con el soporte. La tardía introducción del grutesco en España, unido a las inevitables diferencias

157 Citado en Chastel 2001, p. 32.

158 Citado en García Álvarez 2001, p. 33.

159 Chastel 2001.

de aceptación que se dan en diferentes lugares sobre mismos temas y a la extrema religiosidad de la sociedad del siglo XVI, hacen que creamos que en el caso español esta decoración no estaría aportando ningún significado particular la obra en la que estaba inserto, sino que actuaría de manera independiente, si bien aceptamos que algunas de las figuras de los grutescos cuenten con un significado simbólico propio. Por esto, y pese a que algunos estudiosos afirman que en los diferentes elementos del grutesco residen paradigmas neoplatónicos[160], nosotros nos inclinamos a creer que, al menos en este caso, no existió un nivel de significación oculto. No obstante, creemos interesante apuntar que la decoración de la estufa del cigarral muestra un especial interés por la representación de la naturaleza y de la realidad.

Fig. 56. Detalle de una escena de ofrenda

IX. 1. B. LA REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA Y DE LA REALIDAD EN EL GRUTESCO

La condición apartada y sencilla del Cuarto de Verano confiere a toda la decoración que la orna un matiz más bucólico e íntimo, alejado de las facetas más refinadas y complicadas de la vida cortesana y ciudadana. Dentro del conjunto decorativo, entre las inevitables cariátides y figuras híbridas de tritones y esfinges, encontramos representados con enorme delicadeza y detallismo aves comunes, ramas, elementos vegetales y unas pequeñas escenas de ofrendas de carácter costumbrista. Tras analizar la iconografía y las figuras que decoran las superficies de su interior vemos cómo, si bien éstas se inscriben en la tradición mitológica y bizarra del grutesco, son exponentes de una de las ramas más naturalistas de este género.

Como hemos comentado anteriormente, las estructuras arquitectónicas de los ángulos están coronadas con fuegos sacros a los que acuden personajes cargados con ofrendas [fig. 56]. Estos personajes no son figurillas mitológicas o híbridas, sino campesinos ataviados con sencillez portando, o arrastrando, sus humildes ofrendas. Los personajes ofrecen a la divinidad carneros, hatillos y sencillos ramos de flores en vez de algún extravagante objeto propio de estas imágenes "grotescas". Encontramos un precedente en las decoraciones marginales de las logias vaticanas realizadas por Rafael y su taller, en donde vemos escenas en las que los personajes también llevan animales hacia los altares, arrastrándolos o guiándolos con una vara, a la manera del campesinado de la época.

160 García Álvarez 2001.

Fig. 57. Detalle de abubilla y verderón
Fig. 58. Detalle de rabilargo y abejaruco

La representación de las ramas, de los adornos vegetales y de los pájaros [figs. 57 y 58] en la bóveda resulta sencilla y veraz, basada en la realidad de la naturaleza y no en los repertorios imaginarios y fantásticos, basados en deformaciones oníricas, en los que se basaban los artistas del último manierismo. De nuevo el precedente lo encontramos en las logias vaticanas, en cuyas bóvedas y pilastras están representadas multitud de especies animales con gran veracidad y detallismo. De la misma manera, en la bóveda de la estufa del cigarral llama la atención el fascinante carácter descriptivo con el que están realizadas cuatro aves. El detallismo de las mismas hace que puedan ser fácilmente identificadas con una abubilla, un verderón (o pito real), un rabilargo y un abejaruco. Resulta curioso comprobar cómo en las logias vaticanas también aparece una abubilla, aunque en este caso aparece volando con las alas desplegadas. Las cuatro aves son especies comunes en todo el territorio español, y no propias específicamente de Toledo y sus alrededores, por lo que no podemos ver en la representación de los pájaros un afán localista por parte del pintor o del comitente. Para la realización de estas pequeñas aves, no es probable que el autor realizase un estudio del natural, sino que debió basarse en alguno de los populares repertorio de láminas naturalistas en las que se representaban con enorme detallismo aves, insectos, plantas y flores[161], como por ejemplo la serie sobre pájaros de Niccolò Nelli que Felipe II tenía en El Escorial.

La inclusión de estos detalles naturalistas y costumbristas en la composición, aunque sea de manera secundaria, hace que nos inclinemos a incluir esta estancia dentro la tendencia decorativa adoptada por Felipe II en sus casas de campo[162], una tendencia que sería seguida por las élites deseosas de emular los regios gustos del monarca. De hecho, la teoría, por otra parte bastante coherente, de decorar las villas campestres con una temática costumbrista y acorde a su situación, está recogida en 1633 por Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura*. En ellos dice que en ellas

161 Checa 1993, pp. 246-247.
162 García-Frías 2007, p. 383.

"sería muy a propósito pintar cazas, bolaterías, pescas, paisajes, frutas, animales diversos, trajes de las naciones diferentes, Ciudades y Provincias: y si fuese compuesto todo debajo de alguna ingeniosa fábula, metáfora o historia que de gusto al sentido, y doctrina al curioso, con alguna filosofía natural, será de mayor alabanza y estimación"[163].

El primer ejemplo español de pintura decorativa basada en la naturaleza lo encontramos en la ya mencionada estufa de Carlos V en la Alhambra de Granada. En las estancias privadas del palacio se pintaron, además de motivos propios del arte del grutesco, plantas y pájaros de coloridos y exóticos plumajes. Sin embargo, el hecho de que este ciclo no parezca haber tenido una gran repercusión entre los artistas hace que nos centremos en el ejemplo de la Torre de la Reina del Palacio de El Pardo, pintado por Gaspar Becerra en la década de 1560, tras su vuelta de Italia. Las pinturas del palacio de El Pardo no son únicamente un excelente ejemplo del éxito que tuvo las pintura de grutescos en España, sino que constituyen la única muestra de cómo debió ser el ciclo pictórico que decoró el Alcázar madrileño, perdido en el incendio de 1704. Como sucede con prácticamente todos los temas pictóricos del Renacimiento, la *inventio* del ciclo decorativo del palacio de El Pardo procede de Italia. Becerra, quien había trabajado junto a Vasari y Volterra en Roma, se inspirará en las logias rafaelescas para realizar la decoración de la Torre de la Reina. En este caso, tanto las figuritas y arquitecturas típicas del grutesco como de manera particular las figuras de carácter naturalista, como las aves de los entrehuecos de las ventanas, provienen de los diseños del colaborador de Rafael, Giovanni da Udine, quien las tomó a su vez de la Domus Áurea neroniana. En la Torre de la Reina vemos el intento de Becerra por representar y exhibir de una manera cuasi-científica la variedad de especies ornitológicas que había en la Corte en esos días, dándole un nuevo sentido a la representación de la naturaleza. En las paredes había representadas, igual que en nuestra estufa, escenas mitológicas, en este caso las fábulas de Medusa, Andrómeda y Perseo[164].

IX. 2. LOS MUROS

La decoración de las paredes se encuentra en mucho peor estado que la de la bóveda. El progresivo deterioro de la pintura ha llevado a que la decoración de uno de los muros haya desaparecido por completo, lo que impide realizar un análisis global de la iconografía de la estancia. Hay además una invasiva intervención en las tres paredes que quedan, unos recuadros de baldosas incrustadas en el muro que enmarcan las figuras principales de las escenas, que desvirtúa el conjunto.

Los dos muros enfrentados en los que se mantiene visible la decoración cuentan cada uno con dos vanos, puertas que comunican con las estancias adyacentes. Sobre cada una de estas puertas hay representada una figura femenina sentada en un podio elevado y bajo un pesado cortinaje recogido en dos partes. Esta correspondencia entre los vanos y la decoración nos confirma la disposición original de la estancia, y la lógica relación entre una y otra. A ambos lados de la escena central encontramos dos anchas bandas decorativas verticales, en las que se encuentran roleos, tritones, cintas, *quadri riportati*, y otros elementos propios de la decoración manierista de grutesco [fig. 59]. La parte principal de la decoración del muro la conforma la escena central, que ocupa únicamente la mitad superior del muro. Podemos reconocer en estas dos paredes las escenas de *Diana y Acteón* y *Diana y Endimión* respectivamente.

En la escena de la pared derecha vemos a Acteón, ataviado de cazador, contemplando el baño de Diana y las ninfas en una fuente en el bosque [fig. 60]. Podemos apreciar el cuerpo desnudo de Diana, quien se vuelve a mirar al in-

163 Recogido en García-Frías 2007, pp. 383-384.

164 García-Frías 2007, p. 383.

Fig. 59. Detalle del muro

Fig. 60. Diana y Acteón

truso, que aparece de pie en el lado izquierdo de la escena. A la derecha vislumbramos los cuerpos de al menos dos ninfas saliendo de la fuente para cubrirse. Esta escena está inspirada en las *Metamorfosis* de Ovidio, concretamente en el pasaje que dice que Acteón *"una vez entró, rorantes de sus manantiales, en esas cavernas, como ellas estaban, desnudas sus pechos las ninfas se golpearon al verle un hombre, y con súbitos aullidos todo llenaron el bosque, y a su alrededor derramadas a Diana con los cuerpos cubrieron suyos; aun así, más alta que ellas la propia diosa es, y hasta el cuello sobresale a todas. El color que, teñidas del contrario sol por el golpe, el de las nubes ser suele, o de la purpúrea aurora, tal fue en el rostro, vista sin vestido, de Diana. La cual, aunque de las compañeras por la multitud rodeada suyas, a un lado oblicuo aun así se estuvo y su cara atrás dobló ..."*[165].

En la escena central de la pared izquierda [fig. 61] reconocemos la figura de Endimión en el cazador que aparece recostado y dormido en la parte inferior de la escena. Sobre él está la diosa Selene, representada como Diana cazadora, ataviada con lo que parece ser el arco y las flechas colgando de uno de sus hombros. De este mito existen varias versiones, vamos a tomar la de Apolodoro porque es quizá la que más se adecúa a nuestra imagen. En su *Biblioteca,* el autor clásico escribe que *"Como En-*

165 Ovidio, Libro III, versos 177-188.

dimión destacara por su belleza, Selene se enamoró de él y Zeus le otorgó que escogiera lo que desease. Él escogió dormir eternamente, permaneciendo inmortal y sin envejecer"[166]. Selene, enamorada de Endimión, está representada contemplando a su amado mientras duerme. La asimilación de la diosa Selene, la luna, con Diana tiene su origen ya en la Grecia del siglo V a. C. En el Renacimiento encontramos bastantes imágenes, por ejemplo una de las estancias de Parma pintadas por Correggio en 1519, en las que Selene aparece vestida como Diana cazadora, pero con su símbolo lunar en el pelo. El deficiente estado de conservación de la figura de Diana hace que nos sea imposible asegurar si el reflejo blanco que vemos en la parte superior de su cabeza se corresponde o no con una representación de la luna.

En la pared que da al jardín y permite la entrada desde el exterior solo encontramos un vano en la parte central, lo que provoca un orden compositivo diferente. En este caso se ha representado una escena en cada uno de los lados del vano, y sobre él se ha pintado una estructura arquitectónica. En la escena de la izquierda vemos un personaje, montado o llevado por lo que parece ser un animal, que alza sus brazos al cielo [fig. 62]. La temática de esta pared no queda muy clara, pero nos parece que podría tratarse o de *Arión sobre*

Fig. 61. Diana y Endymión

Fig. 62. El rapto de Europa

166 Elvira 2008, p. 195.

Fig. 63. El rapto de Europa y Narciso contemplando su imagen en el agua

el delfín, escapando de sus asesinos, o, más probablemente, del *Rapto de Europa,* en el que Europa aparece huyendo a lomos de un toro sobre las olas del mar. Esta escena tiene su origen en el relato de Júpiter y Europa incluido en las *Metamorfosis* de Ovidio, en donde se dice que *"Se atrevió también la regia virgen, ignorante de a quién montaba, en la espalda sentarse del toro: cuando el dios, de la tierra y del seco litoral, insensiblemente, las falsas plantas de sus pies a lo primero pone en las ondas; de allí se va más lejos, y por las superficies de mitad del ponto se lleva su botín. Se asusta ella y, arrancada a su litoral abandonado, vuelve a él sus ojos, y con la diestra un cuerno tiene, la otra al dorso impuesta está; trémulas ondulan con la brisa sus ropas"*[167].

La escena de la derecha es más clara, y reconocemos en ella la figura de Narciso, consumiéndose de amor por la contemplación de su propia imagen en el agua [fig. 63]. El joven, coronado de laurel, parece estar arrodillado en el bosque e inclinado hacia su propio reflejo. Esta escena también se inspira en el relato de Ovidio, en el momento en el que Narciso *"… del esfuerzo de cazar cansado y del calor, se postró, por la belleza del lugar y por el manantial llevado, y mientras su sed sedar desea, sed otra le creció, y mientras bebe, al verla, arrebatado por la imagen de su hermosura, una esperanza sin cuerpo ama: cuerpo cree ser lo que onda es. Quédase suspendido él de sí mismo y, inmóvil con el rostro mismo, queda prendido, como de pario mármol formada una estatua. Contempla, en el suelo echado, una geminada –sus luces– estrella, y dignos de Baco, dignos también de Apolo unos cabellos, y unas impúberas mejillas, y el marfileño cuello, y el decor de la boca y en el níveo candor mezclado un rubor, y todas las cosas admira por las que es admirable él"*[168].

167 Ovidio, Libro II, versos 868-875.

168 Ovidio, Libro III, versos 413-424.

IX. 2. A. OTROS EJEMPLOS DE ESCENAS MITOLÓGICAS EN EL SIGLO XVI

Durante todo el siglo XVI fue común la utilización de episodios extraídos de la mitología clásica para adornar estancias dedicadas al baño. Como apunta acertadamente Fernando Checa, los episodios no se elegían únicamente por su relación más o menos cercana con los temas de agua y naturaleza, sino por su faceta de erotismo, encontrado en ello un ejercicio de evocación de la Antigüedad donde no se buscaban los aspectos monumentales y heroicos, sino más bien los de misterio, extrañeza, erotismo y violencia[169]. En las *stufette* del cardenal Bibbiena y de Clemente VII encontramos escenas mitológicas insertas en la decoración de grutesco, como sucedía también en algunas estancias de la Domus Áurea. En los dos casos las escenas tienen el tamaño de un cuadro mediano, y no dominan sino que complementan la iconografía del conjunto. En la estufa vaticana se desarrolla un ciclo de Venus, en donde se representan diferentes escenas de su historia, mientras que en la estufa de Clemente VII encontramos combinados los temas de Venus con los de las ninfas y Diana, divinidades más en contacto con la naturaleza y el agua.

En España los ejemplos más cercanos los encontramos de nuevo en encargos regios. Una de las primeras muestras de este nuevo gusto por el erotismo es el ciclo de los *Amores de Júpiter,* una serie de lienzos pintados por Correggio que fue regalada al emperador Carlos V por Federico de Gonzaga en 1530. Ya en el tercer cuarto del siglo XVI Felipe II, además de comisionar a Tiziano la realización de un ciclo de pinturas mitológicas, encargaría decorar diferentes estancias del Alcázar madrileño y del palacio de El Pardo con episodios provenientes de la mitología clásica. Mientras que de los ciclos decorativos al fresco que debieron adornar estos dos palacios únicamente subsisten los frescos con la historia de Dánae de una torre del palacio de El Pardo, pintados por Gaspar Becerra hacia 1562, sí conservamos en cambio todas las pinturas de Tiziano. Felipe II encargó al pintor veneciano este ciclo de escenas mitológicas inspiradas en *Las Metamorfosis* de Ovidio para colgarlas en un lugar que actualmente desconocemos, aunque sabemos que es 1626 se encontraban en del Alcázar madrileño[170]. Resulta llamativo que estos lienzos se encontrasen decorando, precisamente, el llamado "Cuarto Bajo de Verano" del Alcázar, que constaba de seis estancias. Tras la remodelación del Cuarto de Verano, los lienzos mitológicos y cargados de erotismo de Tiziano y Correggio fueron, entre otros, trasladados a las llamadas "Bóvedas de Tiziano". En este espacio, situado en la parte inferior del edificio y con salida al Jardín de los Emperadores, estuvieron colocadas las pinturas de desnudo más importantes de la colección real.

El ciclo tizianesco incluía las escenas de *Diana y Acteón, Diana y Calixto, Dánae, Venus y Adonis,* el *Rapto de Europa,* la *Muerte de Acteón* y *Perseo y Andrómeda.* Los episodios elegidos se desarrollan principalmente entre el campo y el mar, ambos escenarios idóneos para una casa de campo y para un cuarto dedicado al retiro estival. A los escenarios naturalistas se une el claro protagonismo que el desnudo femenino adquiere en todas ellas. Diana, Venus y Andrómeda se convierten así en exponentes del erotismo buscado por el monarca para decorar las estancias de su palacio. Este ciclo, espléndido en factura y color, tiene puntos en común con las escenas que decoran las paredes de la estufa del cigarral. Tanto en *Diana y Acteón* como en el que consideramos el *Rapto de Europa* vemos el uso de una composición bastante parecida a las inventadas por Tiziano, con las figuras colocadas en lugares semejantes.

Sin embargo, el mayor paralelismo entre el ciclo que se ha llamado las *Poesías* de Felipe II y las escenas de la estufa del Cuarto de Verano no se encuentra en el uso de elementos y composiciones concretas, sino en la "idea" misma de elegir escenas ambientadas en la naturaleza. Si, por un lado, las dos escenas enfrentadas de *Diana y Acteón* y *Diana y Endymión* hacen referencia a los escenarios campestres más idílicos, los dos episodios de la pared exterior, el *Rapto*

169 Checa 1993, pp. 134-142.

170 Checa 1994, pp. 405-407.

de Europa y *Narciso,* tienen como común elemento el agua. De esta manera, el ideador del ciclo iconográfico del cigarral habría querido tener en cuenta no sólo una tendencia presente en la corte de Felipe II, sino la adecuación al ámbito concreto en el que se desarrollaba. Los antecedentes regios de estas iconografías cobran fuerza no sólo por la popularidad que estas imágenes debían tener a finales del XVI, sino también porque el cardenal Quiroga, como Inquisidor General y arzobispo primado, tuvo ocasión de conocerlas de primera mano.

X. LA ATRIBUCIÓN DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA

X. LA ATRIBUCIÓN DE LA DECORACIÓN PICTÓRICA

La cuestión de la autoría de los frescos que decoran el que fue el cigarral del cardenal Quiroga es una cuestión complicada. La falta de documentos y datos concretos al respecto, unido a la falta de un panorama historiográfico completo de la pintura española y toledana de la época, hace que las propuestas de atribución tengan que basarse principalmente en consideraciones técnicas y estilísticas. El único dato certero con el que contamos que podamos relacionar con esta cuestión es el hecho de que en 1588 se estaba trabajando en los jardines de la casa[171]. Esta fecha nos indica que, probablemente, la realización de los frescos se realizase o coetáneamente o con posterioridad a esa fecha, dado que este tipo de labores decorativas solían ser realizadas en último lugar. A través del análisis estilístico de las pinturas Fernando Marías, autor del primer estudio hecho sobre el cigarral[172], concede la realización del ciclo decorativo al pintor de Camarena Blas de Prado. Hoy, treinta años más tarde, nos hemos vuelto a enfrentar a esta espinosa cuestión. Debido a la ausencia de nueva documentación, el objetivo de este estudio ha sido el de intentar trazar una visión más completa de lo que fue el panorama artístico que rodeó la realización de estos frescos, para conocer así sus modelos e influencias y poder despejar alguna duda más al respecto.

El marcado estilo toscano de la decoración y el uso de la técnica del fresco colocan al autor en un determinado momento y en un panorama pictórico concreto. Este panorama se corresponde con los años en los que se fueron sucediendo los artistas italianos que llegaron a la península para trabajar en las labores de decoración del monasterio de El Escorial[173]. Este acontecimiento es el punto de partida de un recorrido que nos llevará a contextualizar la formación e influencias del pintor o pintores que realizaron los frescos del cigarral que fue del cardenal Quiroga.

X. 1. EL AMBIENTE PICTÓRICO DE FINALES DEL SIGLO XVI

La decoración del monasterio de El Escorial fue sin duda el acontecimiento artístico más relevante en la segunda mitad del siglo XVI. Esta importante empresa fue llevada a cabo casi exclusivamente por artistas italianos. La razón de esta elección de Felipe II se explica por la temprana muerte de su pintor preferido, Navarrete el Mudo, y por la escasa calidad del resto de pintores españoles que allí trabajaban, como era el caso de Diego de Urbina o Luis de Carvajal[174]. Felipe II ya había mostrado su predilección por las decoraciones de estilo italiano en las empresas decorativas del palacio de El Pardo o del Alcázar, llevadas a cabo por el florentino Cincinnato, el genovés Bergamasco y el español formado en Italia Gaspar Becerra.

El primer pintor que llegó a El Escorial tras a muerte de Navarrete el Mudo fue Luca Cambiaso, en 1575. Cambiaso era genovés, territorio afín a la corona, por lo que su elección tenía no sólo motivos artísticos sino también tintes políticos. Sigüenza nos informa de que el principal motivo de su llegada fue su control de la pintura al fresco, técnica en la que realizó la *Anunciación* del testero del coro de la basílica. Entre los años 1585 y 1588 estuvo en El Escorial Federico Zuccari, un pintor manierista exponente del estilo contrarreformista que se realizaba en Roma en esos años. Zuccari, quien había trabajado anteriormente en la iglesia de Trinità dei Monti, en el oratorio del Gonfalone y en la

171 AMT Archivo Secreto: Alacena 2ª, legajo 4, nº 6 y AHN INQUISICIÓN, libro 361, f. 572r-v, 578r.

172 Marías 1980.

173 Di Giampaolo 1994, pp. 9-13.

174 Checa 1993.

catedral de Florencia, llegó a El Escorial despertando una gran expectación. Sin embargo, sus intervenciones en el retablo mayor y en el claustro no gustaron demasiado, por lo que fueron sustituidas en su mayoría unos años más tarde. Durante su estancia en España Zuccari visitó varios conventos y ciudades, testimonios que conocemos gracias a varias relaciones y cartas. Entre las ciudades que visitó está Toledo, en donde quedó muy impresionado por el "Artificio del agua" de Juanelo Turriano. El último en llegar fue Pellegrino Tibaldi, quien estuvo trabajando entre 1586 y 1593 en El Escorial. Tibaldi había trabajado en la capilla Paolina junto a Perino del Vaga en Roma, y también en Milán para el contrarreformista Carlos Borromeo. Tibaldi pintó al fresco el Sagrario del altar mayor, las historias del Claustro de los evangelistas y la Biblioteca.

Pese a la cuantiosa presencia de artistas italianos en nuestro país en los años en los que se desarrollaba la construcción y decoración del cigarral del cardenal, resulta sorprendente constatar la ausencia de pintores italianos en Toledo. El hecho de que no hubiese prácticamente pintores italianos instalados en Toledo (exceptuando casos puntuales como el de la figura de El Greco, formado en Italia) conllevó, como es natural, la ausencia de un cierto estilo pictórico en los encargos privados y públicos de la ciudad. Este hecho, además de reflejar un determinado gusto estilístico por parte de los personajes más poderosos de la ciudad, puede quizá explicarse por un cierto conservadurismo o localismo en la mentalidad de la ciudad primada. Este último factor, unido a las claras diversidades estilísticas existentes entre nuestro objeto de estudio y las obras que contemporáneamente estaban siendo realizadas en España por manos italianas, es lo que nos ha llevado inclinarnos decididamente por un pintor español formado en los modelos italianos. Por ello, a continuación vamos a comentar brevemente las biografías de algunos de los pintores españoles más prestigiosos de esos años, todos ellos *a priori* idóneos candidatos para una empresa tal como la de decorar el palacio de un influyente personaje como fue el cardenal arzobispo Quiroga.

Probablemente el testimonio quinientista más importante que tenemos acerca de la identidad de los artistas españoles contemporáneos que gozaron de una situación de fama, estima y prestigio a finales del siglo XVI sea el desaparecido *Libro del Arte de la Pintura,* escrito por Hernando de Ávila en esos años. Conocemos la existencia de este tratado gracias al inestimable testimonio de Diego de Villalta, quien lo menciona en un manuscrito de 1590 conocido como *La tercera parte de las antigüedades de la Peña de Martos*[175]. En este escrito, en el que el autor se dedica principalmente a comentar las efigies escultóricas de los reyes españoles, hay un párrafo dedicado a este desaparecido libro de pintura. Villalta, hablando de las esculturas contenidas en el monasterio de El Escorial, decide poner en valor a los pintores españoles que allí trabajaron, pintores en ocasiones ensombrecidos por la aclamada actividad de los italianos. El fragmento dice así *"…algunos famosos pintores de nuestros españoles que en nuestro tiempo han florecido en este Arte que cada uno de ellos pudiera bien competir con Apeles entre los antiguos y con Michael Angelo entre los modernos, si fueran vivos que por no defraudar su buena fama y gloria los pondré aquí que son: Juan Rincón de Figueroa, caballero del hábito de Santiago, Gaspar Becerra, Lorenzo de Ávila, Luis de Morales, Juan Fernández el Mudo, Hernandiáñez, Juan Correa del Vivar, los dos Berruguetes padre e hijo, Diego de Urbina, Luis de Carvajal, Miguel Barroso, Alonso Sánchez y Hernando de Ávila hijo de Lorenzo de Ávila todos los cuales y las obras más señaladas que hicieron celebra con mucha diligencia pintor de su Majestad en Madrid, en el libro que del Arte de la Pintura tiene compuesto"*[176].

Conocer este tratado habría supuesto el contar con unas *Vite* de pintores españoles, a la manera de Vasari y de los posteriores tratadistas que siguieron su ejemplo, y por tanto una gran cantidad de información acerca de la vida y obra de los pintores españoles. De la pequeña recensión de Villalta podemos extraer algunos nombres de los pintores que

175 Recogido en Sánchez Cantón 1923, I, pp. 283-304.

176 Sánchez Cantón 1923, I, p. 295.

fueron más considerados en la época que nos concierne. De esta selección hemos escogido aquellos artistas que no sólo se adecúan cronológicamente a los trabajos de decoración del cigarral, comprendida muy *grosso modo* entre los años 1585 y 1590, sino que también estuvieron relacionados con la ciudad de Toledo durante ese período. Estos pintores son Luis de Carvajal (ca. 1534-1607), Miguel Barroso (ca. 1538-1590) y el propio Hernando de Ávila (ca. 1530-1596) [177].

El toledano Luis de Carvajal completó su formación pictórica en Roma, definiendo su estilo de la mano de los manieristas Venusti y Muziano. Entre los años 1577 y 1582, año en que fue contratado por Felipe II para El Escorial, encontramos a Carvajal trabajando en Toledo. De hecho, fue contratado por el cardenal Quiroga en 1582, para realizar los lienzos para el desaparecido retablo mayor de la parroquia de San Lorenzo en Toledo, diseñado por Juan Bautista Monegro[178].

Miguel Barroso, pintor de biografía y carrera artística bastante incierta, trabajó entre Toledo y El Escorial. De su actividad en Toledo conocemos, además de la tasación que realiza junto a Hernando de Ávila de las pinturas del claustro de la catedral toledana realizados por Luis de Velasco, un lienzo para el retablo colateral de la Iglesia del Hospital de San Juan Bautista en Toledo. De su intervención en El Escorial destacan los dos *Trípticos de Estación* comentados anteriormente que Felipe II le encargó en 1587 para uno de los ángulos del Claustro bajo de los Evangelistas. Los dos trípticos, de la *Ascensión* y en la *Pentecostés* respectivamente, y el *San Juan Evangelista* del retablo toledano nos ayudan a definir el estilo de este pintor, de quien dijo Sigüenza *"que si fuera italiano le llamaran Miguel Ángel".* Barroso está plenamente influenciado por los modelos italianos, estilo que debió adquirir mediante el contacto con los pintores escurialenses, ya que no se le conoce viaje a Italia. Considerado por algunos estudiosos como "dulce" o "falto de valentía", se caracteriza por pintar figuras suaves ataviadas con amplios mantos y peinadas en bucles separados, algo que lo acerca al quehacer del artista responsable de los frescos cigarraleros. Al comparar el dibujo de la *Ascensión* de Blas de Prado conservado en la Biblioteca Nacional con la tabla central del *tríptico de la Ascensión* encontramos paralelismos en la concepción de las figuras y en la manera de resolver la escena. El innegable parecido entre estas dos imágenes y la cúpula de la Pentecostés hacen a estos pintores miembros de una misma corriente pictórica, un manierismo suave y sencillo en el que todavía no se aprecian las huellas del realismo que estaba por venir. Sin embargo y pese al parecido innegable del estilo de Barroso con los frescos del cigarral del cardenal Quiroga, resulta imposible relacionarlo con éstos. Barroso, tras recibir el encargo de los *Trípticos de Estación* en 1587, fue nombrado pintor real en 1589 y murió en 1590, por lo que su participación resulta improbable.

Hernando de Ávila es uno de los pocos pintores de los que conservamos obras pintadas al fresco, técnica poco común entre los pintores españoles de finales del siglo XVI. Hernando de Ávila es el autor del retablo y de la bóveda afrescada de la capilla de la familia Villaseca en Arcicóllar, un pueblo cercano a Toledo. En los recuadros de mayor tamaño están representados los cuatro evangelistas y diferentes episodios de la vida de San Juan Bautista, y los de menor tamaño están decorados con motivos vegetales manieristas. Tanto las figuras de las escenas narrativas como las grisallas y los grutescos que completan la capilla se hallan influenciados por lo que estaba ocurriendo en esos mismos años en El Escorial. El interés del pintor por el grutesco y por las decoraciones de estilo romano también lo veremos en el Sagrario del retablo mayor de la iglesia de Colmenar Viejo pintada en 1579. En ella vemos un pintor ducho en el arte de fresco y ya bien considerado en la archidiócesis toledana. Pese a que su conocimiento de la técnica del fresco y su estilo italianizante le hagan un candidato idóneo a la autoría de los frescos del cigarral, el hecho de que entre 1583 y 1594 le encontremos trabajando para Felipe II en El Escorial hace que desechemos esta idea.

177 Véanse sus biografías en Mateo y López-Yarto 2003.

178 Mateo y López-Yarto 2003, p. 108.

En el abanico de potenciales artífices de la decoración del cigarral es necesario incluir a los principales pintores toledanos de esos años, Luis de Velasco y Blas de Prado. Esta inclusión se debe, entre otras cosas y como apunta Pérez Sánchez[179], a que los dos artistas trabajaron contemporáneamente a los pintores de El Escorial y, como ellos, su obra está directamente vinculada con los italianos tardomanieristas que allí se encontraban. La obra de ambos, especialmente la de Blas de Prado, muestra una evidente influencia de la *maniera* de Zuccari, y forma parte de lo que ha sido denominado "rafaelismo toledano"[180].

Luis de Velasco[181] ostentó el cargo de pintor primero de la catedral a partir de 1581. Este nombramiento le puso en una situación privilegiada en Toledo y le permitió gozar de una grata situación de proyección social, algo que le debió ayudar a entrar en contacto con los círculos de poder del momento. Al igual que todos sus contemporáneos, Velasco aprendió el arte de la pintura a través de los modelos de Juan Correa de Vivar y Francisco de Comontes, los principales artistas de la generación anterior. Esto hace que desarrolle un estilo muy similar al de Blas de Prado o Hernando de Ávila, con quienes compartió muchos encargos. A este estilo toledano se sumó posteriormente el conocimiento del manierismo difundido a través de la obra de los artistas escurialenses y de los grabados italianos que llegaban a España, fuente de inspiración para todos los artistas españoles. A partir de 1587 empezaremos a ver notables influencias de la obra de El Greco en Velasco, que se irá alejando paulatinamente de su equilibrado estilo anterior. El hecho de que este cambio estilístico de Luis de Velasco ocurra en los años en los que la decoración del cigarral se está llevando a cabo hace pensar que, si éstos hubiesen sido concebidos por él, en ellos veríamos alguna referencia al cretense. La ausencia absoluta en el cigarral de alargamiento de figuras o presencia de escorzos violentos, unido a la ausencia de paralelismos iconográficos con su obra, debe llevarnos a rechazar la idea de la autoría de Luis de Velasco.

X. 2. EL PINTOR, BLAS DE PRADO

Blas de Prado[182] fue uno de los principales pintores de Toledo de finales del siglo XVI. Nacido en Camarena hacia 1545, aprendió el arte de la pintura de Juan Correa del Vivar y Francisco Comontes, los artistas más influyentes de la generación anterior. Su primera relación documentada con el arte la encontramos en 1564, año en que tasa junto a Diego de Aguilar una obra de Nicolás de Vergara[183]. La envergadura de esta labor nos indica que en esos años Prado era ya un artista formado. Algunos años después, en 1576, el pintor pasaría a formar parte del elenco de pintores catedralicios, estableciéndose de esta manera entre los principales artistas de la ciudad. La atribución de los frescos del cigarral del cardenal Quiroga a Blas de Prado deriva, como ya hemos señalado anteriormente, del artículo escrito en 1980 por Fernando Marías. En él se señalaba la coincidencia de una serie de factores estilísticos y situacionales que resultaban coherentes con el pintor. En este estudio hemos querido ampliar y profundizar el análisis de estos factores.

179 Pérez Sánchez 1980, p. 15.
180 De Antonio 2001, p. 224.
181 Mateo y López-Yarto 2003, pp. 274-309.
182 Pérez Sánchez 1982, p. 131.
183 Mateo y López-Yarto 2003, pp. 246-269.

X. 2. A. LA RELACIÓN CON EL CARDENAL QUIROGA

La relación de Blas de Prado con el cardenal Quiroga parece remontarse a 1583, año en que el cabildo catedralicio comenzó los preparativos para los festejos que habían de celebrar la llegada de las reliquias de Santa Leocadia. El cabildo encargó a Luis de Velasco y a Prado la decoración pictórica, hoy perdida, del arco efímero que había de ser colocado en la Puerta del Perdón de la catedral[184]. En el documento se establecía la realización de diez nichos dorados decorados con alegorías y de tres escenas narrativas pintadas en grisalla: el *Azotamiento de Santa Leocadia,* la *Muerte de Santa Leocadia* y la *Aparición de San Ildefonso a la Santa*. Para el arco de la Puerta del Perdón, trazado por Diego de Alcántara, Blas de Prado pintó también dos retratos en grisalla. En la tasación de 1587 se mencionan los retratos del *Príncipe de Asturias, futuro Felipe III, con su tía la Emperatriz Viuda* y de la *Infanta Isabel Clara Eugenia*[185]. Estas dos grisallas se corresponden con las dos telas del Museo de la Santa Cruz de Toledo, que el pintor realizó a partir de unos estudios del retratista Alonso Sánchez Coello[186].

Blas de Prado formaba parte de un ámbito privilegiado de la sociedad ya que pudo entrar en contacto con las principales personalidades toledanas de la época. Prado pintó en 1589 la llamada *Virgen de Villegas,* su única obra firmada y fechada (cuestión no exenta de polémica) para el erudito clérigo toledano Alonso de Villegas, conocido principalmente por ser el autor del *Flos Sanctorum*, cuyo primer tomo salió a la luz en 1583. En el lienzo, que había de presidir la capilla privada del clérigo en la iglesia de San Juan Bautista de Toledo[187], se representaron las figuras de San Ildefonso, santo homónimo del comitente, y de San Juan Evangelista, representado anciano de acuerdo a la iconografía tradicional bizantina. Ambos santos fueron fervientes defensores y devotos de la Virgen María, de la misma manera que lo fue Alonso de Villegas. Este hecho hace que el lienzo constituya una muestra más de la corriente que dominaba la vida religiosa en esos años. La cuestión que aquí nos interesa es el hecho de que Alonso de Villegas dedicase al cardenal Quiroga la segunda parte de su *Flos Sanctorum*, dedicado precisamente a la vida de la Virgen. De esta manera se nos abre un mapa de relaciones personales, un círculo de intelectuales y artistas en el Toledo finisecular, en el que estaría incluido el pintor, a quien se le atribuye en el inventario de bienes de Sánchez Cotán un *Libro de pintura de Blas de Prado*, no sabemos si de su propiedad o escrito de su mano. Si este libro hubiese sido un tratado o un manual sobre el arte de la pintura, esto nos permitiría incluirlo en las reuniones sociales de la época, en donde habría estado en contacto con sus comitentes de una manera más cercana y personal.

Blas de Prado fue nombrado *"... pintor segundo de la catedral en 27 de julio de 590, siendo el primero Luis de Velasco: que pintó en 91 los escudos de armas y letreros de los retratos de los arzobispos que están en la misma sala capitular; y que se le pagó su salario hasta el tercio de abril de 593 por estar fuera del reino, que sería cuando fue a Marruecos..."*[188]. Resulta sorprendente que, mientras que sí conservamos documentos acerca de estas intervenciones[189], no conocemos ninguna otra intervención suya en la catedral. Sin embargo, sí tenemos noticia de bastantes trabajos en pueblos y aldeas en los alrededores de Toledo, aunque prácticamente todas las obras documentadas han desaparecido.

Por lo tanto, y a la vista de estos datos, queda clara la relación que debieron mantener el cardenal Quiroga y el pintor Blas de Prado durante todos los años en los que Quiroga fue arzobispo de Toledo. De hecho y de acuerdo con su biografía, debieron de ser los años ochenta los años en que el cardenal mantuvo más contacto con la obra del pintor, teniendo así ocasión de contratarle para decorar su casa de campo.

184 Zarco 1916 II, pp. 240-241.
185 Zarco 1916 II, p. 248.
186 Post 1966, p. 206.
187 Mateo y López-Yarto 2003, p. 261.
188 Gómez-Menor 1966, p. 61.
189 Zarco 1916 II, p. 301 y Mateo y López-Yarto 2003, p. 247.

X. 2. B. EL ESTILO

El intentar definir el estilo de Blas de Prado es una tarea compleja, dada la disparidad en cuanto a calidad y estilo de su poco unitario *corpus* de lienzos y dibujos. A su así denominado estilo propio del "rafaelismo toledano" se une la evidente relación de su obra con la de artistas cremoneses tales como los Campi o Malosso, admiradores a su vez de Rafael y de la pintura veneciana, con un marcado interés por lo cotidiano en el que podríamos inscribir su interés por los bodegones y por lo anecdótico[190]. En este apartado hemos querido aunar aquellas características más o menos generales de la obra de Blas de Prado que se puedan ver en los frescos del cigarral, además de apuntar aquellos casos en los que hemos encontrado coincidencias más notables.

El primer caso, y el más importante, es el dibujo de la *Ascensión*[191] conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, dibujo de Prado que también ha sido relacionado con el *Tríptico de la Ascensión* del claustro de los Evangelistas en El Escorial, pintado por Miguel Barroso en 1587. Ya hemos comentado en apartados anteriores los puntos en común entre la composición de escenas de Pentecostés y de Ascensiones del Señor, dos escenas que conllevan la organización de las figuras de una manera similar. Los personajes, sorprendidos por la repentina aparición divina, se representan en actitudes muy características, esto es, sentadas, arrodilladas o incluso derribadas a causa de la conmoción producida por el acontecimiento. En este dibujo, firmado por el pintor, encontramos que la posición de dos de los apóstoles, el que aparece arrodillado en primer plano y el que alza sus dos brazos hacia el Señor, se asemeja mucho a la de dos de los discípulos representados en la escena de la Pentecostés. En ambas imágenes prima la sencillez en la configuración de los mantos, la amplitud de los gestos y la monumentalidad de los cuerpos. También en un dibujo conservado en los Uffizi[192], un *Quo vadis domine?* en el que aparece el nombre de Blas de Prado escrito con letra del siglo XVII , puede relacionarse con los frescos de la cúpula. La figura que se arrodilla al paso de Cristo cargando con la cruz nos recuerda a una de las figuras arrodilladas de la Pentecostés. Aunque el manto está colocado de manera diferente, ambas figuras están concebidas de la misma manera, la misma inclinación de los cuerpos, y la misma manera de alzar los brazos y de colocar los pies descalzos.

Al analizar las imágenes atribuidas al pintor vemos que muchas de sus figuras se caracterizan por una cabeza algo pequeña en relación con el cuerpo, proporción que vemos claramente en los ángeles portantes de escudos de los lunetos del cuarto de verano. También en las grisallas pintadas para el arco efímero de la Puerta del Perdón de la catedral y en la *Virgen de Villegas* encontramos que las figuras de ambas obras están concebidas de una manera monumental, con un cuerpo de escala algo mayor que la cabeza y con amplios pliegues de los mantos. Esta característica también está presente en el retablo de la capilla de Santa Leocadia o del canónigo Alonso Paz en la iglesia de Santa María la Mayor en Talavera de la Reina, datada en 1599 y considerado por Gómez Menor la última obra documentada del pintor[193]. En las figuras protagonistas de la escena, que narra el momento en que el arzobispo San Eugenio corta el velo de Santa Leocadia en presencia del rey godo Recesvinto, vemos plasmados los cuerpos y mantos con esa misma ampulosidad.

La estructura compositiva de un dibujo de Blas de Prado catalogado por Pérez Sánchez como *Felipe III y su Imperio*[194] mantiene una estrecha relación con una de las grisallas de la cúpula, la identificada como *El Sueño de José.* Ambas imágenes comparten no sólo la composición, sino también un innegable parecido en la construcción de los volúme-

190 Pérez Sánchez 1968, p. 173.

191 BNE B-532.

192 Angulo y Pérez Sánchez 1975, lám. LXIV nº 220.

193 Gómez-Menor 1965-1967, Fúster 2009.

194 Pérez Sánchez 1980, lám. XIII nº209.

nes y de los cuerpos, majestuosos y con un movimiento controlado. En ambas escenas el centro de la imagen está ocupado por la figura de un rey entronizado, rodeado de personajes y enmarcado por un pesado cortinaje que dinamiza el fondo. El plegado del cortinaje es quizá el elemento que hermana las dos imágenes, ya que organiza la escena y enmarca al personaje principal.

Blas de Prado es conocido principalmente por su faceta de bodegonista, un género que habría enseñado a su discípulo, el pintor Sánchez Cotán. En 1649 Pacheco escribe en su *Arte de la Pintura* que vio pinturas de Blas de Prado durante su estancia en Sevilla de camino a África, y que *"pintólas muy bien Blas de Prado, y cuando pasó a Marruecos por orden del Rey, llevara unos lienzos de frutas (que yo vi) muy bien pintadas"*[195]. Este testimonio es el punto de partida para los textos de Jusepe Martínez y Palomino, quienes amplían esta información de una manera que ha sido considerada novelesca y falta de rigor[196]. Jusepe Martínez afirma que el pintor no encontró el éxito esperado en España al volver de su viaje, por lo que volvió a Fez a pasar el final de su vida. Palomino escribe que el rey de Marruecos *"Le estimó y agasajó mucho, porque le hizo un excelente retrato de su hija. Dícese que estuvo allá mucho tiempo, y que, cuando volvió, vino en el traje de africano y por algún tiempo le vieron comer en el suelo sobre cojines o almohadas de estrado, a la usanza morisca. Venía muy rico y con grandes y excelentes preseas... Pintó frutas con superior excelencia; y cuando fue a Marruecos llevó algunos lienzos de frutas muy bien pintados como lo dice Pacheco en su* Libro de Pintura*"*[197]. Conservamos algunos retratos suyos, por lo que sí podemos ser testigos de su capacidad retratística, pero el tema de los bodegones queda limitado a los pequeños ejemplos de naturalezas muertas que encontramos en algunos de sus lienzos. El interés de Prado por el arte del bodegón y de las naturalezas muertas puede derivar no sólo de su hipotética relación con los pintores cremoneses sino también del interés que Federico Zuccari, quien estuvo en El Escorial entre 1583 y 1588, mostró por éstos géneros animando en sus escritos a sus colegas a practicar y estudiar el arte del bodegón[198]. Zuccari no habría sido entonces únicamente un modelo compositivo y estilístico para Blas de Prado sino también el responsable de esta faceta que habría de convertirse en definitoria.

El considerable número de naturalezas muertas en la escena de Pentecostés, el tratamiento delicado y cuidado de los libros, cestos, taburetes y paños que se despliegan a lo ancho del cenáculo, elementos por otro lado prescindibles desde el punto de vista iconográfico y teológico, es lo que nos hace relacionar su presencia con la faceta de pintor de bodegones de Blas de Prado. Al igual que en la *Virgen de Villegas*, el pintor habría encontrado una excusa para representar en una escena sacra estos pequeños retazos de realidad a los que era tan afín.

X. 2. C. LA TÉCNICA

Otro de los datos que apoyan la teoría de la autoría de Blas de Prado es su conocimiento documentado de la técnica del fresco. Gómez-Menor es quien nos da la primera noticia de la relación del pintor con el fresco, recogiendo un artículo de Ceán Bermúdez que dice que *"los papeles y libros del archivo de la Santa Iglesia de Toledo dicen que el cabildo encargó a Blas de Prado reparar el cuadro de la Asunción que está en la sala capitular de invierno, y que lo ejecutó el año de 1586..."*[199]. Este encargo ha sido relacionado con un documento de 1586 que dice así: *"Gaspar de Fuensalida,*

195 Sánchez Cantón 1923, II, p. 185.
196 Serrera 1986, p. 23.
197 Sánchez Cantón 1923, IV, pp. 15-16.
198 Mateo y López-Yarto 2003, p. 253.
199 Gómez-Menor 1966, p. 61.

receptor general de la obra de la santa Iglesia de Toledo, mande pagar a Blas de Prado, pintor, quince mil maravedíes que se libran y los tuvo que haber por el reparo que hizo en la pintura del cabildo de esta santa Iglesia, que estaba en algunas partes muy maltratada, particularmente la historia cuando nuestra señora (en la cédula dice Nuestro Señor) subió a los cielos"[200]. La restauración de este ciclo de frescos pintado por Juan de Borgoña a finales del siglo XV demostraría el control de Blas de Prado de esta técnica pictórica.

El conocimiento de Prado de esta técnica se relacionaría así con la tendencia que estaba teniendo lugar en España en esos años, debida a la moda imperante en Europa y en concreto a los ciclos afrescados que se estaba llevando a cabo en El Escorial. De hecho, encontramos al pintor en El Escorial entre los años 1589 y 1590, tasando la decoración al fresco de la Sala de Batallas[201] llevada a cabo por los italianos Cambiaso, Tavarone, Castello y Granello. Estas dos intervenciones nos dan la clave de que, pese a no tener otro ejemplo con el que comparar las pinturas del cigarral, el pintor sí conocía la compleja técnica del fresco, una técnica que no sólo era decorativa y estaba de moda entre las élites, sino que también contaba con un cierto significado simbólico en sí mismo, esto es, la dignificación de una estancia.

X. 2. D. LA CRONOLOGÍA

El último factor al que queremos hacer referencia es a la cronología. Como ya hemos comentado, Blas de Prado estuvo en Toledo hasta 1593, año en que marchó a Marruecos. De su viaje a Marruecos se conservan bastantes referencias documentales, que contrastan con la total ausencia de obras realizadas en esos años. En el "Manual de la Contaduría de la jornada de Madrid" de los duques de Medina Sidonia se conserva un documento de 1593 en el que se dice: *"Recíbanse y páguense y en cuenta a Pedro Ortiz mi criado en los maravedíes de su cargo doscientos ducados que valen setenta y cuatro mil y ochocientos por tanto que dio por mi mandato a Blas de Prada pintor que fue a Bervería por orden de Baltasar Polo a servir al Xarife"*[202]. Otra mención al respecto la encontramos en un texto anónimo de 1626 recogido por Sánchez Cantón, en el que se escribe que *"el rey de Fez escribió al señor Rey Felipe II, le enviase un pintor, y le respondió que en España había dos suertes de pintores, unos vulgares y ordinarios y otros excelentes e ilustres,… y otros eran razonables y otros malos, y que cual de aquellos quería? Respondió el Moro: que para los Reyes siempre se había de dar lo mejor. Y así fue a Marruecos Blas de Prado, pintor toledano de los mejores de nuestra edad a quien el Moro recibió con honras extraordinarias"*[203].

La decoración pictórica del cigarral debió realizarse, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, hacia 1588, año en que se estaba trabajando en los jardines de la finca. Quizá sería acertado suponer que el cardenal Quiroga, impresionado por la *Sagrada Familia* que el pintor había realizado para su amigo Alonso de Villegas en 1589, le encargase ese mismo año la realización de los frescos del cigarral. Podríamos suponer además que el nombramiento de pintor segundo de la catedral, a mediados del año siguiente, fuese debido a la satisfacción del cardenal arzobispo por el resultado conseguido.

Una de las cuestiones no resueltas acerca de la iconografía de la capilla es el motivo o la inspiración de las vestimentas de algunos de los discípulos presentes en la llegada del Espíritu Santo. Algunos de los personajes identificados como discípulos aparecen representados con turbantes y con unas túnicas largas, algunas de ellas con capucha, que se asemejan a chilabas y otras vestimentas orientales o árabes [fig. 64], vestimentas sin precedentes en las escenas de

200 Zarco 1916 II, p. 237.

201 Mateo y López-Yarto 2003, p. 247.

202 Serrera 1986, p. 24.

203 Sánchez Cantón 1923, II, p. 38.

Fig. 64. Detalle de la vestimenta de algunos discípulos

Pentecostés de la época. Hemos encontrado vestimentas parecidas en la colección de estampas de El Escorial[204], imágenes dibujadas por Durero, Lucas de Leyden, Maarten de Vos y Lambert. En estas escenas, narrativas o individuales, encontramos apóstoles, evangelistas, doctores y jueces vestidos con túnicas con capucha. En el ámbito toledano encontramos así vestidos a algunos profetas pintados por Francisco Comontes, algunos personajes en la Pentecostés de Teruel de Correa del Vivar, y a los personajes de las Adoraciones de Reyes y de Pastores de Luis de Velasco. Sin embargo, no hemos encontrado la relación de estos ejemplos aislados con la imagen del cigarral.

X. 2. E. CONCLUSIÓN

Tras analizar todos los temas anteriores, creemos que la cuestión de la autoría de Blas de Prado queda probada. Sin embargo, aún quedan muchas incógnitas en cuanto a la ejecución de la obra y en cuanto a la iconografía usada en ambas estancias del cigarral, incógnitas que se verán resueltas únicamente con la aparición de nuevos datos documentales.

204 González de Zárate 1992.

XI. LA DECORACIÓN MUEBLE

XI. LA DECORACIÓN MUEBLE

No es posible realizar un estudio completo de un palacio como fue el cigarral del cardenal Quiroga sin hacer mención a la decoración mueble que en él se albergó. No conservamos el inventario de bienes realizado inmediatamente después su muerte, sino el inventario hecho un año después. La escasez de obras de arte que se enumeran en el inventario hace pensar que en el tiempo transcurrido hasta la compra del cigarral por Felipe II las posesiones más valiosas ya hubiesen sido o bien vendidas o bien adquiridas por la Cámara Apostólica.

El inventario dice así: *"Y ten asimismo de las pinturas que hay en las dichas casas principales que son las siguientes: primeramente cinco cuadros de pinturas que están en la capilla del dicho jardín y donde se dice misa y los cuatro de los dichos cuadros están fijados en las paredes que uno es la pintura de la Adoración de los Reyes y el otro de Santa Balbina y el otro de San Eugenio y el otro de Santa Leocadia y San Ildefonso, y el otro está encima del cajón donde se dice misa que es la Institución del Sacramento con sus cuadros dorados y guarnecidos todo oro; y ten doce tablas de las pinturas de los doce meses del año que están puestas en las galerías altas y todas guarnecidas con sus marcos; y ten un cristo crucificado que está en la capilla pequeña del jardín alto de madera de Indias"*[205]. En el inventario se distinguen por tanto dos capillas en el conjunto de las "casa principales": la capilla donde se dice misa, que inferimos se trate de la capilla cupulada de la Pentecostés, y la capilla del jardín alto, que creemos se refiera a una de las estancias del cuarto de verano. El texto continúa con la enumeración de multitud de objetos variopintos, poco interesantes desde el punto de vista estético.

Sobre el altar de la capilla principal estaba una tabla de la *Institución del Sacramento* una imagen de la institución del sacramento de la Eucaristía, es decir, una Última Cena. La valoración de los sacramentos, y entre ellos especialmente el de la Eucaristía, como base esencial del catolicismo reformado fue una constante tras el Concilio de Trento y resulta por lo tanto adecuada a los valores de un prelado contrarreformista.

A continuación vamos a analizar la iconografía de los lienzos de las paredes de la capilla, imágenes todas relacionadas con los avatares de la vida del cardenal. La elección de una *Santa Balbina* resulta sorprendente por lo extremadamente raro de esta devoción en el ámbito de las devociones toledanas y españolas, aunque tiene en este caso una sencilla explicación: el nombramiento por parte de Gregorio XIII a Quiroga como cardenal por el título de Santa Balbina. Esta mártir romana del siglo II se suele representar con las cadenas que llevó San Pedro en la cárcel mamertina y que, según cuenta la tradición, recuperó. La rareza de esta iconografía en Toledo hace pensar que posiblemente no fue pintada por un artista toledano, sino que habría sido pintada por algún pintor italiano afincado en Toledo o enviada desde Italia para el cardenal. Hemos intentado localizar esta imagen entre la pintura toledana de la época y entre las principales colecciones españolas, tarea que no ha dado resultados positivos. La siguiente imagen, la *Adoración de los Reyes,* puede ser interpretada como una representación simbólica del cardenal Quiroga, al que *"el nombre que se le impuso de Gaspar venía muy propio y acomodado a la circunstancia de haber nacido día octavo de la Epifanía"*[206].

Los dos lienzos siguientes están estrechamente relacionados con el ámbito toledano, por lo que su elección responde principalmente al cargo de arzobispo primado que Quiroga ostentaba. *San Eugenio*, santo y arzobispo toledano del siglo VII cuyas reliquias volvieron a España en 1566, fue uno de los santos más queridos en Toledo en el siglo XVI. El cardenal estaba además implicado personalmente en la fundación del Colegio de San Eugenio en Toledo, institución

205 AGP, AG, Toledo, Legajo 1298, Expediente 5, s. f.

206 BCSCV, Libro de colegiales nº16, f. 141r.

jesuita dedicada al estudio de las humanidades, en 1583. La representación de los dos santos toledanos principales, *Santa Leocadia y San Ildefonso,* es probable que no se tratase de una representación de los dos santos estantes con sus atributos sino de la representación del episodio en el que el arzobispo toledano corta el velo de la patrona de la ciudad de para así probar la realidad de su aparición. Esta escena suele incluir al rey godo Recesvinto, propietario del cuchillo con el que San Ildefonso corta el velo.

Además de los lienzos de la capilla, encontramos que a finales de 1595 había en el cigarral algunas otras obras de arte: una crucifixión en madera de Indias en la capilla pequeña del jardín alto, exponente del arte español del XVI, y doce tablas enmarcadas representando los doce meses del año en las llamadas galerías altas. Las representaciones de los meses del año era una costumbre común desde el medievo, con las miniaturas de los Libros de Horas, y continuaría en los siglos del Renacimiento en Italia, en el castillo del Buonconsiglio en Trento, y en los países nórdicos. Una práctica común en el siglo XVI y que alcanzaría su máximo desarrollo en el XVII fue la de representar los meses del año mediante escenas campestres o bodegones. En el catálogo de la exposición del Museo del Prado de 1992 sobre los bodegones de Sánchez Cotán se cita una serie de este tipo[207], fechada alrededor del 1600.

Estos son los únicos objetos valiosos desde el punto de vista artístico que sabemos que adornaron el cigarral del cardenal, que contrastan con la riqueza del inventario de bienes de su colega y sucesor, el arzobispo García de Loaysa Girón. Su inventario de bienes, realizado en febrero de 1599[208], inmediatamente tras su muerte, es mucho más completo. En la larga y exhaustiva relación de bienes muebles se contiene muchísima información acerca del gusto estético y de los intereses del arzobispo, información extrapolable de alguna manera al caso del cardenal Quiroga, ya que puede aportar un patrón para el conjunto pictórico de su cigarral.

En la colección de cuadros de García de Loaysa encontramos un abanico de diferentes géneros pictóricos. Por un lado se incluyen mapas, *"tres tablas flamencas de paisajes",* cuadros en que *"hay fruta pintada, de melón, membrillo, granada, naranja, zanahoria y cardo",* y cuadros con *"cosas de cocina y frutas".* Es destacable también la gran cantidad de retratos de la colección, retratos de cardenales y doctores de la Iglesia, de nobles como el marqués de Santa Cruz y el marqués de Ferrara, Cristóbal Colón, o retratos de los monarcas Felipe II y III. Además tenía el arzobispo un curioso *"cuadro de caza que dicen hizo y pintó de su mano el rey don Felipe II nuestro señor"*, algo que constituye una de las pocas noticias que tenemos de esta actividad del monarca. El cardenal también poseía muchos cuadros de tema religioso: imágenes de santos y de la Virgen María, un *"ángel custodia del guarda grande",* o escenas de la vida de Jesús como *"otro cuadro de cuando Nuestro Señor va al calvario con la cruz a cuestas"*. Quizá las piezas que más llaman nuestra atención sean la escena del enfrentamiento entre David y el gigante Goliat, *"otro cuadro de una señora con un animal a manera de abrigo"*, y *"otro allí soplando".* La pintura de la señora con pieles sobre los hombros nos remite una tipología de retratos muy típica en la pintura italiana del *Cinquecento*, usada por artistas tales como Rafael o Sebastiano del Piombo, y el retrato de uno *"allí soplando"* nos remite sin duda al *Soplón* de El Greco. La falta de más información al respecto ha impedido rastrear esta pintura, que constituye una muestra del carácter humanista del arzobispo.

A la vista de estos datos, podemos suponer que adornaron el cigarral del cardenal Quiroga tanto imágenes de paisajes y bodegones como retratos de personalidades eclesiásticas, nobiliarias y reales, escenas de género religioso y escenas humanistas y profanas.

207 Jordán 1992.

208 AHPM, Protocolo 1811, f. 1495 y siguientes.

XII. LA FORTUNA DEL CIGARRAL HASTA NUESTROS DÍAS

XII. LA FORTUNA DEL CIGARRAL HASTA NUESTROS DÍAS[209]

XII. 1. EL TESTAMENTO DE GASPAR DE QUIROGA

Los testamentos e inventarios son unas de las fuentes documentales más fiables, detalladas y valiosas que existen para la historia del arte, ya que suelen contener noticias de inestimable valor acerca de las posesiones y relaciones personales de los fallecidos. El cardenal Quiroga, quien había obtenido en vida un *"breve de su santidad para poder disponer de sus bienes y hacienda en la forma y manera que quisiese"*[210], murió siendo propietario de una gran fortuna, dueño de diversas tierras, rentas y propiedades en diferentes lugares de España.

Otorgó a lo largo de su vida al menos dos testamentos, el primero redactado el 27 de noviembre de 1592 ante el notario de la Audiencia Arzobispal Juan Gutiérrez, quien lo entregó cerrado al vicario de Madrigal de las Altas Torres, Juan Bautista Neroni. En este testamento, que no llegó a aplicarse, Quiroga dejaba toda su hacienda a favor de los pobres, de obras pías y de sus criados[211]. En su segundo y definitivo testamento[212], otorgado en su lecho de muerte, el cardenal estableció que: *"Y cumplido e pagado este nuestro testamento y las mandadas en el escritas y las demás que el dicho memorial dejaremos o en otra escritura como está dicho, en el remanente que quedare de todos nuestros bienes muebles y raíces, juros y acciones y derechos y otros cualesquier bienes, dejamos, nombramos e instituimos por nuestro universal heredero en todos ellos, a nuestra ánima para que todo ello se distribuya y gaste en misas, sacrificios, limosnas y obras pías a parecer de nuestros abogados y testamentarios.* (…) *Y por esta presente carta revocamos, casamos y anulamos y damos por ningunos y de ningún valor y otros cualesquiera testamentos, mandas, codicilos y órdenes para testar que hayamos fecho e otorgado hasta hoy día* (…)*"*[213]. Dejó como albaceas testamentarios a Rodrigo Vázquez de Arce, presidente del Consejo Real, a don Juan de Borja, conde de Mayalde y mayordomo mayor de la emperatriz María, al licenciado Juan Vigil de Quiñones, del Consejo de Inquisición, al licenciado Alonso Serrano, canónigo de Toledo perteneciente a la Dignidad arzobispal, y a Jerónimo de Chiriboga. Nombró además a su sobrino Álvaro de Quiroga protector y patrón de algunas de sus obras pías[214].

Tras la muerte del cardenal, sus bienes pasaron a ser controlados por la Corona, personada en los corregidores de Toledo[215], y sus testamentarios dieron principio a su hoy perdido inventario de bienes y efectos, que se completaría en 1595[216]. La importancia de la fortuna del prelado provocó que muchas facciones del poder creyesen ser las justas representantes de la única heredera de Quiroga, "nuestra ánima". Tras varios meses de pleitos sobre la correcta validación del testamento, el 3 de junio de 1595[217] el papa Clemente VII decidió que la fortuna fuese repartida en tres partes: una se destinaría a financiar la guerra de la Iglesia para la recuperación del Estado de Ferrara, otra financiaría las guerras contra los infieles de Felipe II, y a tercera se entregaría a los testamentarios para cumplir las últimas voluntades del cardenal[218].

209 Este apartado ha sido ampliado y completado en Cavero de Carondelet 2014.
210 AHN, CONSEJOS, legajo 27831.
211 BCSCV, Libro de Colegiales nº 16, f. 157 r-v.
212 AHN, CONSEJOS, legajo 27831.
213 Transcribimos la copia de principios del siglo XIX, más completa y clara: AHN, CONSEJOS, legajo 5310, Pieza IV, f. 108-128.
214 Pizarro 2004, pp. 598-599.
215 AMT, Archivo Secreto: Cajón 1, legajo 8, nº 34.
216 AHN, CONSEJOS, legajo 5310, Pieza I.
217 AHN, CLERO, legajo 589, folios sueltos.
218 BCSCV, Libro de Colegiales nº 16, fol. 158v.

XII. 2. EL CIGARRAL DEL REY

Román de la Higuera escribe que el *"cigarral en que se habían gastado más de 900.000 ducados se adjudicó a la parte de su santidad en 250.000 ducados y le compró el Príncipe nuestro señor por 100.000 ducados"*[219], momento a partir del cual el cigarral del cardenal Quiroga pasaría a ser conocido como Cigarral del Rey, nombre por el que lo encontraremos citado en prácticamente la totalidad de documentos posteriores. En el Archivo General de Palacio se conserva el inventario realizado con motivo de la compra del cigarral por la Corona, realizado entre diciembre de 1595 y enero de 1596 por Nicolás Pallaro en nombre de la Cámara Apostólica[220].

No tenemos noticia de la existencia de ningún testimonio acerca de la estancia de los reyes Felipe II y Felipe III en el cigarral, un acontecimiento que creemos no habría pasado desapercibido por los cronistas toledanos. Esta situación hace que nos inclinemos a pensar que el rey nunca estuvo en la finca toledana, algo que se apoya también en el hecho de que fuese una práctica común por parte de la Corona el ceder a aquellos súbditos que, por razones de afecto o lealtad, hubiesen prestado sus servicios al monarca de una manera especial algunas de las propiedades reales. Un usufructuario del cigarral fue el cardenal arzobispo Sandoval y Rojas, a quien Cabrera de Córdoba dice en 1599 que "*Hále hecho S. M. merced del cigarral que hizo en Toledo el cardenal Quiroga, que el Rey pasado compró de la Cámara Apostólica"*[221]. Aunque esta afirmación ha sido interpretada por algunos estudiosos como referente al cigarral de Buenavista[222], nosotros pensamos que se refiere al cigarral objeto de nuestro estudio, ya que el documento en que Felipe III da permiso al Marqués de Villena para ceder el cigarral que posee a la orilla del Tajo al cardenal Sandoval y Rojas[223] sería la prueba de que Sandoval adquirió su cigarral de Buenavista en 1602, años después del testimonio de Cabrera de Córdoba.

Es interesante mencionar la hipotética estancia del historiador Juan de Mariana en el cigarral en los últimos años del siglo XVI, noticia que siguió teniendo eco hasta el siglo XIX, en un texto que afirma que "*Es también célebre este sitio, porque en aquel retiro compuso el Padre Mariana su historia general de España"*[224]. Sin embargo, esta noticia se basa únicamente en la afirmación de que el escritor se retiraba "*a sentir las frescas auras de la primavera*" a un cigarral en los alrededores de Toledo en los años en que estaba escribiendo la *Historia General de España*[225], cigarral que no ha sido todavía identificado con ninguno en particular.

En los años 1612 y 1613 la Junta de Obras y Bosques recomienda al rey vender algunas de sus propiedades, propiedades que no utiliza y que únicamente le reportan gastos[226]. Dos de estas propiedades son fincas que fueron del cardenal Quiroga, la casa y huerta de Fuente el Sol y el cigarral toledano. Felipe III hizo caso a sus consejeros, ya que en 1613 el cigarral será vendido por 10.000 ducados a Juan Osbaldo Brito, secretario del Consejo de Flandes y de la Santa Cruzada, quien lo vendería por una cantidad algo menos poco tiempo después a un clérigo toledano[227].

219 Román de la Higuera IX, f. 247v.
220 AGP, AG, Toledo, Legajo 1298, Expediente 5.
221 Cabrera de Córdoba (1614) 1997, p. 51.
222 García Martín 2002 y Porres Martín-Cleto 2002.
223 AHN, NOBLEZA, FRÍAS, Caja 766, Doc. 2.
224 Sociedad de Literatos 1831, p. 925.
225 Martín Gamero 1857, p. 110.
226 AGS, Casa y Sitios Reales, legajo 305, docs. 234 y 261.
227 MC, ARCHV, RE, Caja 2346,18, pp. 23-29.

XII. 3. LA DEMOLICIÓN DEL CIGARRAL

El clérigo Damián García[228] adquirió la finca antes del mes de junio de 1615, fecha en la en que fue iniciado un proceso en su contra por su intención de demoler el palacio para vender los materiales. En la demanda, el regidor de Toledo, don Juan Vaca de Herrera, expone que *"a mi noticia ha venido que Damián García clérigo ha comprado el cigarral que llaman del rey que hizo el Ilustrísimo Señor Don Gaspar de Quiroga cardenal y arzobispo de esta ciudad cerca de la Venta del Alnafero por 1.500 Ducados con fin … de deshacer su edificio hasta los fundamentos y vender los materiales lo cual es en gran desautoridad y deslucimiento de esta ciudad por ser edificio que tanto la adorna y que todos los forasteros y naturales ponen los ojos por su riqueza y grandeza y se sabe por cierto se gastaron en el pocos años ha 90.000 Ducados poco más o menos y por derecho están prohibidas semejantes negociaciones y comprar y deshacer edificios aunque sean particulares para este fin porque se quita a la ciudad parte de su adorno y grandeza con semejantes ruinas porque ennoblecen la república insignes … edificios"*[229]. Afortunadamente, la demolición y posterior venta de los materiales no se llevó a cabo, y la finca pasó a manos del marquesado de Malpica.

XII. 4. LOS MARQUESES DE MALPICA

El gentilhombre de cámara de Felipe III don Francisco de Ribera Barroso, segundo marqués de Malpica[230], compra el cigarral en 1616[231]. A partir de este momento y hasta principios del siglo XX, esta heredad permaneció en manos de esta familia.

En el apartado correspondiente a las posesiones del marqués de Malpica del Catastro de la Ensenada, realizado por orden de Fernando VI en 1751, aparece reseñado que *"en la referida tierra está inclusa una* [casa de recreación] *con cuarto bajo y principal tiene de frente cuatrocientas y siete varas y de fondo noventa y seis, la que no renta cosa alguna por otra razón"*[232]. Esta descripción del cigarral confirma la hipótesis de que la mayor parte de las modificaciones que la casa ha sufrido hasta nuestros días se deben a intervenciones en los siglos XIX y XX.

En cuanto al alquiler de la finca, en el Catastro de la Ensenada se menciona que *"Antonio Martínez en un Cigarral que tiene arrendado, y en otro que llaman del Rey, que tiene su amo el Sr. D. Bentura de Córdova"*[233] tenía 44 colmenas. Por tanto, en esos años el cigarral era disfrutado por don Ventura de Córdoba, el arcediano de la ciudad de Talavera. De junio de 1759 es una escritura de arrendamiento del cigarral del Rey a Bernardo de Rojas y Contreras, corregidor de Murcia. En el documento se establece que *"Primeramente, el dicho Don Alphonso Cano García, como tal mayordomo apoderado del dicho Señor conde de Torralba, da en arrendamiento al dicho Juan Gutiérrez, como tal parte formal de dicho Señor Don Bernardo de Roxas, todas las yerbas mayores y menores del nominado Cigarral que llaman del Rey, y le pertenecen de su linde a dentro, y demás abrevaderos y para que todos coman, y pasten los ganados merinos de*

228 Sociedad de Literatos 1831, p. 925.
229 AMT, Archivo Secreto, Cajón 4, legajo 2, nº 88.
230 López de Haro 1622, p. 74.
231 AHPT, prot. 2526, ff. 47-62.
232 AHPT, Catastro H. 690, f. 1464r
233 Donézar 1990, p. 74-75

dicho señor por tiempo, y espacio de un año preciso"[234]. Algunos años más tarde será el cardenal y arzobispo de Toledo Francisco de Lorenzana quien arriende el cigarral *"con el principal objeto de que sirviese de distracción al ilustre pupilo Don Luis María de Borbón, hijo del Sereno Señor infante Don Luis, de cuya educación y tutela quedó encargado por su augusto padre con aprobación del rey Don Carlos III"*[235]. El cigarral será además depositario de una parte de la importante biblioteca del cardenal Lorenzana, incrementada con el legado del cardenal infante en 1794, que se repartió *"entre las habitaciones de Luís María y el Cigarral del Rey, hoy Quinta Mirabel"*[236]. Unos años después, en 1808, el cardenal infante Luis María de Borbón, por entonces arzobispo de Toledo, lo arrendaría a su vez[237]. Es interesante ver cómo el cigarral construido por el cardenal Quiroga siguió estando en contacto con la Casa Real y con el arzobispado primado.

XII. 5. LOS ÚLTIMOS PROPIETARIOS

En 1862 la finca pasó a manos de su último propietario hasta el momento, la casa ducal de Bailén, quienes cambiarían su nombre por el de Quinta de Mirabel, en referencia al marquesado de Mirabel que poseían.

El 19 de septiembre de 2008 el edificio y su entorno fueron declarados Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento[238], con lo que la preservación, protección y restauración del complejo queda asegurada y así una parte de la gloria pasada del que fue el cigarral del cardenal Quiroga.

234 AHN, NOBLEZA, OSUNA, caja 515, doc. 23

235 Sociedad de Literatos 1831, p. 925

236 Gutiérrez García-Brazales 1998 (en Manuel Moreno, *Descripción codicológica TP1*).

237 Morollón 2008, p. 165

238 BOE nº 227.

XIII. CONCLUSIONES

XIII. CONCLUSIONES

Con este trabajo hemos pretendido paliar el desconocimiento existente sobre el cigarral que fue del cardenal Quiroga, aportando nuevos datos sobre su configuración original y proporcionando un análisis formal e iconográfico del conjunto. A la vista de todas las novedades aportadas, hemos querido concluir este trabajo exponiendo nuestra hipótesis acerca de cómo y porqué sucedieron los hechos.

En 1584, el cardenal Quiroga, anciano y apartado de las esferas del poder, decidió construir una villa de retiro en la ciudad que fue más importante en su vida, Toledo. Eligió erigir su villa más allá del puente de San Martín, en la zona de los cigarrales, una zona elegida por los intelectuales toledanos para descansar y alejarse de la ciudad. El cardenal compró la finca a Hernán Suárez Franco, finca en la que había una construcción precedente que decidió ampliar y ennoblecer. La moda imperante en el siglo XVI, unido a su larga experiencia vital en el país alpino, le hizo inclinarse por un estilo propio de las villas italianas. Esta decisión de ampliar el humilde cigarral toledano marcaría el cambio entre la tipología de los pequeños cigarrales del siglo XVI y las importantes construcciones del siglo XVII. El cardenal eligió a Nicolás de Vergara el Mozo, arquitecto que había ostentado la maestría mayor de la catedral, para esta empresa. Del conjunto de edificios que debió constituir el cigarral actualmente sólo conocemos dos, en los que vemos unida la severidad ornamental del arquitecto con tipologías italianas tales como la logia abierta al jardín. En esta galería se decidió colocar una fuente monumental formada por siete fuentes escultóricas de las siete virtudes, virtudes acordes con la personalidad y los deseos del cardenal. Para la realización de las fuentes del cigarral fue necesario pedir un permiso al ayuntamiento para recibir un nuevo conducto de agua encañada, ya que el caudal con el que la casa contaba era insuficiente. Las obras debieron llegar a su fin hacia el año 1588, año en que se estaba trabajando en los cinco jardines del complejo.

El cardenal Quiroga quiso decorar su villa al estilo italiano, es decir, decorando sus muros con pintura al fresco, y eligió para ello al pintor afincado en Toledo Blas de Prado, conocedor de la pintura al fresco y representante del llamado "rafaelismo toledano". Eligiendo a este pintor, el cardenal eligió continuar con la vía pictórica más conservadora y clásica del momento, deudora de los modelos italianos más contrarreformistas. Creemos que Blas de Prado debió ser contratado hacia 1589, momento en el que estaba trabajando para un personaje cercano al cardenal, el clérigo Alonso de Villegas. El pintor decoró la capilla del cigarral con una simbología acorde a la posición y fe del comitente, representando temas relacionados con la justicia y la sabiduría, parte del lema del cardenal Quiroga. Por el contrario, la temática elegida para decorar la estufa privada del cigarral siguió la moda imperante en esos años, usando motivos de grutesco y escenas mitológicas cargadas de erotismo. Sea cual fuese la cronología exacta de los acontecimientos, lo cierto es que la decoración pictórica tuvo que concluir antes de 1593, año en que el pintor marchó a Marruecos.

Pese a lo espléndido de la arquitectura y decoración del cigarral del cardenal, lo cierto es que su fortuna a lo largo de los siglos no le acompañó. El anciano cardenal no pudo disfrutar de su villa toledana, ya que poco tiempo después fue llamado de nuevo a Madrid, donde se compraría otra casa de campo y donde moriría sin tener oportunidad de volver a Toledo. Tampoco lo harían sus posteriores propietarios. La finca estuvo en poder de la Corona algunos años y, tras algunos avatares, la finca pasó a manos de los marqueses de Malpica, en cuyas manos se mantuvo hasta mediados del siglo XX, años en el que tuvo lugar la mayor parte de las ampliaciones y reformas que vemos hoy en día.

FUENTES MANUSCRITAS

ARCHIVO CAPITULAR de TOLEDO (ACT)

- Inventario de la Catedral de 1588

ARCHIVO GENERAL de PALACIO (AGP)

- Administración General (AG), Toledo, Legajo 1298, Expediente 5

ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS (AGS)

- Casa y Sitos Reales (CSR): Legajo 305, docs. 234 y 261
- CSR: Legajo 248, f. 150

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN)

- CONSEJOS: Legajos 5310 y 27831
- CLERO: Legajo 589
- INQUISICIÓN: Libros 361 y 329
- NOBLEZA
    - FRÍAS, caja 766, doc. 7
    - OSUNA, caja 515, doc. 23

ARCHIVO HISTÓRICO de PROTOCOLOS de MADRID (AHPM)

- Protocolos 804, 1026, 1811, 2186, 2361, 2365, 2834, 3281, 3283, 3284, 5114 y 5117

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL de TOLEDO (AHPT)

- Protocolos 1592 y 1608
- Catastro H. 690

ARCHIVO MUNICIPAL de TOLEDO (AMT)

- Archivo Secreto
    - Alacena 2ª, legajo 4, núm. 6
    - Alacena 2ª, legajo 4, núm. 8
    - Cajón 1, legajo 5, núm. 4
    - Cajón 1, legajo 8, núm. 34
    - Cajón 4, legajo 2, núm. 88

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID (ARCHV)

- Registro de Ejecutorias 2346,18

BIBLIOTECA del COLEGIO de SANTA CRUZ de VALLADOLID (BCSCV)

- Libro de Colegiales nº 16: Francisco Vicente, *Annales del Colegio Maior de Santa Cruz en que se contienen las Partidas de los ciento y sesenta y seis primeros colegiales*, 1739.

BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID (BNE)

- **Porreño 1701**

  Mss/13025 Baltasar Porreño, *Vida de los arzobispos de Toledo: años 1280-1618,* 1701

- **Román de la Higuera II**

  Mss/1286 Jerónimo Román de la HIguera, *Historia eclesiástica de la imperial ciudad de Toledo,* Tomo II, 1601

- **Román de la Higuera IX**

  Mss/1293 Jerónimo Román de la Higuera, *Historia eclesiástica de la imperial ciudad de Toledo,* Tomo IX, 1601

BIBLIOGRAFÍA

Ackerman 2006

James S. Ackerman, *La villa: forma e ideología de las casas de campo,* Akal, Tres Cantos (Madrid) 2006.

Álvarez Lopera 1993

José Álvarez Lopera, *El Greco: la obra esencial,* Sílex, Madrid 1993.

Angulo y Pérez Sánchez 1972

Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII,* CSIC, Madrid 1972.

Angulo y Pérez Sánchez 1975

Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez, *A corpus of spanish drawings. Spanish drawings 1400-1600*, vol. I, Harvey Miller-London, Londres 1975

Añón y Sancho 1998

Carmen Añón Feliu y José Luis Sancho, *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II,* Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 1998.

Arrieta 2006

Antonio Arrieta Camacho, *Los cigarrales de Toledo. Idealización y deterioro de un paisaje cultural,* Ciudad Real, 2006.

Barbeito 1992

José Manuel Barbeito, *El Alcázar de Madrid,* Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid 1992

BOE nº 227

Expediente 15272, "Declaración de Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, de la Quinta de Mirabel", *Boletín Oficial del Estado,* nº 227, 19 de septiembre de 2008.

Bonet Correa 1981

Antonio Bonet Correa, "La casa de campo o casa de placer en el siglo XVI en España, *A introduçao da arte da Renascença na Peninsula Ibérica. Actas do Simposio Internacional,* Coimbra 1981.

Boyd 1954

Maurice Boyd, *Cardinal Quiroga. Inquisitor General of Spain,* Iowa, 1954.

Brown 1968

Jonathan Brown, "Algunas adiciones a la obra de Blas de Prado", *Archivo Español de Arte,* Madrid 1968, pp. 29-33

Cabrera de Córdoba (1614) 1997

Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614,* Consejería de Educación y Cultura, Valladolid 1997.

Camón Aznar 1970

José Camón Aznar, *Pintura española del siglo XVI*; vol. XXIV de *Summa Artis, Historia General del Arte,* Espasa-Calpe, Madrid 1970

Carrobles 2007

Jesús Carrobles, Jorge Morín, Fernando Valdés y Rafael Barroso, *Regia sedes toletana. La topografía de la ciudad de Toledo en la Antigüedad tardía y Alta Edad Media,* AUDEMA, Toledo 2007

Carrobles, Morín y Barroso 2009

Jesús Carrobles, Jorge Morín y Rafael Barroso, "El cigarral. Origen y cambio de un paisaje cultural a través de sus bosques y jardines", *Cuadernos de la Sociedad de Ciencias Forestales* no 30, Pontevedra 2009, pp. 153- 162;

Cavero, Carrobles, Morín y Guerra 2013

Cloe Cavero de Carondelet, Jesús Carrobles, Jorge Morín y Pablo Guerra, "La evolución del cigarral en el siglo XVI. La incorporación del modelo romano en el paisaje toledano. El ejemplo de la Quinta de Mirabel", *British Archaeological Report,* (en prensa, previsto 2013)

Cavero de Carondelet 2013

Cloe Cavero de Carondelet, "La decoración pictórica del cigarral del cardenal Quiroga", en la revista *Anales de Historia del Arte,* vol. 23, Número Especial, pp. 243-255.

Cavero de Carondelet 2013 B

Cloe Cavero de Carondelet, "Entre Roma y Toledo: Una iconografía compartida por Gregorio XIII y el cardenal Quiroga", en Cristina Bravo y Roberto Quirós (eds.), *En tierra de confluencias. Italia y la Monarquía de España, siglos XVI-XVIII*, Valencia, Albatros Ediciones, 2013, pp. 257-272.

Cavero de Carondelet 2014

Cloe Cavero de Carondelet, "Sobre la incorporación a los Sitios Reales de dos propiedades del cardenal Quiroga: la huerta de Fuente el Sol y el cigarral de Altamira", en Actas del Congreso Internacional *La extensión de la Corte: Los Sitios Reales*, IULCE-UAM-URJC, Madrid, 14-16 de noviembre 2012 (en prensa, previsto 2014)

Ceci 1898

Giuseppe Ceci, "Il palazzo dei Sanseverino, Principi di Salerno", en *Napoli nobilissima; rivista di topografia di arte napolitana,* vol. VII, fasc. VI, 1898.

Charbonneau-Lassay 1996

L. Charbonneau-Lassay, *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la antigüedad y la edad media,* Olañeta, D. L., Palma de Mallorca 1996-1997

Chastel 2001

André Chastel, *El grutesco,* Akal, Madrid 2001

Checa 1988

Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España: 1450-1600,* Cátedra, Madrid 1988

Checa 1993

Fernando Checa, *Felipe II, mecenas de las Artes,* Nerea, Madrid 1993

Checa 1994

Fernando Checa, "El apartamento bajo de verano y las bóvedas de Tiziano", *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los reyes de España (septiembre-noviebre 1994),* pp. 405-407, Nerea, Madrid 1994

Coffin 1979

David Coffin, *The Villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton University Press, Princeton 1979.

Cossío 1908

Manuel B. Cossío, *El Greco,* Fortanet, Madrid 1908.

Covarrubias 1611

Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la Lengua castellana o española,* 1611 (Biblioteca Virtual Cervantes)

Dacos 2008

Nicole Dacos, *Rafael: las logias del Vaticano,* Lunwerg, Madrid 2008.

De Andrés 1998

Gregorio de Andrés, "El helenismo del canónigo toledano Antonio de Covarrubias: un capítulo del humanismo en Toledo en el siglo XVI", en *Hispania Sacra,* Vol. 40, nº 81, 1998, pp. 237-313

De Antonio 2001

Trinidad de Antonio, "Los pintores españoles del siglo XVI y El Greco", en *El Monasterio de El Escorial y la pintura. Actas del simposium, 1/5-IX-2001,* R. C. U. Escorial-M Cristina, Servicio de Publicaciones, 2001, pp. 213-242

De Capoa 2003

Chiara de Capoa, *Episodios y personajes del Antiguo Testamento,* Electa, Barcelona 2003

Di Giampaolo 1994

Mario di Giampaolo (coord..), *Los frescos italianos de El Escorial,* Electa, Madrid 1994

Díez del Corral 1987

Rosario Díez del Corral Garnica, *Arquitectura y Mecenazgo: la imagen de Toledo en el Renacimiento,* Alianza Editorial, Madrid 1987.

Donézar 1990

Javier M. Donézar Díez de Ulzurrun, *Toledo 1751; Según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada,* Tabapress, Madrid 1990

Elvira 2008

Miguel Ángel Elvira, *Arte y mito: manual de iconografía clásica,* Sílex, Madrid 2008

Fatás y Borrás 1999

Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática,* Alianza editorial Madrid 1999

Fernández Collado 1999

Ángel Fernández Collado, *La Catedral de Toledo en el siglo XVI: vida, arte y personas,* Diputación Provincial de Toledo, Toledo 1999

Fernández Collado 2007

Ángel Fernández Collado, *Historia de la Iglesia en España: Edad Moderna,* Instituto Teológico San Ildefonso, Toledo 2007.

Frati 1969

Tiziana Frati, *La obra pictórica completa de El Greco,* Colección "Clásicos del Arte", Noguer, Barcelona 1973 (3ª edición)

Fúster 2009

Dolores Fúster Sabater, "Estudio previo y tratamiento de restauración del Retablo de la Aparición de Santa Leocadia a San Ildefonso y el Rey Recaredo. Iglesia Colegial de Santa María, Talavera de la Reina", *Informes y Trabajos 2,* Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2009, pp. 11-38.

García-Frías 2007

Carmen García-Frías Checa, "Gaspar Becerra y la pintura clasicista entre Roma y España", *Roma y España, un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna (actas del Congreso Internacional de la Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007,* (vol. I, pp. 367-390), Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid 2007

García Álvarez 2001

César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista,* Universidad de León, León 2001

García Carraffa 1920

Alberto García Carraffa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Antonio Marzo, Madrid 1920-1963

García Martín 2002

Francisco García Martín, *Jardines y parques históricos de la provincia de Toledo,* Ledoria, Toledo 2002.

García-Villoslada 1986

Ricardo García-Villoslada, *San Ignacio de Loyola. Nueva biografía,* La Editorial Católica, Madrid 1986

Gascón Bernal 2007

Jesús Gascón Bernal, *Estudio histórico del convento agustino extramuros de Madrigal de las Altas Torres y la intervención clasicista del arquitecto Juan de Ribero Rada,* UPM-ETSA, 2007. (Tesis doctoral)

Gleijeses 1978

Vittorio Gleijeses, *Chiese e palazzi della città di Napoli,* Società Editrice Napoletana, Nápoles 1978.

Gómez-Menor 1965

José Carlos Gómez-Menor Fuentes, "Poder de Blas de Prado", *Boletín de Arte Toledano,* Toledo, 1965, p. 47-48

Gómez-Menor 1966

José Carlos Gómez-Menor Fuentes, "El pintor Blas de Prado (I)", *Boletín de Arte Toledano,* Toledo 1966, p. 60-75

Gómez-Menor 1967

José Carlos Gómez-Menor Fuentes, "El pintor Blas de Prado (II)", *Boletín de Arte Toledano,* Toledo 1967, pp. 109-117

González Dávila 1645

Gil González Dávila, *Teatro eclesiástico de las Iglesias metropolitanas y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas: Vidas de sus Arzobispos, y Obispos, y cosas memorables de sus sedes*, Imprenta de Francisco Martínez, Pedro de Horma y Villanueva, Diego Díaz de la Carrera, Madrid 1645-1700.

González de Zárate 1992

Jesús María González de Zárate, *Real colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial,* Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1992-1996

Herrera 1905

Adolfo Herrera, "Medalla de Don Gaspar de Quiroga", en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* tomo XLVI, cuaderno V, mayo 1905. pp. 353-356.

Hurtado de Toledo 1576

Luis Hurtado de Toledo, *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo,* 1576. (digital)

Impelluso 2002

Lucia Impelluso, *Héroes y dioses de la Antigüedad,* Electa, Barcelona 2002

Jordan 1992

William B. Jordan, *La imitación de la naturaleza: los Bodegones de Sánchez Cotán,* Museo del Prado, Madrid, 1992

Kagan 1982

Richard Kagan, "La Toledo del Greco", en *El Greco de Toledo [cat. exp. Museo del Prado, 1 de abril al 6 de junio de 1982: National Gallery of Art, 3 de julio al 6 de septiembre de 1982 : The Toledo Museum of Art, 26 de septiembre al 21 de noviembre de 1982 : Dallas Museum of Fine Arts, 12 de diciembre de 1982 al 6 de febrero de 1983],* Alianza Editorial, Madrid 1982.

López-Vidriero 1998

María Luisa López-Vidriero, *Coleccionismo y Bibliotecas (siglos XV-.XVIII),* Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1998.

López de Haro 1622

Alonso López de Haro, *Segunda parte del Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España, dirigido a Felipe IV*, Madrid, 1622.

López Martín, Suárez Bermejo 2005

Francisco López Martín, y Juan Carlos Suárez Bermejo, "Una mitra en la catedral de Toledo: nuevas aportaciones y descubrimientos en 'El entierro del Señor de Orgaz'", *Toletana*, nº 13, 2005, pp. 249-270.

López Torrijos 1987

Rosa López Torrijos, "Los grutescos de Rafael y Udine en la pintura española. La estufa y la logia de Carlos V", *Storia dell'Arte,* nº60, 1987

Marañón 1941

Gregorio Marañón, *Elogio y nostalgia de Toledo,* Espasa-Calpe, Madrid 1941.

Marañón y Bertrán de Lis 2004

Gregorio Marañón y Bertrán de Lis, *Un juego de espejos: Toledo desde un cigarral,* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004.

Marías 1980

Fernando Marías, "El cigarral toledano del Cardenal Quiroga", en *Goya,* 154 (1980), pp. 216-222

Marías 1983, Marías 1985

Fernando Marías, *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)* (4 volúmenes), IPIET, Madrid 1983-1986.

Marías 1989

Fernando Marías, *El largo siglo XVI: los usos artísticos del renacimiento español,* Taurus, Madrid 1989.

Marías 1997

Fernando Marías, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante,* Nerea, Madrid 1997

Marías 2009

Fernando Marías, "La memoria de la catedral de Toledo desde 1604: la descripción de Juan Bravo de Acuña y la planta y dibujos ceremoniales de Nicolás de Vergara el Mozo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* vol. 21, Madrid, 2009

Martín Gamero 1857

Antonio Martín Gamero, *Los cigarrales de Toledo: recreación literaria sobre su historia, riqueza y población,* Severiano López Fando, Madrid 1857.

Martz 2003

Linda Martz, *A network of converso families in early modern Toledo: assimilating a minority,* Ann Arbor : The University of Michigan Press, 2003.

Mateo y López-Yarto 2003

Isabel Mateo Gómez y Amelia López-Yarto Elizalde, *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, CSIC, Madrid 2003.

Morán y Checa 1985

José Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *El coleccionismo en España: de la cámara de maravillas a la galería de pinturas,* Cátedra, Madrid, 1985

Morán y Checa 1986

Jose Miguel Morán Turina y Fernando Checa Cremades, *Las casas del Rey: casas de campo, cazaderos y jardines, siglos XVI y XVII,* El Viso, Madrid, 1986.

Morollón 2008

Pilar Morollón Hernández, "Los cigarrales de Toledo en el Catastro del Marqués de la Ensenada", *Catastro,* Agosto 2008

Ovidio

Pubilio Ovidio Nasón, *Las Metamorfosis,* Roma I. a. C.

Palladio 1601

Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architettura*, Venezia, 1601

Paniagua 1987

José Ramón Paniagua, *Vocabulario básico de arquitectura,* Cátedra, Madrid, 1987

Pérez Ramírez 1985

Dimas Pérez Ramírez, *La Custodia de la Catedral de Cuenca,* Ediciones Gaceta Conquense, Cuenca 1985

Pérez Sánchez 1968

Alfonso Pérez Sánchez, " Crisis de la pintura española en el año 1600", *España en las Crisis del Arte Europeo,* Instituto Diego Velázquez, Madrid 1968

Pérez Sánchez 1980

Alfonso Pérez Sánchez, *El dibujo español de los siglos de Oro: salas de exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, mayo 1980,* Ministerio de Cultura, Madrid 1980

Pérez Sánchez 1982

Alfonso Pérez Sánchez, "La pintura toledana contemporánea de El Greco", *El Toledo de Dominico Theotocopuli El Greco. Hospital Tavera/Iglesia de San Pedro Mártir, abril-junio 1982,* Ministerio de Cultura, Madrid 1982

Pisa 1605

Francisco de Pisa, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades y grandeza…* (Toledo 1605), Diputación Provincial, Toledo, 1974

Pizarro 2004

Henar Pizarro Llorente, *Un gran patrón en la corte de Felipe II: Don Gaspar de Quiroga,* Universidad Pontificia de Comillas, Madrid 2004.

Pizarro 2012

Henar Pizarro, "Gaspar de Quiroga y Pedro de Ribadeneyra: Cronohistoria de una amistad", *Actas del Congreso Internacional: "Los Jesuitas: Religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)",* Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2012, I, pp. 123-154

Ponz 1789

Antonio Ponz, *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella,* Madrid, 1789

Porres Martín-Cleto 2002

Julio Porres Martín-Cleto, *Historia de las calles de Toledo (4º ed. rev. y aum.),* Bremen, Olías del Rey (Toledo) 2002.

Post 1966

Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting,* Harvard University Press, 1966

Réau 1996

Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Antiguo Testamento.* Ediciones del Serbal, Barcelona 1996

Réau 1996 B

Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento.* Ediciones del Serbal, Barcelona 1996

Rivera 2003

Javier Rivera Blanco, *Historia del Escorial que comprende los libros tercero y cuarto de la tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo por Fray José de Sigüenza...,* Madrid, Sociedad de Fomento y Reconstrucción del Real Coliseo de Carlos III, 2003.

Ripa 1611

Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione d'Imagini delle Virtù, Vitii, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti,* 1611 (BIVIO)

Rodríguez 1939

Constantino Rodríguez y Martín-Ambrosio, "Toledo en la época de Garcilaso", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo,* nº LVII, 1939

Rojas 1654

Pedro de Rojas III Conde de Mora, *Historia de la imperial, nobilísima, ínclita y esclarecida ciudad de Toledo,* Impresor del Reino Diego Díaz de la Carrera, Madrid 1654.

Rosi 1997

Massimo Rosi, *Napoli nella cartografia storica,* Giannini, Nápoles 1997.

Roteta 1976

Ana María Roteta, "El retrato-grabado español en Pedro Ángel, *Goya,* nº 130, 1976. pp. 220-227

Ruiz Gómez 2009

Leticia Ruiz Gómez, *Juan Bautista Maíno 1581-1649,* Museo Nacional del Prado, Madrid 2009

Salazar de Mendoza 1621

Pedro Salazar de Mendoza, *Memorias del cardenal Don Gaspar de Quiroga, extractadas de la crónica del gran cardenal Mendoza,* María Ortiz Aramín (imp.), Toledo, 1621. (En Luciano Represa de Partearroyo, *Madrigal del Cid y de la Reina,* CSIC, Ávila 1968)

Sánchez Cantón 1923

Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español,* 4 vol., Clásica-Española, Madrid 1923-1941.

Schinosi 1706

Francesco Schinosi, *Historia della Compagnia di Giesu, appartenente al Regno di Napoli,* Michele Luigi Mutio (ed.), Nápoles 1706

Serrera 1986

Juan Miguel Serrera, "El viaje a Marruecos de Blas de Prado. Constatación documental", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar",* XXV, p. 23-26 , Zaragoza 1986

Sociedad de Literatos 1831

Sociedad de Literatos; S. B. M. F. E. L. D., *Diccionario Geográfico Universal dedicado a la Reina nuestra Señora,* Barcelona 1831

Tirso de Molina (1621) 1968

Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo,* Espasa Calpe, Madrid 1968

Valone 1993

Carolyn Valone, "The Pentecost: Image and Experience in Late Sixteenth-Century Rome", en *Sixteenth Century Journal,* XXIV/4, 1993

Vegue y Goldoni 1928A

Ángel Vegue y Goldoni, "Los cigarrales de Toledo en el siglo de oro. Datos para su historia", en *Temas de arte y de literatura,* Iris, Madrid 1928, pp. 107-128

Vegue y Goldoni 1928B

Ángel Vegue y Goldoni, "El Cardenal Quiroga, retratado por El Greco", en *Archivo español de arte y arqueología,* t. IV, 1928 (mayo/agosto), pp. 135-137

Venturi 1914

Adoldo Venturi, *Storia dell'arte italiana. IX: La pittura del Cinquecento (parte 6ª),* Tip. dell' Unione Editrice, Roma, 1914-1940

Villalpando 1552

Sebastiano Serlio, *Tercero y Quarto libro de architectura* (traducción de Villalpando, 1552), Albatros, Madrid 1977

Villegas 1589

Alonso de Villegas, *Flos sanctorum, segunda parte y historia general en que se escriue la vida de la Virgen ... y la de los sanctos antiguos, que fueron antes de la venida de nuestro Saluador al mundo ..* (1589), Toledo 1612 (edición digitalizada)

Zarco 1916 II

Manuel R. Zarco del Valle, *Datos documentales para la historia del arte español,* Tomo II "Documentos de la Catedral de Toledo", Madrid, 1916

AUDEMA
AUDITORES DE ENERGÍA Y MEDIO AMBIENTE S.A.

UAM
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

REAL FUNDACIÓN DE TOLEDO