

# PINTURAS DEL TALLER Y CÍRCULO DE RUBENS LEGADAS EN LOGROÑO EN 1622

**AURELIO A. BARRÓN GARCÍA Y MIGUEL ÁNGEL ARAMBURU-ZABALA HIGUERA**

Universidad de Cantabria

**Resumen:** El canónigo José de Velasco y su hermano Juan de Velasco, secretario de Ambrogio Spinola durante más de veinte años, legaron en Logroño unos cuarenta cuadros flamencos de los que únicamente se conoce el paradero de los que confiaron a la iglesia de Santa María de Palacio. Se proponen como parte del legado tres obras desconocidas del taller de Rubens que se conservan en Santa María la Redonda de Logroño y en la iglesia parroquial de Javier (Navarra): un Cristo crucificado de tamaño natural y dos cuadros de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

**Palabras clave:** Pintura; Barroco; Flandes; Amberes; taller de Rubens; círculo de Jordaens; Logroño; Javier; Ambrogio Spinola.

**Abstract:** Joseph of Velasco, canon of Logroño, and his brother John of Velasco, secretary of Ambrogio Spinola for more than twenty years, bequeathed in Logroño forty Flemish paintings although we only know the whereabouts of those that were given to the church of Santa María de Palacio. In this paper three unknown works by Rubens' workshop preserved in Santa Maria la Redonda in Logroño and the parish church of Xavier (Navarre) are proposed as part of the legacy: Christ Expiring on the Cross in life-size

and two paintings of St. Ignatius of Loyola and St. Francis Xavier.

**Keywords:** Painting; Baroque; Flanders; Antwerp; Rubens' workshop; Jordaens circle; Logroño; Xavier; Ambrogio Spinola.

**Résumé:** Joseph de Velasco, chanoine de Logrogne, et son frère Jean de Velasco, secrétaire d'Ambrogio Spinola pendant plus de vingt ans, ont légué à Logrogne quarante peintures flamandes, mais uniquement on connaît la destination des peintures léguées à l'église de Sainte Marie de Palais à Logrogne. Ici, nous proposons comme une partie de l'héritage trois oeuvres inconnues de l'atelier de Rubens conservées à Sainte-Marie-la Ronde à Logrogne et à l'église paroissiale de Xavier (Navarre): un Crucifié de grandeur naturelle et deux tableaux de Saint Ignace de Loyola et Saint François Xavier.

**Mots-clés:** Peinture; Baroque; Flandre; Anvers; atelier de Rubens; cercle de Jordaens; Logrogne; Xavier; Ambrogio Spinola.

**Rubens paintings workshop and circle bequeathed in Logroño in 1622**

**Peintures de l'atelier et cercle de Rubens léguées à Logroño en 1622**

BIBLID [(2016), 6; 23-41]

Recep.: 22/06/2015

Accept.: 06/07/2015

José de Velasco (1571-1623), canónigo de la iglesia de Santa María de Palacio de Logroño, legó al convento de San Francisco de la misma localidad un cuadro grande de Cristo crucificado pintado de tamaño natural.

El canónigo era hermano de Juan de Velasco (1574-1621) quien estuvo, en Génova y Flandes, al servicio de Ambrogio Spinola desde 1596 o 1597 hasta su fallecimiento<sup>1</sup>. Como secretario del general estuvo presente en las negociaciones con Holanda que condujeron a la Tregua de los Doce Años. Velasco fue hombre de la confianza personal del general Spinola, quien en abril de 1606 había recibido una instrucción secreta del rey Felipe III para la defensa de los intereses de la monarquía hispánica en Flandes y, a la vez, iniciar negociaciones con Holanda hasta alcanzar una tregua o paz definitiva. Velasco, promovido por Spinola, quien comunicó al rey que tenía en él “toda confianza” y que “todo el tratado de las treguas de Olanda paso por sus manos”<sup>2</sup>, fue Secretario de guerra en Flandes y para ello obtuvo título de Secretario del Rey Felipe III el 2 de junio de 1618 pero con efectos retroactivos desde el 4 de abril<sup>3</sup>, tras la muerte de Juan de Mancisidor al que sustituyó. Como tal secretario se hizo retratar, seguramente por Gaspar de Crayer, imitando la pose de los retratos civiles del Archiduque Alberto de Austria, gobernador de los Países Bajos<sup>4</sup>. La muerte, ocurrida ante Wesel (Alemania) el 2 de diciembre de 1621, truncó muy pronto su prometedor carrera. Su

hermano José acudió a Bruselas y Wesel para hacerse cargo de sus bienes y volvió a Logroño con una importante cantidad de cuadros que se agregaron a los que, con anterioridad, había enviado Juan de Velasco. En total sumaban unas cuarenta pinturas –realizadas sobre tabla, lienzo y cobre– de las que se conservan, al menos, las legadas por su hermano José a la iglesia de Santa María de Palacio de Logroño y dos retratos en colecciones particulares que probablemente salieron de esta iglesia logroñesa a finales del siglo XIX.

Otros cuadros los regaló José a distintos conventos masculinos y femeninos de Logroño que sufrieron la desamortización en la primera mitad del siglo XIX y se hallan en paradero desconocido.

### 1. Cristo en la cruz, concatedral de La Redonda

Uno de los cuadros más llamativos de este legado era un Cristo crucificado pintado de tamaño natural. El 2 de febrero de 1622, antes de iniciar viaje hacia Bruselas, José de Velasco legó este cuadro a los jesuitas de Logroño<sup>5</sup>. El cuadro era muy grande y precisó en la donación que el crucificado tenía el tamaño natural de un hombre. En el mismo acto legó también a la Compañía de Jesús dos cuadros grandes de San Ignacio y San Francisco Javier que en ese momento se encontraban de camino hacia Logroño. Hablaremos de

1. Archivo General de Simancas (AGS), Estado (E), leg. 2297, s. f., carta de Spinola al Rey del 17 de enero de 1615.

2. AGS, E., leg. 2297, s. f.

3. AGS, Escribanía Mayor de Rentas, Quitaciones, leg. 30, ff. 700-703.

4. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y BARRÓN GARCÍA, A. A.: “La colección de pintura de José de Velasco y de su hermano Juan, Secretario de Ambrosio Espinola”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología arte*, LXXX, 2014, pp. 139-164.

5. “Yten mando a los padres de la Compañía de Ihs una pintura que yo tengo de pincel de un Christo crucificado de la estatura de un hombre, y tambien, otras dos pinturas grandes de los santos Ignacio y Xabier questan en una caja la qual me imbio mi hermano, que este en el cielo, y quien la trahia la dejo encomendada en Cambray por ser grande la caja a don Carlos Coloma quien escribio a mi hermano estaba en su poder y la encaminara por la via del marques de Flores embajador de Francia y la encaminaria a Juan de Arbelaiz correo maior de Hyrun o a Francisco de Issunza a Victoria a quien vino encomendada se entregara, a quien se dio en Flandes para traerla y asi se hara diligencia por no haver sabido mas della, y como tan religiosos me encomienden a Nuestro Señor”. Archivo Histórico Provincial de Logroño (AHPL), Bartolomé de la Vid, prot. 732, f. 230v. Se ha referido a este acto, ÁLVAREZ CLAVIJO, M<sup>a</sup> T.: “La dotación de la vivienda urbana y el coleccionismo en el siglo XVII”, en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Historia del Arte en La Rioja. Los siglos XVII y XVIII*. Logroño, 2009, p. 276.

estos cuadros más tarde. De regreso en Logroño, poco antes de fallecer, José de Velasco modificó su testamento inicial y, en un segundo codicilo que hizo el 8 de febrero de 1623, cambió de opinión y quiso repartir los cuadros entre las diversas comunidades religiosas de la ciudad. Al convento de San Francisco legó finalmente el cuadro grande de Cristo crucificado que, en ese momento, tenía dispuesto en la cabecera de su aposento, con la precisión de que se colocara en el refectorio del convento<sup>6</sup>.

Actualmente, sobre el coro de la concatedral de La Redonda de Logroño se muestra un magnífico cuadro de *Cristo en la cruz* de clara ascendencia rubeniana (Fig. 1). Cuando quedaron desamortizados los conventos de Logroño, entre ellos el de San Francisco, sus cuadros pudieron servir para decorar las iglesias de la ciudad. Así se deduce de una carta que el cabildo de La Redonda escribió el 10 de agosto de 1850 en respuesta a otra en la que el gobernador del obispado reclamaba que ciertos cuadros procedentes del colegio de la Compañía de Jesús y depositados en La Redonda los cediera el cabildo para que retornaran a la iglesia del Seminario Conciliar que se estaba habilitando en la antigua sede del colegio de jesuitas. El cabildo se negó y alegó que el Seminario podía recurrir para su adorno a “las imágenes de los conventos suprimidos” cedidas para tal fin por el gobernador eclesiástico de la diócesis<sup>7</sup>. Hemos visto cuantos inventarios de bienes de la iglesia de La Redonda se realizaron en el siglo XIX<sup>8</sup> sin que el *Cristo en la cruz* figure en ellos. Parece que esta pintura ingresó en la concatedral a mediados del siglo XX.

Para representar a Cristo crucificado Rubens concibió un nuevo modelo que atendía a las publicaciones de los eruditos flamencos de su tiempo y que era



Fig. 1) *Cristo en la cruz*, Logroño, concatedral de La Redonda. Círculo de Rubens, h. 1620

6. AHPL, prot. 732, f. 244r y v.: “Mando a San Francisco este Christo que tengo a la cavezera para que se ponga en su refitorio y mas ochenta reales para hazer un marco a dicho Christo”.

7. Archivo Diocesano de Logroño (ADL), Logroño, Santa María de la Redonda, 5137; citado en, SAINZ RIPA, E.: *Archivo de Santa María de la Redonda. Catálogo documental siglos XVIII-XIX*. Logroño, 1989, doc. n° 5137. Agradecemos a don Federico Nalda la atención que nos prestó y las facilidades que nos ofreció en la investigación.

8. ADL, Logroño, Santa María de la Redonda, 5085, Inventarios de efectos, alhajas, ropas y muebles pertenecientes a la iglesia colegial en los años 1843, 1845, 1856, 1865, 1869, 1872, 1882, 1885; Idem, 5380, Inventario de las alhajas de plata, ropas, muebles y demás pertenecientes a la insigne iglesia colegial, 4 de octubre de 1890.

acorde con las recomendaciones del concilio de Trento sobre el decoro en la representación y la emoción que debía provocar en los fieles. Rubens concibió una nueva tipología de Cristo crucificado que influyó largamente. En el nuevo modelo combinó las representaciones de Cristo vivo invocando al Padre con mirada hacia arriba y la disposición de los brazos en V e incluso en Y que era más habitual para mostrar a Cristo difunto colgante de la cruz<sup>9</sup>, variante de la que también realizó personalmente algunas versiones<sup>10</sup>. Rubens, conocedor de los ambientes cultos y reformados de Amberes, en los que también participaba su hermano Philip, tuvo en cuenta las investigaciones históricas de Justus Lipsius en su tratado sobre la cruz que, entre otros, recogió un comentario de Séneca sobre los distintos tipos de cruces existentes en tiempos romanos<sup>11</sup>. Lipsius había afirmado que, desde el punto de vista histórico, la forma correcta de la cruz era la de la redondez del tronco de árbol y así lo consideró Rubens aunque seguramente era consciente de retomar, además, una tradición medieval arraigada especialmente en Alemania<sup>12</sup>. Como señala Judson<sup>13</sup>, las versiones de la Crucifixión de Rubens continuaron la tradición de las imágenes devocionales del final de la Edad Media puestas de moda por la devotio moderna, pero Rubens incorporó detalles realistas en el fondo y en el paisaje que ofrecen al espectador la sensación de ser testigo del momento histórico del acontecimiento. La representación se completa con la

visión de un cielo dramático y un Cristo fuertemente emocional. Rubens pudo haber visto un *Crucificado* de Federico Barocci, con un paisaje verdadero al pie, que fue encargado por el Duque de Urbino en 1604 (regalado en 1628 a Felipe IV, se muestra en el Museo Nacional del Prado).

Para la figura de Cristo crucificado sin llaga en el costado ha propuesto Schwarz<sup>14</sup> la posibilidad de que Rubens se inspirara en los grabados hechos a partir de un dibujo de Miguel Ángel de *Cristo en la cruz* para Vittoria Colonna –hacia 1541, British Museum, Londres– que fue grabado por Giulio Bonasone en torno a 1565. Miguel Ángel dibujó un Cristo vivo, ligeramente contorsionado, con la cabeza vuelta a la izquierda y mirada a lo alto, con tres clavos y sin corona de espinas en el dibujo original de Miguel Ángel, aunque Bonasone añadió la corona y también una Jerusalén al pie. A algunos no les convence esta hipótesis<sup>15</sup>, pero se ha de considerar pues no fue el único artista que respondió a la obra de Miguel Ángel. Así, El Greco partió del modelo de Miguel Ángel dibujado por Bonasone –y del Cristo de Santa María sopra Minerva que grabó Nicolas Béatrizet hacia 1565– para uno de los tipos de Crucificado más abundantemente representado en su producción: Musée du Louvre, Cleveland Museum of Art, The J. Paul Getty Museum, colección Marqués de la Motilla...

9. JUDSON, J. R.: *Rubens. The Passion of Christ. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. Part VI)*. London, 2000, p. 35; LANDSBERG, J. de: "Pierre Paul Rubens et le theme du Christ en croix solitaire et vivant", *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 27, 2005, p. 70.

10. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, ver nº 40 y 41, figs. 124 y 125

11. LIPSI, I.: *De cruce. Libri tres*. Antverpiae, Ex Officina Plantiniana, apud Viduam, & Ioannem Moretum, 1593. Reeditada, antes de finalizar el siglo XVI, otras cuatro veces y editada también en Roma en 1595 –Ex Typographia Dominici Basae–. En las ediciones de Amberes, se acompaña de varios grabados de crucificados en cruces de dos troncos y uno de Cristo en la cruz vivo, con los brazos en V abierta y clavado con cuatro clavos. *De cruce* reproduce los tipos de cruces que comentaron Séneca y otros autores de la Antigüedad. Como es sabido, bajo una efigie de Séneca se retrató Rubens en compañía de su hermano Philip, de Justus Lipsius y de Jan van der Wouwere: *Los cuatro filósofos*. Sobre la forma de la cruz de Cristo, también Jan van der Meulen (1533-1585): BOESPFLUG, F., CHRISTIN, O. y TASSEL, B. (eds.): *Molanus. Traité des saintes images (Louvain 1570, Ingolstadt 1594)*. Paris, 1996, t. I, pp. 492-493.

12. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, pp. 124-125.

13. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p. 31.

14. SCHWARZ, M. V.: "Der Kupferstich "Le Christ au coup de poing": Rubens antwortet Michelangelo", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLIII, 1990, pp. 111-128.

15. LANDSBERG, J. de: *Op. cit.*, p. 80.

Hemos visto que Rubens estaba decidido a crear y a proponer a la comunidad de fieles una imagen representativa, un modelo ideal a partir de los hallazgos de la Antigüedad, del estudio de los textos canónicos y de las investigaciones históricas. La propuesta se concretó en dos o tres tipos de Crucificado: los que ejemplifican los Cristos en la cruz del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, el de una colección privada americana (antes en Madrid) y el que colgaba en el refectorio de la abadía de Tongerlo cercana a Amberes, si se trataba del Crucificado que en 1618 Rubens ofreció a Sir Dudley Carleton, embajador inglés ante las Provincias Unidas, que el propio artista calificó como la mejor pintura que jamás había realizado<sup>16</sup>.

El *Cristo en la cruz* del citado Museo de Amberes<sup>17</sup> fue encargado por el burgomaestre Nicolaas Rockox, amigo de Rubens, que lo legó a la iglesia franciscana de los Recoletos de Amberes. Las letras NR presentes en el tronco del árbol bajo los pies de Cristo recuerdan al encargado<sup>18</sup>. Este cuadro, pintado probablemente entre 1610 y 1612, es el origen de otras crucifixiones del autor y de las copias que realizaron sus discípulos. Recurre a una cruz de tronco vertical y *patibulum* atravesado del que cuelga el Crucificado<sup>19</sup>. Se

le representa vivo sobre un fondo grisáceo, a punto de producirse un eclipse de sol representado en la parte superior izquierda. Cristo está plenamente iluminado, porque como escribió el evangelista Juan “en Él había vida, y la vida era la luz de los hombres, y la luz, en las tinieblas, brilla” (Juan 1: 4-5)<sup>20</sup>. La luz se abre ligeramente en la parte inferior, lo que permite contemplar con cierta claridad el paisaje y la alegórica Jerusalén representada. El cuerpo, ligeramente escorzado, es atlético, fornido, a la manera de Miguel Ángel o de algunos torsos helenísticos como el *torso del Belvedere* o el *Laocoonte*, que Rubens estudió y dibujó<sup>21</sup>, aunque posiblemente consideró todavía más el cuerpo de un *Centauro atormentado por Cupido* que Rubens vio en la colección del cardenal Scipione Borghese en el palacio del Borgo en Roma<sup>22</sup> –ahora en el Musée du Louvre–. Un ligero *perizonium* cuelga largamente a la derecha y oculta la desnudez, pero deja ver la ingle izquierda. En los Cristos vivos como éste, no se representa la herida del costado<sup>23</sup>. Los brazos se disponen en V desde el *patibulum* y del tramo superior cae el *titulus*, un pergamino con inscripción en tres lenguas escritas con perfección filológica<sup>24</sup> en hebreo, griego y latín, en el mismo orden de presentación

16. ROOSES, M. y RUELENS, Ch.: *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres. Tome deuxième 1609 – 25 juillet 1622*. Anvers, 1898, p. 137.

17. Mide 221 por 121 cm, JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, n° 30, fig. 96, pp. 123-126; LANDSBERG, J. de: *Op. cit.*, pp. 65-67. Se reproduce en: <http://62.221.199.163/kmska2/default2.aspx>. Buscar: Rubens Christus aan het kruis.

18. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p. 26.

19. LIPSI, I.: *Op. cit.*, Liber primus, cap. VIII y IX, y Liber secundus, cap. VII al X. También, CHAPMAN, D. W.: *Ancient Jewish and Christian Perceptions of Crucifixion*. Tübingen, 2008, pp. 8-9 que se hace eco de los diversos tipos de cruz que relata Séneca: “Video istic cruces non vnus quidem generis, sed aliter ab aliis fabricatas: alii capite conuersos in terram suspendere, alii per obscoena stipitem egerunt, alii brachia patibulo explicuerunt”, SENECAE, L. A.: *Opera omnia. A Ivsto Lipsio emendata et Scholiis illustrata*. Antverpiae, Ex Officina Plantiniana apud Viduam et Filios Io. Moreti, 1614, Ad *Marciam de Consolatione*, XX, p. 123, con nota que remite a su libro *De cruce*. Véase también, LANDSBERG, J. de: *L’Art en croix, le thème de la crucifixion dans l’histoire de l’art*. Tournai, 2003, pp. 11-13.

20. “In principio erat verbum, & verbum erat apud Deum, & Deus erat verbum... in ipso vita erat, & vita erat lux hominum; & lux in tenebris lucet, & tenebrae eam non comprehenderunt”, Evangelio de San Juan, 1: 1-5. 21. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p. 124.

22. MEULEN, M. van der: *Rubens’ Copies after the Antique. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard Part XXIII)*. London, 1994, T. II, pp. 83-87, N° 65-69, T. III, figs. 124-132; JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p. 66; LOGAN, A. M. y PLOMP, M. C. (collab.): *Peter Paul Rubens. The drawings*. New York, 2005, pp. 108-111; JAFFÉ, D.: “Rubens et l’Italie”, en DUCOS, B. (dir.): *L’Europe de Rubens*. Paris, 2013, pp. 185-204. En la misma publicación, DUCOS, B.: “Le Centaure chevauché par l’Amour”, pp. 210-211. Rubens recreó también el torso del centauro en *Ecce Homo* del Museo del Hermitage de San Petersburgo, pintado hacia 1611-1615.

23. Una excepción es el Crucificado de Greenville (Bob Jones University Collection) que Judson juzga como obra de taller.

24. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p. 33. Este autor indica que el cuidado filológico en la transcripción de los textos es muestra del interés del pintor por representar la Crucifixión de forma históricamente correcta. Los caracteres hebreos que empleó eran los que empleaba San Pablo y los que se usaban en el dialecto arameo de Palestina en tiempos de la Crucifixión, como observó Sainsbury: SAINSBURY, W. N.: *Original unpublished papers illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens, as an artist and a diplomatist. Preserved in H. M. State Paper Office*. London, 1859, p. XIII.



que mencionó San Juan evangelista<sup>25</sup>. Cristo está crucificado con cuatro clavos, como sostenían Molanus y Lipsius<sup>26</sup>, pero los pies no apoyan en un supedáneo como se reproduce en el grabado que acompaña la publicación de Lipsius, sino que van sobre el tronco, tensionados y extendidos, el derecho sobre el izquierdo, tal como escribió Santa Brígida en sus Revelaciones<sup>27</sup>. Los clavos de los brazos se clavan entre las muñecas y las palmas de las manos –en los huesos del carpo– a pesar de la oposición de una parte del clero que recordaba cómo el profeta Zacarías había hablado de heridas en las manos (Zacarías, 13: 6). Rubens, que pretendía una representación histórico-arqueológica correcta, pudo inspirarse en la Sábana Santa de Turín que entonces se mostraba anualmente al público el día 4 de mayo, aunque no hay constancia documental de que la viera<sup>28</sup>. Cristo, con la cabeza ligeramente inclinada a la izquierda mira a lo alto y no lleva corona de espinas. Rubens sigue las revelaciones de Santa Brígida pero también en esto es innovador y únicamente se conocen unos pocos cuadros en esta disposición siendo *Cristo en la cruz* de Gortzius Geldorp un ejemplo tan cercano como sorprendente, aunque no se puede asegurar que Rubens lo conociera<sup>29</sup>. Se trata del momento exacto, recogido en los Evangelios de Mateo, Marcos y Lucas, en el que Cristo, con la boca entreabierta, se dirige al Padre invocando clemencia. Un gran resplandor ilumina con luz tenebrista el cuerpo de Cristo y marca el momento de transición entre el día

y las tinieblas. Al pie se representa un paisaje con un roquedo a la izquierda que evoca el Gólgota y una Jerusalén con el edificio centralizado del Santo Sepulcro y algunas otras edificaciones como son torres de iglesias y un arco de triunfo inspirado en el del emperador Tito en Roma. Molanus había considerado que la vista de Jerusalén formaba parte de la representación de la Crucifixión<sup>30</sup>, aunque en este caso desde Rooses se ha considerado que el paisaje y la ciudad son obra de un discípulo<sup>31</sup>.

El *Cristo en la cruz* que estuvo en una colección privada de Madrid y ahora en otra americana lo dató Matías Padrón en 1610-1612<sup>32</sup>. Sin embargo, Judson lo ubica hacia 1614<sup>33</sup> y parece ligeramente posterior al de Amberes<sup>34</sup>. Este Cristo es más dramático, la mirada hacia arriba es más apasionada, tiene los brazos más verticales –el cuerpo dibuja una Y– y el paño cae con mayor sentido del movimiento, si se compara con el de Amberes. Esta imagen fue el modelo que normalmente siguieron los discípulos y seguidores de Rubens. Este cuadro se considera la base para el dibujo del Museo Boymans van Beuningen de Rotterdam que, a su vez, sirvió de patrón para un grabado de Pontius muy difundido<sup>35</sup>. El paisaje de Jerusalén apenas está figurado y a la izquierda destaca una colina boscosa con una palmera que ha de ser el Gólgota.

25. Evangelio de San Juan, 19: 19-20: “Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum. ...titulum... erat scriptum Hebraice, Graece, & Latine”.

26. BOESPFLUG, F., CHRISTIN, O. y TASSEL, B. (eds.): *Op. cit.*, t. I, pp. 494-496; LIPSI, I.: *Op. cit.*, Liber secundus, cap. X.

27. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p. 32. LANDSBERG, J. de: *Op. cit.*, pp. 67-68.

28. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p. 124.

29. Wallraf-Richartz Museum de Colonia, datado entre 1597 y 1602. Véase JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p. 125 y LANDSBERG, J. de: *Op. cit.*, p. 68, nota 10.

30. BOESPFLUG, F., CHRISTIN, O. y TASSEL, B. (eds.): *Op. cit.*, t.I, p. 489.

31. ROOSES, M.: *L'oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins. Second volume.* Anvers, 1888, p. 84.

32. *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: pintura desde el siglo XV a Goya: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mayo-junio 1987.* Madrid, 1987, pp. 42-43; DÍAZ PADRÓN, M. y PADRÓN MÉRIDA, A. (dirs.): *Rubens e il suo secolo.* Ferrara, 1999, nº 5. El cuadro puede verse en la siguiente dirección de internet: <http://www.bernheimer.com/en/the-crucifixion>

33. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, pp. 127-129.

34. LANDSBERG, J. de: *Op. cit.*, p. 73.

35. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p. 128. Pauwel du Pont, alias Paul Pontius (1603-1658) discípulo de Lucas Vorsterman, vivió junto a Rubens de 1624 a 1631. LOGAN, A. M. y PLOMP, M. C. (collab.): *Op. cit.*, pp. 185-187.

Matías Díaz Padrón dijo que este cuadro fue modelo para la crucifixión perdida de la abadía de Tongerlooy precedente del diseño del Museo Boymans van Beuningen de Rotterdam<sup>36</sup>. Sin embargo, Judson<sup>37</sup> ha supuesto que el Cristo de Tongerlooy pudo tener un cuerpo entre el modelo de Amberes, más fornido, sólido y tridimensional –al gusto de la Antigüedad–, y el de Madrid-EE.UU., más delicado y de anatomía menos recia como propician los brazos en alto. Judson piensa que el modelo de Tongerlooy pudo influir en versiones posteriores de seguidores de Rubens y concretamente señala que el Cristo de Greenville (Bob Jones University Collection) puede ser una copia del de Tongerlooy o del que Rubens pretendió vender a Sir Carleton, pues supone que se trata del mismo cuadro<sup>38</sup>.

En carta de 28 de abril de 1618, Rubens había ofrecido a Sir Dudley Carleton varios cuadros a cambio de mármoles antiguos, entre ellos un Cristo por “500 fiorini. Crucifisso grande al pari del naturale stimato forse la meglio cosa chio facessi giamai. 12 x 6 [piedi]”<sup>39</sup>. Carleton respondió el 7 de mayo que el Crucificado era demasiado grande para el tamaño que tenían las casas, y que prefería una pintura de San Sebastián en su lugar<sup>40</sup>. De modo que no se tiene ninguna certeza de que este cuadro llegara a Inglaterra, ni que estuviera presente en la colección del I Duque de Buckingham<sup>41</sup>, vendida en su mayor parte por el II Duque de Buckingham al Archiduque Leopold Willem en 1650<sup>42</sup>. Con anterioridad, en 1648 la abadía de Tongerlooy, por medio del guardián del refugio que poseían en Amberes, había adquirido por 590 florines una Crucifixión grande pintada por Rubens de doce por seis pies<sup>43</sup>,

36. *Cristo en la cruz triunfante sobre la Muerte y el Pecado*, del Museo Boymans van Beuningen de Rotterdam, es de la mano de Rubens. No lleva firma ni fecha y mide 585 x 367 mm. Tiene los brazos muy verticales y el *titulus* sujeto con dos clavos –como el Cristo de Madrid-EE.UU.– y sin letreros. Lleva corona de espinas, como también la tienen los Cristos de *La lanzada* o *La elevación de la cruz*. En el paisaje del pie se ve una colina rocosa y boscosa a la izquierda y una Jerusalén figurada con cúpulas, torres, iglesias y campanarios entre los que destaca la iglesia del Santo Sepulcro –como en el cuadro de Amberes–. En la comparación de los Cristos de Rubens con el conservado en la Redonda, no valoramos este dibujo porque seguramente se hizo cerca de 1630 para servir de base al grabado de Pontius y porque, de todos modos, se considera de fecha posterior a la llegada del Cristo de la Redonda a Logroño, si corresponde con el que legó José de Velasco. En cualquier caso, las inscripciones del *titulus* en el Cristo de Logroño no se tomaron del grabado de Pontius, escrito en mayúsculas, sino del Cristo del Museo de Amberes u otro ejemplar derivado de él, como pudo ser el que acabó en Tongerlooy. El dibujo del Museo Boymans van Beuningen, con el *titulus crucis* en blanco, y el grabado de Pontius se pueden ver en las siguientes direcciones web: [http://collectie.boijmans.nl/en/collection/mb-5005-\(pk\)](http://collectie.boijmans.nl/en/collection/mb-5005-(pk)) o [http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/MB%205005%20\(PK\)](http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/MB%205005%20(PK)) y [http://collectie.boijmans.nl/en/collection/boek-fa-79-16486-\(pk\)](http://collectie.boijmans.nl/en/collection/boek-fa-79-16486-(pk)) o [http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/Boek%20FA%2079%2016486%20\(PK\)](http://collectie2008.boijmans.nl/en/work/Boek%20FA%2079%2016486%20(PK))

37. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, pp. 131-133.

38. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, pp. 132.

39. ROOSES, M. y RUELENS, Ch.: *Op. cit.*, p. 137. También, ROOSES, M.: *Rubens*. London, 1904, t. I, pp. 253-256.

40. ROOSES, M. y RUELENS, Ch.: *Op. cit.*, p. 145; Sir Carleton respondió que había visto la lista de cuadros que le ofrecía a cambio de los mármoles antiguos que poseía y que “havendo dapoi considerato piu maturamente trovo ch’il crucifisso è troppo grande per queste fabriche basse et quelle ancora d’Inghilterra, et in luogo di quello accettaro (se cosi le piace) el S. Sebastian”.

41. Sobre la colección de Sir George Villiers, I Duque de Buckingham, FAIRFAX, B.: *A Catalogue of the Curious Collection of Pictures of George Villiers, Duke of Buckingham*. London, Printed for W. Bathoe, 1758; DAVIES, R.: “An Inventory of the Duke of Buckingham’s Pictures, etc., at York House in 1635”, *The Burlington Magazine*, vol. 10, n.º 48, 1907, pp. 376, 379-382; McEVANSONEYA, Ph.: “A Note on the Duke of Buckingham’s Inventory”, *The Burlington Magazine*, vol. 128, n.º 1001, 1986, p. 607; McEVANSONEYA, Ph.: “An Unpublished Inventory of the Hamilton Collection in the 1620s and the Duke of Buckingham’s Pictures”, *The Burlington Magazine*, vol. 134, n.º 1073, 1992, pp. 524-526; McEVANSONEYA, Ph.: “Vertue, Walpole and the documentation of the Buckingham Collection”, *Journal of the History of Collections*, vol. 8, 1, 1996, pp. 1-14; McEVANSONEYA, Ph.: “The sequestration and dispersal of the Buckingham Collection”, *Journal of the History of Collections*, vol. 8, 2, 1996, pp. 133-154.

42. DUVERGER, E.: *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw. Vol 6: 1649-1653*. Brussel, 1992, docs, 1596, 1597, 1598, 1621, 1624, 1632, 1636, 1642-1646, 1649-1651 y 1654, pp. 70-78, 113-114, 116, 127-128, 131-132, 137-140, 142-144, 146-147. La mayor parte de las ventas se hicieron de diciembre de 1649 a agosto de 1650, pero como se sugiere –doc. 1649, p. 142– que comenzaron en mayo de 1645 no se puede descartar tampoco que el cuadro de Tongerlooy procediera de la colección del Duque de Buckingham, aunque es poco probable porque el inventario para la venta de los bienes del II Duque de Buckingham se hizo en 1648; McEVANSONEYA, Ph.: “An Unpublished...”, p. 524 y nota 6.

43. ROOSES, M.: *Op. cit.*, pp. 87-88. El guardián la llevó a Bruselas donde se encontraba el abad Wichmans, y se conserva carta escrita desde Bruselas, el 27 de noviembre de 1648, al prior de Tongerlooy en la que se le da noticia del cuadro y que convenía para presidir la mesa del refectorio de la abadía (para un destino semejante José de Velasco donó a los franciscanos de Logroño el *Crucificado* grande que poseía).

que son las medidas y el precio aproximado del Cristo ofrecido a Sir Carleton en 1618.

En realidad no se sabe cómo era el Crucificado de Tongerlo, fuera de lo que se señaló en una pequeña anotación a un catálogo de Robert Hecquet conservada en la Teylers Stichting de Haarlem. Se publicó en un *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens* de 1873<sup>44</sup>. Al registrar el grabado de Paulus Pontius, conocido como *Christ au coup de poing*, señaló que el diseño se encontraba en el Museo Boymans de Rotterdam y el cuadro en el refectorio de la abadía de Tongerlo. Este Crucificado, posiblemente destruido en 1794<sup>45</sup>, tenía unas dimensiones extraordinarias y si era el referenciado en 1618 reproducía las medidas naturales del hombre, de modo que, al menos en esto, el de Logroño es el más cercano.

El cuadro de la concatedral de La Redonda, que si, como creemos, es el que trajeron los hermanos Velasco, estaba en Logroño en 1622 y podría ser copia del que estuvo en el refectorio de la abadía norbertina de Tongerlo. El cuadro de Logroño mide 255 x 187 cm (con marco 275 x 220 cm) y es el mayor de los Crucificados rubenianos conservados. El Cristo de Tongerlo medía 12 por 6 pies, 344 x 172 cm, es decir, tenía entre los lados una relación dupla que no se repite en ningún otro de los conocidos. Las medidas del de Logroño alcanzan 8,9 x 6,5 pies de Amberes –medidos a 28,68 cm el pie– de lo que resulta una relación sesquiáltera –relación de 3 a 2 escasa que se aproxima a la sesquitercia (relación de 4 a 3). Coincide con la del

Crucificado de Madrid-EE.UU., mientras que el dibujo del Museo Boymans van Beuningen guarda la proporción sesquiáltera de modo perfecto y el cuadro del Cristo procedente de los Recoletos de Amberes se acerca a la relación dupla.

Tanto la posición de los brazos en V, menos vertical que en el ejemplar de Madrid-EE. UU. o en el dibujo de Rotterdam grabado por Pontius, como la caída lateral del *perizonium* relacionan el cuadro de Logroño con el que Rubens pintó para Nicolaas Rockox, pero las manos están clavadas en el *patibulum* en una posición intermedia con respecto a los cuadros de Amberes y de Madrid-EE. UU., es decir, ni tan cerca de los extremos del *patibulum* como en Amberes ni tan próximos al *titulus crucis* como en Madrid-EE.UU. El resultado consigue una verticalidad mayor que en Amberes pero no tan acusada como en la versión de Madrid-EE. UU. o en el dibujo de Rotterdam. Como en el cuadro de Amberes, el Cristo Crucificado de Logroño se presenta con el cuerpo luminoso sobre un fondo plomizo con un eclipse de sol apenas perceptible en las actuales condiciones de conservación. También como en el cuadro de Amberes, aumenta la luz en la parte inferior –en el de Logroño sucede notablemente– de modo que se percibe con vivo realismo el tránsito entre el día y la noche. El paisaje de Logroño también es más cercano al de Amberes que a cualquier otro.

Musculoso, de anatomía fuerte, potente y volumétrica, el Cristo de Logroño exagera el modelo formal inspirado en la escultura de la Antigüedad que

44. VOORHELM SCHNEEVOOGT, C. G.: *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*. Haarlem, 1873, p. 44 (nº 295). El registro dice así: “295. (B.[Bruselas] 89) J. C. en croix, appelé communément: le Christ au coup de poing, parce que l'un des anges qui terrassent le Péche et la Mort a le poing fermé. Titre: *Clamans voce magna – haec dicens expiravit*. Paulus Pontius sculpsit C. P. R. C. S. I, et O. C. Aº 1631. 21 p. [pouces] 6 l. [lignes] de haut, 14 p. 1 l. de large. La planche est cintrée. Le dessin de ce tableau, par Rubens lui-même, se trouve au musée Booymans à Rotterdam; le tableau était placé primitivement dans le réfectoire de l'abbaye de Tongerlo”. Pero este último comentario ha de ser un añadido de 1873, pues en los inventarios de 1751 y 1767 no aparece referencia al Cristo de Tongerlo, y la mención al Museo Boymans así lo sugiere: HECQUET, R.: *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*. Paris, 1751, nº 82, p. 21; BASAN, F.: *Catalogue des estampes gravées d'après P.P. Rubens... Nouvelle édition*. Paris, 1767, nº 89, p. 32.

45. ROOSES, M.: *Op. cit.*, p. 88 y JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p. 131.



Rubens había presentado en el Cristo de Amberes y en *La elevación de la cruz*. La anatomía se hincha y aún se deforma en el alargamiento de los brazos que tienen los músculos en tensión pero descoyuntados por el peso de la poderosa anatomía de Cristo (Fig. 2). La acción de los clavos de los pies y el peso corporal obligan a un giro en las rodillas que el pintor, al intentar imitar el modelo de Rubens en los Recoletos de Amberes, resuelve con dificultad de modo que la pierna derecha aumenta los gemelos desproporcionadamente con respecto a la izquierda<sup>46</sup>. No tiene llaga en el costado y la sangre cae hasta el *perizonium* desde las heridas de las manos en una cantidad superior a lo que se ve en los Crucificados de Rubens en Amberes y en Madrid-EE. UU., pero fluye con finos regueros y gotas, tal como se dibuja en el taller de Rubens. La cabeza vuelta hacia arriba y con la boca entreabierta se comunica con el Padre con un desasosiego que parece próximo a la pérdida de la conciencia por la extrema aflicción. La corona de espinas –que no está presente en los modelos de Amberes y Madrid-EE. UU., pero sí aparece en el Cristo de *La lanzada*, en el *Crucificado con los dos ladrones* del Musée des Augustins de Toulouse o en el Cristo de *La elevación de la cruz* de la catedral de Amberes–, la tez ligeramente azulada y los ojos fuera de sus órbitas acentúan la tribulación.

En el paisaje de los pies, del cuadro de Logroño que comentamos, se eleva a la izquierda un bosque con roquedo que sugiere el Gólgota. Como en el modelo de Amberes, a la derecha de la cruz se dibuja el templo del Santo Sepulcro y otras edificaciones que quedan abocetadas, a medio concluir (Fig. 3). Parece que el cuadro se ha pintado con cierta ligereza y rápidamente, lo que explica los descuidos anatómicos y las abreviaciones que se observan en la pierna izquierda, en los músculos laterales del mismo lado y en el

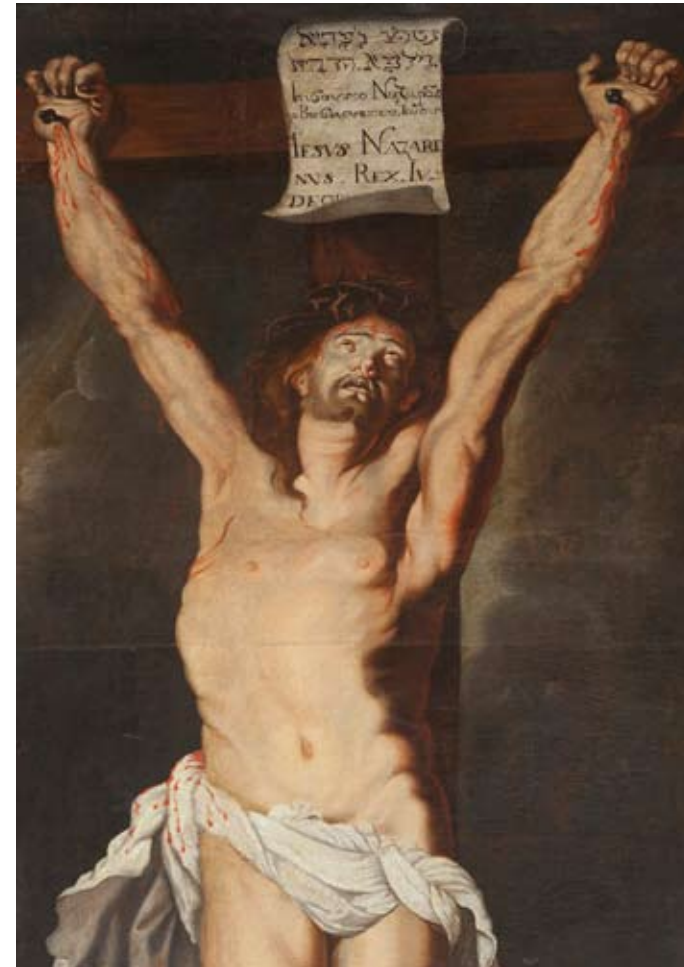


Fig. 2) Cristo en la cruz, detalle, Logroño, concatedral de La Redonda. Círculo de Rubens, h. 1620

46. Incluso en las obras de la mano de Rubens se ha observado el empleo de asistentes y notables diferencias de ejecución en unas partes y otras; BALIS, A.: "Rubens and His Studio: Defining the Problem", en AUWERA, J. vander y otros (eds.): *Rubens, a genius at work: the works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium reconsidered*. Tielt, 2007, p. 30.



Fig. 3) Cristo en la cruz, detalle, Logroño, concatedral de La Redonda.  
Círculo de Rubens, h. 1620

cuello. Como era usual en el taller de Rubens —y en general en los obradores flamencos y particularmente de Amberes— posiblemente han trabajado varias personas. El paisaje de Jerusalén lo ha dibujado con cierto detalle un pintor que no ha concluido el coloreado. Suponemos que a otro pintor de factura ligera se debe la figura y el fondo plumizo con el desgarrón de luz en las tinieblas. Posiblemente el primer pintor se ha encargado de los letreros del *titulus*, realizados con cuidado y hermosa caligrafía en las lenguas hebrea y latina y con algún descuido en la griega. La manera abreviada y fuerte de plasmar la anatomía y algunos detalles, como el de los ojos esféricos y desenchajados para expresar el dolor, recuerdan relativamente el estilo de Jacob Jordaens (1593-1678) y el desconocido pintor de la obra de Logroño podría ser un imitador suyo. A Jordaens, tras recibir formación en casa de Adam van Noort, se le calificó de pintor de temperas al ser registrado como maestro del gremio de pintores de Amberes en 1615-1616<sup>47</sup>. Guardando las distancias, encontramos cierto parecido en la aplicación de la pincelada y en

el tratamiento de la superficie corporal con *La adoración de los pastores* del Metropolitan Museum de New York que es su primera obra firmada y datada: 1616. A continuación, 1616-1617, realizó una *Crucifixión* para la iglesia dominica de San Pablo de Amberes en la que reinterpretó de manera muy personal el Crucificado de Rubens<sup>48</sup>. Acabado enteramente de su mano, no admite comparación con la pintura de Logroño, pero los ojos de María, que junto a otras figuras acompañan a Cristo, se dibujan de forma semejante a los del Cristo de Logroño, algo que se repite en la misma imagen de la Virgen en los cuadros de *Cristo en la cruz* del Museo de Rennes, realizado hacia 1620, y en la monumental *Crucifixión* de la capilla Terninck (Fundación Terninck de Amberes) que mide 310x197 cm<sup>49</sup>. Aunque también en otras obras de Rubens, como en *La lamentación* del Museo de Amberes, se dibujan los ojos llorosos de María de la misma forma.

El cuadro de La Redonda es el único Crucificado rubeniano de tamaño natural y en esto coincide con el que Rubens ofreció a Sir Carleton en 1618. El estilo de la obra, la cuidada caligrafía del letrado e incluso el marco que protege al cuadro apuntan a una cronología temprana, por lo que pensamos que ha de ser el Crucificado que José de Velasco tenía en Logroño en 1622.

47. MERLE DU BOURG, A. (dir.): *Jordaens, 1593-1678. Exposición Petit Palais - Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris du 19 septembre 2013 au 19 janvier 2014*. Paris, 2013, pp. 13-14. Sobre Jordaens, AUWERA, J. vander y SCH AUDIES, I.: *Jordaens and the Antique*. Brussels, Mercatorfonds, 2012; MÜNCH, B.U. y PATAKI, Z. Á. (eds.): *Jordaens. Genius of Grand Scale*. Stuttgart, 2014.

48. JUDSON, J. R.: *Op. cit.*, p.60. Esta Crucifixión forma parte de un conjunto de 15 retablos dedicados a los misterios del rosario. Se encargaron a maestros de gran reputación y a jóvenes bien considerados: Pedro Pablo Rubens, Anton van Dyck, Hendrick van Balen, Cornelis de Vos, Frans Francken el Joven, Mathys Voet, David Teniers el Viejo, Artus de Bruyn, Arnout Vinckenborgh, Jan Aertsen y Jacob Jordaens.

49. MERLE DU BOURG, A. (dir.): *Op. cit.*, pp. 118-121.

## 2. Imágenes de San Ignacio y San Francisco Javier en la iglesia parroquial de Javier (Navarra)

En el aposento donde murió el canónigo José de Velasco se hallaron los cuadros más valiosos que le quedaban, pues los donados a su parroquia ya debían haber sido entregados. Eran “un quadro grande de *la Asunzion de Nuestra Señora*. Otro mayor de un *Christo chruzificado*. Dos [cuadros] yguales de *san Ygnacio* y *san Francisco Javier*”<sup>50</sup>. No podemos asegurar que el Cristo crucificado sea el que hemos presentado, aunque incluso el marco que lo decora se corresponde con las fechas conocidas. Tampoco hemos podido seguir el rastro al cuadro de la Asunción, ni a los de los santos jesuitas, ni a una representación de *Santo Domingo recibiendo el rosario de Nuestra Señora* que todavía se guardaba en la caja en la que había llegado desde Flandes. Un *San Juan en el apocalipsis*, que acababa de llegar, pasó a la sacristía de Nuestra Señora de Palacio, donde se conserva<sup>51</sup>.

Hemos señalado que los cuadros los había donado en febrero de 1622 cuando estaban todavía de camino desde Flandes hacia Logroño. Confirmó la donación de ambos cuadros a los jesuitas instalados en Logroño en uno de los codicilos testamentarios que otorgó el 8 de febrero de 1623, cuatro días antes de su fallecimiento<sup>52</sup>. Interesa saber que la fecha *ante quem* del envío es el 2 de diciembre de 1621 –fecha de la muerte de Juan de Velasco–

y por tanto los cuadros se habían pintado con anterioridad a la realización de los grabados de ambos santos por Schelte à Bolswert (c. 1586-1659) que recibió el encargo de abrir las estampas después de la canonización de los dos santos<sup>53</sup>. En ese momento, Juan de Velasco, que es quien envió los cuadros, era Secretario del rey, adjunto a Spinola, y se encargaba de los pagos secretos en el ejército de Flandes. Los cuadros eran grandes y seguramente valiosos, pues se tomaron muchas garantías en el envío. Juan de Velasco había enviado a Logroño otros cuadros por el correo ordinario hacia San Sebastián. Sin embargo, los cuadros de ambos santos jesuitas viajaron en una caja grande que la persona comisionada por Juan de Velasco confió nada menos que a Carlos Coloma, Maestre de Campo en el ejército de Flandes, futuro marqués y liberador de Valenza del Po, hazaña que mereció decorar un salón contiguo al del Salón de Tronos del Palacio Real del Buen Retiro de Madrid. Coloma, a su vez, derivó la caja con los cuadros al embajador en Francia, Pedro Zúñiga, Marqués de Flores, quien se encargó de remitirla a Logroño<sup>54</sup>. (Fig. 4 y 5)

Rubens realizó para la iglesia de los jesuitas de Amberes dos retablos con actuaciones milagrosas de Ignacio de Loyola y de Francisco Javier –ahora en el Kunsthistorisches Museum de Viena– que perseguían contradecir la ausencia de milagros *post mortem* que habían argumentado sus críticos en el proceso de canonización. Estaban realizados en 1618 y posiblemente

50. AHPL, prot. 732, f. 260r, inventario de 15 de febrero de 1623.

51. AHPL, prot. 732, f. 260v: “Yten una caja donde esta Santo Domingo recibiendo el rosario de Nuestra Señora. Otra caja donde esta un san Juan con el apocalipsis con unos zercos de oro”. Este San Juan, que todavía conserva un pequeño cerco dorado, ha de ser el que en el segundo codicilo de 8 de febrero de 1623 señaló que fuera para la iglesia de Santa María de Palacio y dijo “que vendrá agora de Flandes” –f. 244v–. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y BARRÓN GARCÍA, A. A.: *Op. cit.*, pp. 162-164.

52. Los cuadros ya habían llegado a Logroño y el canónigo los tenía en el aposento donde le alcanzó la muerte. AHPL, prot. 732, f. 244r: “Mas mando a la Compañia aunque ya entiendo esta mandado en el testamento las dos ymagenes grandes de San Ignacio de Loyola y el San Francisco Xavier, y diez y seis ducados para hazerles unos marcos, y cinco ducados para ayuda de la campana que han de hazer, y que me encomienden a Nuestro Señor”.

53. SAUERLÄNDER, W.: *The Catholic Rubens: saints and martyrs*. Los Ángeles, 2014, p. 81. El pie que acompaña a los grabados menciona la fecha de la canonización y los milagros y virtudes de ambos santos. Se añadieron a San Ignacio el anagrama de la Compañía y un bonete; a San Francisco Javier, una mesa –cubierta con una alfombra oriental– con Crucificado, el Evangelio y un bonete; y a ambos les han añadido grandes halos.

54. Ver nota 5.





Fig. 4) San Ignacio de Loyola, iglesia parroquial de Javier (Navarra).  
Taller de Rubens, h. 1620-1621



Fig. 5) San Francisco Javier, iglesia parroquial de Javier (Navarra).  
Taller de Rubens, h. 1620-1621

se los encargaron en 1617<sup>55</sup>: Rubens representó sendas anticipaciones visuales de la canonización de los santos jesuitas, cuatro años antes de que el Papa Gregorio XV los elevara a los altares (12 de marzo de 1622) y cuando Francisco Javier todavía no había sido siquiera beatificado (hecho que se produjo en 1619)<sup>56</sup>. Con anterioridad, el 19 de julio de 1616, Rubens trabajaba en dos retratos gemelos de ambos santos para el colegio de jesuitas de Bruselas<sup>57</sup>. Parece así haberse superado la controversia sobre la ubicación de los originales de Rubens. Theodor J. van Merlen había señalado, hacia 1774, que ambos cuadros estuvieron en la iglesia de los jesuitas de

Bruselas<sup>58</sup>, pero no aparecían representados en las vistas antiguas de la iglesia. Se había supuesto también que habían estado en el Gesù de Roma e, incluso, que de allí llegaron al colegio de Bruselas<sup>59</sup>. Donckers los adquirió en Bruselas el 12 de mayo de 1777 entre los cuadros vendidos del colegio bruselense y otros procedentes de las iglesias de jesuitas de Bruselas, Lovaina, Namur, Nivelles, Malinas, d'Alost y Mons. En 1798 la pintura de San Ignacio pasó a George Greville, segundo Conde de Warwick y en 1974 la adquirió la Norton Simon Art Foundation<sup>60</sup>. El cuadro de San Francisco Javier, destruido por el fuego en 1940<sup>61</sup>, se vendió a un comisionado del rey

55. VLIEGHE, H.: *Saints II. (Corpus Rubenianum. Ludwig Burchard. Part VIII)*. London, 1973, p. 74; BAUDOUIN, F.: *P.P. Rubens*, New York, 1989, pp. 157-171; GÖTTLER, Ch.: "Actio in Peter Paul Rubens' Hochaltarbildern für die Jesuitenkirche in Antwerpen", en IMORDE, J., NEUMEYER, F. y WEDDIGEN, T. (dirs): *Barocke Inszenierung. Akten des internationalen Forschungscolloquiums vom 20-22. Juni 1996 an der Technischen Universität Berlin*. Emsdetten, 1999, pp. 10-31; SAUERLÄNDER, W.: *Op. cit.*, pp. 80-81. Data el encargo a finales de 1616 o comienzos de 1617, LOGAN, A. M.: "Nicolas Trigault, SJ: A Portrait by Peter Paul Rubens", *Metropolitan Museum Journal*, 38, 2003, p. 159.

56. Sobre el unitario programa iconográfico de la iglesia de los jesuitas de Amberes, y la representación de San Ignacio como mediador entre el Cielo y la Tierra, KNAAP, A. C.: "Meditation, Ministry, and Visual Rhetoric in Peter Paul Rubens's Programa for the Jesuit Church in Antwerp", en O'MALLEY, J. W., BAILEY, G. A., HARRIS, S. J. y KENNEDY, T. F.: *The Jesuits II. Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*. Toronto, 2006, pp. 157-181. Sobre los milagros de San Ignacio y los procesos de beatificación y canonización: RIBADENEYRA, P. de: *Relacion de lo que ha sucedido en el negocio de la Canonizacion del bienaventurado P. Ignacio de Loyola, fundador de la Religion de la Compañia de IESUS. Y de lo que acerca de su beatificacion ha hecho la Santidad de nuestro Señor Paulo Papa V este año de 1609*. Madrid, por Luis Suarez, 1609; GUILLAUSSEAU, A.: "Los relatos de milagros de Ignacio de Loyola: un ejemplo de la renovación de las prácticas hagiográficas a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII", *Criticón*, 99, 2007, pp. 5-56.

57. SCHEELEN, W.: "De herkomst en de datering van Rubens' voorstellingen van de H. Ignatius van Loyola en de H. Franciscus Xaverius", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1986, pp. 153-172; SAUERLÄNDER, W.: *Op. cit.*, pp. 81 y 90-93. También, KINIPPING, J. W.: *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. Nieuwkoop – Leiden, 1974, vol. I, pp. 143-146. Por su parte, Vlieghe dató los cuadros de ambos jesuitas en el colegio de Bruselas hacia 1620 y dijo que incluso pudieron ser resultado de una comisión al tiempo de la canonización ocurrida en 1622; VLIEGHE, H.: *Op. cit.*, pp. 69-71. Con anterioridad, Rubens había participado –de a 1599 a 1600– en la preparación de los dibujos que en 1609 se publicaron con la vida del Beato Ignacio de Loyola: HELD, J. S., "Rubens and the Vita Beati P. Ignatii Loyolae of 1609", en MARTIN, J. R. (ed.): *Rubens before 1620*. Princeton, 1972, pp. 93-134; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "Aportación a la iconografía de San Ignacio de Loyola", *Goya*, 102, 1971, pp. 388-392; PFEIFFER, H. "La iconografía", en SALE, G. (ed): *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Bilbao, 2003, pp. 182-184; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "La iconografía de San Ignacio de Loyola y los ciclos pintados de su vida en España e Hispanoamérica", *Cuadernos Ignacianos*, 5, 2004, pp. 39-63; RUBENS, P. P. y BARBÉ, J. B.: *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes*. Granada, 1992. Los jesuitas habían lanzado la causa de la santificación de su fundador. Pedro de Ribadeneyra (1526-1611) escribió en 1572 una biografía de Ignacio de Loyola que incorporó en 1609, tras publicarse el decreto de beatificación, en el segundo volumen del *Flos sanctorum* publicado ese año en Madrid. Por iniciativa de este discípulo de San Ignacio, se publicaron en Amberes otras 15 láminas que ilustraban la vida y milagros del guipuzcoano: *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae religionis Societatis Iesu fundatoris ad vivum expressa ex ea quam P. Ribadeneyra eiusdem Societatis theologus. Antuerpiae, 1610*. Véase, KONING-NORDHOFF, U.: *Ignatius von Loyola: Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*. Berlin, 1982, pp. 261-285; PFEIFFER, H. *Op. cit.*, pp. 191-193.

58. *Catalogue des estampes gravées d'après les tableaux de P. P. Rubens. Antoine van Dyck et autres maitres, qui forment le Fond-de-Planches de Theodor J. van Merlen*. Paris, ¿1774?, p. 7: Al referenciar los grabados de Bolswert señaló: "Les Originaux se voyoient autrefois dans l'Eglise des Exjesuites de Bruxelles".

59. Roose mencionó que Rubens pintó para la iglesia de los jesuitas de Roma dos cuadros con la representación de ambos santos; ROOSES, M.: *L'oeuvre de P.P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*. Anvers, 1888, vol. 2, p. 267, n° 433. Vlieghe concretó que los cuadros del Gesù se citaron en 1657 y que otros escritores antiguos los adjudicaron a Van Dyck, pero como desaparecieron a finales del XVII piensa que pudieron llegar a Bruselas en el XVIII; VLIEGHE, H.: *Op. cit.*, p. 70.

60. VLIEGHE, H.: *Op. cit.*, p.68. Además, relaciona cinco copias que pueden proceder de la misma venta de 1777.

61. VLIEGHE, H.: *Op. cit.*, pp. 71-72.



de Polonia, Stanislas Poniatowski, y después de varias manos fue adquirido en 1938 por Asscher and Welker, de Londres.

El cuadro de San Ignacio –ahora en el Norton Simon Art Museum de Pasadena– muestra al santo vestido con una rica casulla roja bordada en oro. Mira extasiado hacia lo alto, con los ojos arrasados de lágrimas, mientras contempla una de sus visiones y muestra una copia de las Constituciones de la Compañía de Jesús. Muy concentrado, desentraña la visión que contempla y, a la vez, se le representa como intermediario entre el Cielo y la Tierra. El retrato de Francisco Javier está subordinado al del fundador. Viste sobrepelliz y estola sobre sotana negra. Cruza sus manos sobre el pecho, en expresión de humildad y obediencia, mientras mira devotamente hacia un haz luminoso que se proyecta hacia él comunicándole la misión divina que se le ha confiado.

El San Ignacio de la iglesia de Javier (Navarra) ofrece un enorme parecido con el original de Rubens, que no puede haberse tomado de los grabados de Bolswert. Basta comprobar que los tornasoles del terciopelo se aplican en los mismos lugares con tal seguimiento el uno del otro que no cabe sino pensar que se han ejecutado las copias de Javier con los originales de Bruselas a la vista (Fig. 6). En la inscripción, aunque la letra es más descuidada, se intentan incluso repetir los caracteres presentes en la página derecha del libro que sujeta San Ignacio, aunque apenas son legibles en el original de Rubens. En el grabado de Schelte à Bolswert únicamente se reproduce el comienzo de la inscripción y nada se ha escrito en la hoja contraria. Es un detalle menor pero asegura que quien pintó las versiones de Javier ha tenido delante los modelos originales de Rubens. Además, es tan cuidada la reproducción de los bordados en oro, de los plegados de las ropas, el reparto de las luces y las sombras, que se puede proponer incluso la supervisión del maestro. Quienes han estudiado la iglesia de Javier y las pinturas las han considerado



Fig. 6) San Ignacio de Loyola, detalle, iglesia parroquial de Javier (Navarra).  
Taller de Rubens, h. 1620-1621

copias a partir de los grabados de Schelte à Bolswert<sup>62</sup>, pero en realidad son un trasunto de los originales que, según pensamos, fueron pintados antes de 1622. Las medidas también son prácticamente coincidentes. El original del Norton Simon Museum mide 223.5 x 138.4 cm y los cuadros de Javier 222 x 134 cm, pero una pequeña parte está oculta por el marco<sup>63</sup>. (Fig. 7 y 8)

Desde 1743 aproximadamente se encuentran en la iglesia de Javier (Navarra), lugar de nacimiento de San Francisco Javier, los dos cuadros que comentamos. La construcción del edificio actual comenzó en 1702 cuando la procuradora de María Isabel Aznárez de Garro, Condesa de Javier, contrató la obra con Ignacio de Navascués, albañil de Sangüesa (Navarra)<sup>64</sup>. Pronto finalizaron las obras y el obispo de Pamplona, Juan Íñiguez Arnedo, visitador del templo, señaló al párroco, el 10 de julio de 1705, que insistiera al Conde de Javier, “cuya es la dicha villa”, que convenía disponer de retablo mayor en la iglesia nuevamente fabricada. Otro tanto recordó el obispo Juan de Camargo en su visita pastoral de 28 de junio de 1717. En 1729 estaban dispuestos en los altares un retablo mayor y otros colaterales, pues el visitador lo reconoció<sup>65</sup>. El retablo mayor no debía ser una gran obra y en 1754 se firmaron capitulaciones con Juan Antonio de Logroño, maestro dorador de Pamplona, para pintar y policromar otro retablo hecho poco antes<sup>66</sup>. En 1759



Fig. 7) Grabado de San Ignacio de Loyola. Schelte à Bolswert, 1622



Fig. 8) Grabado de San Francisco Javier. Schelte à Bolswert, 1622

62. FORTÚN PÉREZ DE CIRIZA, J.: *Castillo de Javier. Historia y arte*. Pamplona, 2012. p. 97. Otros han apreciado la calidad de las pinturas y las adjudican a un pintor con oficio “a juzgar por los valores táctiles de los ropajes y la fuerza de los rostros: GARCÍA GAÍNZA, M<sup>a</sup> C. (dir.), ORBE SIVATTE, M. y DOMÉÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, A.: *Catálogo monumental de Navarra. IV \*\**. Merindad de Sangüesa. Jaurrieta - Yesa. Pamplona, 1992, p. 12. Fernández Gracia considera que son obras madrileñas hechas a partir de los grabados de Bolswert, FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *San Francisco Javier Patrono de Navarra. Fiesta, religiosidad e iconografía*. Pamplona, 2006, p. 116. Véase también, ANDUEZA UNANUA, P.: “La Vera Effigies de San Francisco Javier: la creación de una imagen postridentina”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (com.): *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen. Castillo de Javier. Abril - septiembre de 2006*. Pamplona, 2006, pp. 96-119 y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A.: “La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo”, en FERNÁNDEZ GRACIA, R. (com.): *San Francisco Javier en las artes...*, pp. 120-153.

63. Agradecemos al padre José Manuel Valverde, de la Compañía de Jesús, la ayuda que nos ha proporcionado. Para comparar el cuadro de San Ignacio en Javier que aquí presentamos con el de la Norton Simon Art Foundation se puede ver <http://images.nortonsimon.org/viewer/index.php?id=M.1975.03.P>

64. ESCALADA, F.: *Documentos históricos del Castillo de Javier y sus mayorazgos*. Pamplona, 1931, p. 74, doc. 20.

65. Visita del 12 de mayo de 1729: “suplen todos los gastos necesarios los Condes de Xavier, Marqueses de Cortes cuya es la dicha villa habiendo reedificado la dicha Parrochia, su Retablo maior y colaterales”, Archivo Diocesano de Pamplona (ADP), Javier, Caja 1931-1.

66. ESCALADA, F.: *Op. cit.*, p. 77, doc. 26. Cita el Archivo del Conde de Javier en Pedrola (Zaragoza), legajo 61, letra B, n° 26. El retablo se ha relacionado con Francisco Román y/o José Coral, FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *El retablo barroco en Navarra*. Pamplona, 2002, pp. 339-340. En mayo de 1754 se doraba y policromaba el retablo. Antonio de Idiáquez, Conde de Javier, hizo testamento en esa fecha y pidió que se concluyera el dorado del retablo mayor; FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *San Francisco Javier Patrono...*, p. 106.

se hizo inventario de los bienes de la parroquia y se mencionaron los cuadros de los santos jesuitas que pudieron colocarse en el proceso de policromado del retablo: “Iten se previene que los dos quadros de San Ignacio y San Javier de cuerpo entero que constan de dicho ultimo inventario se allan ora colocados en el retablo maior nuevo”<sup>67</sup>. El inventario anterior, que no se conserva, comprendía los bienes de la iglesia y los de la capilla del Santo en el castillo. Se había ordenado realizar el inventario en la visita de 1743<sup>68</sup>. La capilla de la casa-castillo se había construido en la habitación que ocupó el santo y se restauró entre 1702 y 1704<sup>69</sup>. Esta capilla se acrecentó o hermoseó de algún modo, pues desde 1732 comenzó a denominarse basílica y la atendía un sacerdote con facultad de celebrar oficios públicos, a pesar de la oposición del vicario encargado de la pobre iglesia del lugar. En 1743 Antonio Idiáquez (1686-1755), II Duque de Granada de Ega y Conde de Javier, fundó “en la santa Capilla de la casa y castillo de Javier” una capellanía mayor ricamente dotada<sup>70</sup>. Se encargaron trazas para redecorarla y se pensaron gastar cuatro mil reales de plata. Cabe la posibilidad de que los cuadros de los jesuitas estuvieran primero en la capilla pública de la casa-castillo y que se llevaran a la parroquia cuando se redecoró esta capilla.

En los años intermedios y durante el reinado de Fernando VI (1746-1759), la Compañía de Jesús pretendió fundar en Javier un gran seminario para cien misioneros y otros tantos novicios<sup>71</sup>. Sin duda contaron con la ayuda del Conde de Javier, señor de la villa, que se había formado con los jesuitas de Pamplona y había permitido que su primogénito ingresara en la Compañía. Antonio Idiáquez, II Duque de Granada de Ega, Grande de España, cuya ascendencia se remontaba a los padres de San Ignacio –y los de su esposa a los de San Francisco Javier– era sobrino y heredero de Juan de Idiáquez, I Duque de Granada de Ega, Grande de España, Capitán General de los Reales Ejércitos, Sumiller de Corps y Ayo de Fernando VI mientras fue Príncipe de Asturias<sup>72</sup>.

Por su parte, el colegio de la Compañía de Jesús de Logroño se construyó muy lentamente. Aunque hubo intención de fundarlo en 1555, todavía en 1612 se firmó un contrato con el cantero Miguel Escarza para la finalización de la iglesia del colegio<sup>73</sup>. Concluida la iglesia en abril de 1614, se contrató con Pedro Jiménez el Viejo la realización de un relicario para el altar mayor en el que debía incorporar cuatro relieves de la vida del fundador de la Compañía conforme a unas estampas que facilitaron al escultor<sup>74</sup>. No se

67. El inventario no tiene encabezamiento de fecha, pero finaliza en una página donde comienza una visita de 1760 y se señaló que el inventario se entregó al presbítero vicario de la parroquia Joseph de Berrio que había tomado posesión de la vicaría en 1759; ADP, Javier, Caja 1931-1, ff. 14-19. La cita de los cuadros, en f. 15v.

68. ADP, Javier, Caja 1931-1, ff. 8-9.

69. FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *San Francisco Javier Patrono...*, p. 100.

70. ESCALADA, F.: *Op. cit.*, pp. 76-78, doc. 27. FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *San Francisco Javier Patrono...*, pp. 100-106. El padre Calatayud también informó que el Conde de Javier “gastó mucho en adornar la iglesia” del santuario de Javier; CALATAYUD, P.: *Resumen de la vida y costumbres de el excelentísimo señor Duque de Granada de Ega, Conde de Xavier, Marqués de Cortes, Vizconde de Zolina, etc.* Pamplona, por Martin Joseph de Rada [1756], pp. 85-86.

71. ESCALADA, F.: *Op. cit.*, pp. 363-366, documento del Archivo General de Simancas, sección Gracia y Justicia, legajo 6 número 24, sin fecha, pero redactado en tiempos de Fernando VI; FERNÁNDEZ GRACIA, R.: *San Francisco Javier Patrono...*, p. 93.

72. CALATAYUD, P.: *Op.cit.*, pp. 5 y 100.

73. RAMÍREZ, J. M.: *Guía histórico artística, Logroño*. Logroño, 1994, pp.286-287. En abril de 1614 estaba concluida la iglesia.

74. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos Mayores*. Logroño, 2010, biografía de Pedro Jiménez el Viejo en CD anexo y nota 450. Las cuatro escenas encargadas –la aparición de San Pablo cuando Ignacio estaba enfermo en casa de su hermano, la confirmación de la Compañía por Paulo III, la aparición de la Virgen y la tentación de San Ignacio– aparecen reproducidas en *Vita beati P. Ignatii Loiolae, Societatis Iesu fundatoris* que se publicó en 1609 con 79 escenas de la vida de Ignacio de Loyola, beatificado en ese mismo año (véase arriba la nota 57). En 1622 se volvió a publicar con una estampa más que ilustra la canonización del santo por Gregorio XV. Sobre el influjo de estas estampas, RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: “La iconografía...p. 45 y ss; CENDOYA ECHÁNIZ, I. y MONTERO ESTEBAS, P. M<sup>a</sup>: “La influencia de la “Vita Beati P. Ignatii...” grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio”, *Cuadernos de arte e iconografía*, VI/11, 1993, pp. 386-395.



tiene noticia de que el altar mayor se completara con un retablo al uso y es posible que se colocaran allí los cuadros de San Ignacio y San Francisco Javier que habían llegado de Flandes. Más tarde, los jesuitas de Logroño renovaron completamente la capilla mayor en 1704 y el relicario y el altar mayor de 1714 a 1725 con una nueva obra encargada a José de San Juan en 1714, que se comprometió a concluir Santiago de Lamo en 1725 conforme a la traza realizada por quien había tomado el retablo diez años antes<sup>75</sup>. A continuación se hicieron otras obras como la construcción de un cuarto nuevo en el colegio que se confió a Juan Antonio Raón<sup>76</sup>. Entonces pudieron salir los cuadros de San Ignacio y San Francisco Javier hacia Javier, según nuestra hipótesis. En estos años anduvo por Logroño y Navarra –que formaba parte de la provincia jesuítica de Castilla– el padre Pedro Calatayud, dedicado a las misiones populares. Predicó en Pamplona, Sangüesa, Puentelarreina, Tudela y Tafalla. Llamado por el obispo de Calahorra-La Calzada llegó a Logroño en 1732<sup>77</sup>. Fundó una capilla-oratorio dedicada a María y el colegio le ofreció aposento en 1734. Más adelante, el padre Calatayud escribió una biografía de Antonio Idiáquez, Conde de Javier residente en Estella, en la que

señaló que le atendía y conocía desde 1731 y que, de nuevo desde La Rioja, fue a verle en 1751 cuando el Conde sufrió un accidente de perlesía<sup>78</sup>.

Al menos en 1743, los cuadros estaban en Javier y cuando la orden de la Compañía fue disuelta se hizo un inventario muy minucioso de todos los bienes del colegio de Logroño en junio de 1767 y no se registraron los grandes cuadros que había legado José de Velasco<sup>79</sup>. Se dice en este inventario que el nuevo retablo mayor de la iglesia del colegio logroñés, de cuatro columnas y tabernáculo, estaba presidido por una escultura de San Ignacio en la calle central del segundo cuerpo junto a otras de Santa Tecla y Santa María Magdalena en las cajas laterales del mismo cuerpo. En las calles laterales del primer cuerpo había urnas de santos con medios cuerpos de escultura encima que representaban a Santa Valentina y San Gabino. El anagrama de la Compañía se situaba en el centro del tercer cuerpo y las estatuas de San Estanislao Kostka y San Luis Gonzaga en las laterales con remates de bustos de santos y reliquias en el pecho. A San Francisco Javier estaba dedicada una capilla cerca de la puerta del crucero en el lado de la epístola. El retablo de esta capilla tenía una escultura del santo misionero rodeada de ocho láminas de santos pintadas sobre plancha de metal. Esta

75. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M. y RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La escultura en La Rioja durante el siglo XVII*. Logroño, 1984, pp. 219-221; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M.: *La evolución del retablo...*, biografía de José de San Juan y Martín en el CD anexo; RAMÍREZ, J. M.: *Guía histórico artística, Logroño*. Logroño, 1994, p. 287.

76. RAMÍREZ, J. M.: *Guía histórico artística...*, p. 287.

77. ZAMORA MENDOZA, J.: “Unas misiones del padre Calatayud en Logroño”, *Berceo*, 21, 1951, pp. 559-579; GÓMEZ RODELES, C.: *Vida del célebre misionero P. Pedro Calatayud de la Compañía de Jesús y relación de sus apostólicas empresas en los reinos de España y Portugal (1689-1773)*. Madrid, 1882, pp. 165 y ss. También, ANDREA NAVARRETE, J.: *De viris illustribus in Castella Veteri Soc. Jesu ingressis et in Italia extinctis*. Bononiae, ex Typographia Sancti Thomae Aquinatis, 1793, t. I, pp. 284-377.

78. CALATAYUD, P.: *Op.cit.*, pp. 32-34 y 60.

79. Aparte de diversas pinturas “ordinarias” que estaban en el tránsito de la portería a la sacristía, de la portería a la procuración y en el pasillo que daba a los muros exteriores, el colegio tenía en un aposento un cuadro de San Ignacio sin marco de tres cuartas de alto y media vara de ancho; en la iglesia, otro cuadro con la efigie de San Ignacio con marco liso dorado muy viejo y deslucido que se registra detrás de otros de San José, San Estanislao Kostka y San Luis Gonzaga, y otro de San Ignacio sin marco de vara y media de alto; en el pasillo que iba de la puerta de la sacristía a la puerta del refectorio, otro cuadro de San Ignacio sin marco, de vara y media de alto, que se registra con otros también “ordinarios” de Nuestra Señora del Populo, un escudo de armas, dos países y una estampa de papel. Una de las láminas que adornaban el retablo de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción era un retrato de San Ignacio de poco más de una cuarta. Además, había en la sacristía una efigie pequeña del santo en alabastro. En la pared del lado de la epístola de la iglesia había un San Francisco de dos varas y media de alto y de vara y media de ancho seguido de tres cornucopias con un nicho en el que se ubicaba “un niño Jesus de Nápoles con su bidriera”. Al otro lado formaba *pendant* “un cuadro de San Francisco Javier sin marco y en lienzo como de dos varas de alto y vara y media de ancho”. Otro cuadro de San Francisco Javier “en el suceso de su muerte” colgaba en el coro y era de dos varas de alto y vara y media de ancho. Contrastan estas someras descripciones de cuadros sin demasiado interés con la que hace de un cuadro de la capilla de San Francisco de Borja: “Quadro magnífico como de quatro varas de alto y dos y media de ancho de lienzo y en el pintado San Francisco de Borja en traxe del siglo presentandose a San Ygnacio, hay barias figuras de familiares del santo y jesuitas con un caballo; tiene guarnición de altura correspondiente a el quadro dorado borde y friso las molduras que le adornan y el fondo berde con un rotulo a el pie que explica el pasaxe”; Archivo Histórico Nacional (AHN), Clero-Jesuitas, Lib. 415.

imagen se cubría con una cortina en la que estaba efigiado San Francisco Javier pintado junto a la orilla del mar “con insignias de su predicación”<sup>80</sup>. Por tanto, ya no estaban en Logroño los cuadros legados por José de Velasco.

### 3. Otros cuadros flamencos del legado de José de Velasco

Otras pinturas del legado de José de Velasco también pudieron ser copias de obras de Rubens o creaciones de otros artistas de Amberes. A los padres dominicos de Nuestra Señora de Valbuena o Valcuerna dejó un cuadro grande de la Asunción<sup>81</sup>. En un primer momento quiso enviarlo a la sacristía de la iglesia de Santa María de Palacio<sup>82</sup>, pero en un codicilo de 1623 lo sustituyó por otro cuadro de San Juan que corresponde a la onomástica de su hermano, por quien también fundó memoria en esta iglesia. Abunda en su devoción, seguramente inmaculista, la circunstancia de que en su testamento de 1622 ordenara que el día de la festividad de la Asunción se realizara una misa de aniversario con responso sobre su sepultura<sup>83</sup> y que en otra manda dejara “ducientos ducados para un ornamento de tela blanca para el día de la Assumption de Nuestra Señora fiesta de la vocacion de la yglesia y para el día de la fiesta del Santissimo sacramento y otras [fiestas] solemnes”<sup>84</sup>.

El cuadro de la Asunción era el que encabezaba la donación a esta iglesia y seguramente el más llamativo. Aunque el tema se hizo muy popular, en fecha tan temprana se puede evocar alguna de las creaciones de Rubens como *La Asunción de la Virgen* del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas procedente de la iglesia de carmelitas descalzos de esta localidad<sup>85</sup>.

Al círculo de Brueghel y Rubens podría pertenecer un cuadro que dejó a Andrés de Albia: “una pintura de pincel de Nuestra Señora con una guirnalda de flores que tiene por orla guarnecida de evano que es la grande y tiene en ella a Sant Joseph y Sant Juan y unos Angeles”<sup>86</sup>. Velasco tenía un segundo cuadro de este tipo que se referenció en la tasación de bienes hecha el 6 de abril de 1623: “Una Nuestra Señora con un niño y un cerco grande de guirnalda de flores y quatro anjeles de yluminaçion guarneçida en ebano en ziento y veinte reales”<sup>87</sup>. Se conservan, con distintos números de ángeles y figuras acompañantes, varias pinturas hechas por Rubens en colaboración con Jan Brueghel el Viejo. Otros cuadros de este tipo los pintó Brueghel el Viejo con Hendrick van Balen. Fue hacia 1605-1606 cuando Brueghel el Viejo realizó sus primeros cuadros de flores y en 1607 pintó una guirnalda de flores alrededor de una pequeña pintura con marco de plata de María con el Niño realizada por van Balen. Este cuadro, u otro semejante, era propiedad

80. AHN, Clero-Jesuitas, Lib. 415.

81. AHPL, prot. 732, f. 244v: “Mas mando a los padres de Nuestra Señora de Valbuena la Assumption y otros ochenta reales para que le hagan marco”, segundo codicilo de 8 de febrero de 1623.

82. AHPL, prot. 732, f. 229r, testamento de 9 de febrero de 1622: “Yten mando para el adorno y pulicia de la sacristia y que este mas devotamente adornada, un quadro de la Assumption de Nuestra Señora que tengo grande”.

83. AHPL, prot. 732, f. 228v. En los libros parroquiales de Santa María de Palacio se señalaron resumidamente los ocho aniversarios que instituyó: “Día de su muerte que fue 12 de febrero. Día de San Joseph [su onomástica]. Día de Santa Catherina Alexandrina [su madre se llamaba Catalina]. San Juan Bautista [por el nombre de su hermano]. Santiago. Assumption. Día de los finados. Por su hermano Juan a 2 de diciembre que murió”, ADL, Santa María de Palacio, Caja 31/1, Fundaciones de aniversarios, 1509-1700, f. 49v.

84. AHPL, prot. 732, f. 233r.

85. Sobre este cuadro, anterior a 1620, véase PEETERS, N. y DUBOIS, H.: “L’Assomption de la Vierge” en AUWERA, J. vander y otros (eds.): *Op. cit.*, pp. 164-166; LOGAN, A. M. y PLOMP, M. C. (collab.): *Op. cit.*, pp. 155-161.

86. AHPL, prot. 732, f. 229v, testamento de 9 febrero de 1622. Más adelante, al inventariarse este cuadro el 15 de febrero de 1623 se describió como “una tabla grande guarneçida de ebano de una Nuestra Señora con una girnalda de flores y san Joseph y san Juan”, f. 262v.

87. AHPL, prot. 732, f. 430r.



del cardenal Federico Borromeo en septiembre de 1607<sup>88</sup>, quien puso de moda el modelo. El motivo se difundió rápidamente y también lo imitaron otros pintores.

Clara Peeters, pintora de Amberes, puede ser la autora aludida en la descripción de otro de los cuadros que tenía José de Velasco: “otra tabla que tiene un cestaño de flores y pajaros, que es cosa rara, pintada de mano de una señora”<sup>89</sup>. Lo dejó a Andrés de Albia, canónigo y arcediano en Santiago de Compostela, hermano del escritor Fernando Albia de Castro.

Posiblemente en Bruselas encargó José de Velasco su retrato y el de su hermano Juan<sup>90</sup>. Además, José de Velasco medió para que se hiciera en Flandes una representación del chantre Badarán, canónigo de Logroño<sup>91</sup>. Costó 400 reales y el cuadro se encargó a través de Juan de Velasco, secretario de Spinola.

88. WOOLLETT, A. T. y SUCHTELEN, A. van, *Rubens et Brueghel. A Working Friendship*. Los Angeles, 2006, pp. 152-155. Otros dos cuadros de Rubens-Brueghel, en MULDER, Ch. van: “La collaboration entre Peter Paul Rubens et Jan Brueghel I”, en AUWERA, J. vander y otros (eds.): *Op. cit.*, pp. 109-112. También, en el Museo Nacional del Prado se muestra un cuadro de este tipo que perteneció al Marqués de Leganés quien lo regaló a Felipe IV; DÍAZ PADRÓN, M.: *Museo del Prado. Catálogo de pinturas: Escuela Flamenca, siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 314; DÍAZ PADRÓN, M.: *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*. Barcelona – Madrid, 1995, t. I, pp. 290-291; PÉREZ PRECIADO, J. J. y VERGARA, A.: *Rubens. Guía de exposición, Museo Nacional del Prado*. Madrid, 2010, p. 14.

89. AHPL, prot. 732, f. 244v.

90. ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M. A. y BARRÓN GARCÍA, A. A.: *Op. cit.*, pp.145-152.

91. AHPL, prot. 732, ff. 230v-231r: “Yten declaro que mi hermano imbio al señor Chantre Badaran una pintura de pincel de su nombre la qual mando la hiciera en Flandes y que pagara el coste, que fueron quatro cientos reales, digo que por la veneracion y amistad antigua se los perdono y me encomiende a Dios”, testamento del 2 de febrero de 1622.