

Francisco Zorrilla (Haro, 1679-1747): viaje vital y artístico de un pintor del siglo XVIII entre La Rioja y Madrid

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Este trabajo pretende definir del modo más completo posible la personalidad del pintor Francisco Zorrilla (Haro, 1679-1747), reuniendo cuantos documentos han sido publicados hasta el momento y dando a conocer otros nuevos que proporcionan claves fundamentales sobre su origen, su personalidad y su arte. También lo es el estudio de su obra conocida y las aportaciones nuevas, a veces de importancia capital, que permanecen sin estudiar en su adecuado contexto histórico-artístico, a pesar de haber sido mencionadas en la bibliografía local de La Rioja. De este modo se podrá valorar el papel de Zorrilla en el ambiente artístico madrileño del reinado de Felipe V y su aportación tardía a la pintura barroca de La Rioja a través de dos importantes conjuntos decorativos como son la sacristía (1742) y la cúpula (1745) de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro (La Rioja), ciudad de la que nació el pintor, a la cual vino a trabajar abandonando Madrid y en la que finalmente moriría en 1747.

ABSTRACT

This study aims to define the personality of the painter Francisco Zorrilla (Haro, 1679 – 1747) as much as it is possible. To do so, it gathers together all the documents that have been published to date and reveals other unpublished materials that provide essential clues to the painter's roots, personality and art. It is also a study on his known works as well as his new contributions to art, some of them of capital importance, which still remain to be studied within their appropriate historical and artistic contexts despite having been mentioned in the local bibliography on La Rioja. The role Zorrilla played in the artistic circles of Madrid during the reign of Philip V and his late contribution to Baroque painting in La Rioja are assessed through two important decorative set pieces like the sacristy (1742) and dome (1745) of the Basilica of Nuestra Señora de la Vega de Haro (La Rioja) located in the painter's native city. After abandoning Madrid, Zorrilla returned to Haro, where he finally died in 1747.

I. INTRODUCCIÓN

El enorme poder de atracción artística ejercido por Madrid desde que fuera constituía en corte de los reinos hispánicos por Felipe II en 1561 fue la causa de que algunos de los muchos meritorios artistas de la periferia peninsular terminasen formándose, probando suerte o

estableciéndose en ella. Hasta tal punto es así que la escuela madrileña de pintura de la segunda mitad del siglo XVII cuenta entre sus componentes más destacados con muchos artistas no madrileños, como Juan Carreño de Miranda, Francisco Herrera el Mozo, Mateo Cerezo el Joven, Juan Antonio Frías Escalante, Juan Martín Cabezalero, José Jiménez Donoso, entre otros muchos de

diversa importancia, por no mencionar entre los de la generación anterior a Diego Velázquez o a Alonso Cano. Esta situación se prolongó en el siglo XVIII, encabezada por Antonio Palomino y seguida por el asturiano Miguel Jacinto Meléndez o el aragonés Valero Iriarte. Entre los paisanos del riojano Francisco Zorrilla se encuentra en el mismo siglo Andrés de la Calleja y algo más tarde Domingo Álvarez Enciso, uno de los primeros pensionados de San Fernando en Roma.

Francisco Zorrilla formó parte de los pintores que acudieron a la Corte, donde se hizo un hueco, trabajando para instituciones religiosas y relacionándose con sus contemporáneos, participando en los avatares del oficio cuando estalló el conflicto del nombramiento de tasadores oficiales de pinturas de Madrid, que el Consejo de Castilla, por auto del 16 de mayo de 1724, había hecho recaer en Antonio Palomino y Juan García de Miranda, generando un gran malestar entre los demás pintores que venían desempeñando esa función¹.

Fue desafortunado a la hora de figurar en la obra Ponz, quien confundió su nombre al citarlo en el conjunto pintado para los Trinitarios Descalzos de Alcalá de Henares², y Ceán Bermúdez ni lo menciona a pesar de las pinturas de su mano que podían verse en los conventos calzados y descalzos de la misma orden en Madrid. Hasta donde conozco, los datos publicados sobre la vida y obra de Zorrilla se encuentran en las obras de Martí y Monsó³, Poleró⁴, conde de la Viñaza⁵, Simón Díaz⁶, Angulo Iñiguez⁷, Brasas Egido⁸, Agulló y Cobo⁹, Pérez Sánchez¹⁰ y de la misma Agulló en colaboración con Barratech Zalama¹¹. La bibliografía de arte de La Rioja, especialmente la referida a la ciudad, a las artes y a la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro, es de poca relevancia, aun cuando en algunos casos sus autores conocían datos capitales sobre pintor¹². Pero también es posible que en algunos casos los ignoraran¹³, que en otros los confundieron¹⁴, que en otros más la búsqueda documental sistemática no produjera el resultado apetecido¹⁵, y en los más recientes su autora no ha sentido ninguna otra curiosidad al margen de la identificación del autor en las pinturas de la Vega o de su vago estudio iconográfico¹⁶.

II. DATOS SOBRE SU NACIMIENTO, VIDA, PROFESIÓN Y MUERTE

La vida de Francisco Zorrilla y su actividad artística se desarrollaron en Madrid y en el entorno de la ciudad de Haro (La Rioja), donde en los últimos años de su vida dejó constancia de su pintura en los conjuntos decorativos de la sacristía y de la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega. De los documentos generados en Haro a partir de 1742, precedidos de unos encargos hacia

1731-1734, hechos desde la ciudad cuando aún residía en Madrid, se deducen muchos datos acerca de su vida familiar, de su entronque hareense y de uno de sus discípulos, Manuel Martínez del Barranco, quien terminaría asentándose en Burgos.

Algunos documentos notariales sobre familiares del pintor indicaban el probable nacimiento de Francisco Zorrilla y Luna en Haro (La Rioja), como así ocurrió en efecto el día 12 de marzo de 1679¹⁷. Fue el hijo menor de Diego Zorrilla y de Ana de Luna (o Martínez de Luna)¹⁸, y en su partida de bautismo tanto los abuelos paternos, Andrés Zorrilla y María Ugarte, como los maternos, Francisco de Luna y Ana Ortiz, constan como naturales de Haro. El apellido es frecuente a lo largo del siglo XVIII en las escrituras notariales de la villa y en los asientos sacramentales de la parroquia de Santo Tomás. Su hermano Diego de Zorrilla, casado con María Cruz Fernández de la Portilla¹⁹, ya habían fallecido cuando su hijo Juan Antonio Zorrilla firmó las capitulaciones matrimoniales con Isabel Rodríguez el 3 de diciembre de 1746, siendo precisamente Francisco Zorrilla uno de los testigos del enlace²⁰. Probablemente la familia era de origen hidalgo, aunque a través de las escrituras notariales no parece que fuera propietaria de hacienda notable. Pero el hecho se confirma porque en su *Autorretrato* (antes marqueses de Viana, Córdoba)(Fig. 1)²¹, Zorrilla incluyó un pequeño escudo de armas ovalado sobre un reloj de arena con el campo dividido en dos cuarteles superpuestos: en el superior, un árbol flanqueado por dos animales rampantes, quizá zorras; y en el inferior, un castillo, completado con un lema "VELAR SE DESVELE LA VIDA DE TAL SUERTE QUE VIDA QUEDE EN LA MUERTE"²².

El acta de bautismo confirma la condición de "EL RIOXANO" con que firma un lienzo del *Rey Guillermo de Escocia* (Haro, Ayuntamiento)(Fig. 5). También el año que Angulo Iñiguez dedujo a partir de la edad de cincuenta y cinco años que el pintor declara en el *Autorretrato* fechado en 1734 (antes marqueses de Viana, Córdoba)²³, fecha que se confirma a través de la edad declarada por el pintor en la tasación de los bienes de María Colado, mujer de Isidro Aguado, vecinos del Buen Retiro, realizada el 2 de septiembre de 1735. Además el pintor declaraba en tal ocasión estar viviendo en unas casas de don Pedro de Zicalde (*sic*, ¿Lizalde?), situadas en la calle Amor de Dios²⁴, es decir entre la plazuela de Antón Martín y la calle de las Huertas, en la demarcación parroquial de San Sebastián. Es probable que Zorrilla no viviera de modo permanente desde su establecimiento en Madrid en estas casas, pero debía llevar en ellas el suficiente tiempo como para haberse ganado la confianza de futuros clientes, como de los Trinitarios, tanto los Descalzos, que tenían su convento en la calle del mismo nombre, cuyas tapias y huertas daban al Prado de Atocha, como los Calzados, que tenía

an el suyo en la misma calle Atocha²⁵. En la calle Cantarranas, perpendicular a los edificios de los Trinitarios, estaba el convento de las monjas Trinitarias, donde por donación del siglo XIX se conservan obras de Zorrilla²⁶.

Nada sabemos acerca de la formación de Zorrilla como pintor. Es probable que la iniciara en La Rioja con algunos pintores locales de Haro (Manuel de Puelles, Francisco Ventura de Olavarrieta) o de Santo Domingo de la Calzada (Juan Antonio Álvarez, Matías Martínez de Ollora, Manuel de Oña), talleres que a finales del siglo XVII se encontraban en franca decadencia. En San Vicente de la Sonsierra estaba establecido el pintor de origen napolitano José Rizi Rey, autor en 1710 de las pechinas de los evangelistas en la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega de Haro y pintor de fruteros y retratos para los condes de Hervías. Zorrilla contaba treinta años cuando en 1709 aparece por primera vez en un documento de Madrid. Es de suponer que para entonces habría completado su formación, que con buena lógica Angulo Íñiguez supuso realizada en el ambiente de la pintura madrileña de la última década del reinado de Carlos II y en los primeros años del de Felipe V. Como se verá, su obra lo confirma por completo, percibiéndose en ella el casticismo de algunos modelos de Escalante, de Coello, de Teodoro Ardemans y de Antonio Palomino, así como de Luca Giordano, combinada con una cierta adaptación a los cambios superficiales en la moda y en los atuendos. No se puede precisar más en este capítulo, puesto que ningún documento nos lo muestra en relación con un pintor concreto y sí con el conjunto de ellos en el poder de 1724 para recurrir la decisión del Consejo de Castilla de nombrar a Palomino y a García de Miranda tasadores exclusivos de las pinturas que se ofrecieren en las testamentarías y almonedas de Madrid.

Hacia 1742, cuando contaba unos sesenta y tres años, Francisco Zorrilla regresó a Haro. La basílica de Nuestra Señora de la Vega, que ya había requerido su mediación a la hora de encargar una lámina para grabar estampas de la Virgen en 1733²⁷, se acordó del paisano cuando necesitó un pintor de calidad que ejecutase la decoración al fresco de las cúpulas de la sacristía y del crucero de la iglesia. De la documentación inédita generada en Haro entre 1742 y 1748 podemos deducir algunos otros datos personales. Francisco Zorrilla estuvo casado con doña Manuela Tagle, de cuya unión no quedaron “hijos ni descendientes”, si bien no sabemos cuando ni donde contrajeron matrimonio. La vida del matrimonio en Haro en los últimos años de su vida debió ser tranquila, trabajando hasta el final de sus días. Parece que la única familia directa de Francisco Zorrilla era en este momento su sobrino Juan Antonio Zorrilla, hijo de su hermano Diego, que firmó escritura de matrimonio con Isabel Rodríguez, natural de Cabria (Aguilar de Campoo, Palencia) el día 3

de diciembre de 1746, asistiendo como testigo su tío²⁸. Por una escritura de 1750 sabemos que el joven matrimonio cuidó durante algún tiempo a sus tíos y que al morir les dejaron a deber algún dinero, que reclamaron por vía judicial.

Francisco Zorrilla murió el 2 de junio de 1747, sin que hubiera hecho testamento²⁹. Manuela Tagle le sobrevivió algo menos de un año, falleciendo el 6 de mayo de 1748³⁰. Poco antes, el 20 de marzo de 1748 doña Manuela Tagle y “Manuel Martínez Barranco, natural del lugar de Teniñe, jurisdicción de la villa de San Pedro Manrique, y mayor que confesó ser de veinte y cinco años”, que había sido “mancebo del mencionada don Francisco Zorrilla del oficio y arte de pintar que ejercía”, teniendo en cuenta “el afecto, cariño y enseñanza que a éste (Zorrilla) devió y al que también le ha manifestado su muger, se a mantenido en la casa y compañía de ésta desde que falleció el sobredicho, alimentándose, y a la criada que tienen, con el trabajo de sus manos y efectos de dicha su ama”, porque deseaban mantener la misma relación, se conciertan en hacer el inventario de los “cuadros, pinturas, colores, trastos y omenage (sic) de la casa que tiene la dicha doña Manuela Tagle”, para entregárselos a Manuel Martínez Barranco “para que sea dueño de todo ello y como tal lo cuide”. A cambio el pintor se obligaba a vivir en la casa de la viuda y a mantenerla en todo lo necesario de acuerdo con su rango, tanto alimentos, como vestidos, como enfermedades, aunque si escaseaba el trabajo, no siendo por culpa del pintor, la viuda se conformaría y se mantendría con lo que tuviesen. En la escritura se fijaban otras obligaciones mutuas acerca del día de la muerte, del posible futuro matrimonio del pintor, que aún no estaba casado³¹. El inventario se hizo el mismo día, incluyendo en él las pinturas, los colores y los utensilios del taller, vestidos de hombre, trastos de cocina, ropa blanca y unos pocos muebles³².

Especialmente significativo es el capítulo de las pinturas que Zorrilla dejó en el taller, que asciende a setenta y una, de las cuales once se dicen no acabadas, además de algunos “borrones”. Tocan temas muy variados. La pintura religiosa se encabeza con una *Concepción* (dos varas y tercia de alto) que “está sin concluir”, unas *Plagas de Egipto* (dos varas y tercia de ancho) y una *Dstrucción de Sodoma*, sin acabar (dos varas). Junto a ellos, pinturas más devotas como un *Jesús Nazareno*, sin concluir (dos varas), o veinte “borrones de santas de deboción” (una vara de alto), junto a otros acabados y sin acabar de los *Desposorios de Santa Catalina*, *San Antonio*, *el Ángel de la Guarda*, *San Rafael*, *Santa Catalina de Siena*, dos de la *Magdalena*, *Santa María Egipcíaca*, *San Juan en Patmos*, *Santa Dorotea*, pinturas de *Nuestra Señora de Belén*, *de la Humildad*, *de la Vega*, *de la Portería*, *de la Adoración de los Reyes*, *de la*



Fig. 1. Autorretrato. 1734. (Córdoba, antigua colección de los Marqueses de Viana)

Resurrección de Cristo. También había una pintura de la *Procesión del Corpus Christi en Madrid* (siete cuartas de alto, sin acabar), un bodegón de un bacalao (sin acabar, de cinco cuartas), una batalla, un “estudio y retrato de dicho don Francisco Zorrilla, de dos baras sin concluir”, “veinte borroncillos de figuras y cabezas, de media vara o tercia”, “seis cabezas y medios cuerpos de retratos” y una lámina de metal del “retrato del duque de Abrantes”. Y otro borroncillo de lo mismo”. Entre los colores están los comunes a la paleta de los pintores españoles de la primera mitad del siglo XVIII: albayalde, minio, carmín, cardenillo, añil, sombra de Venecia, esmalte, azul ceniza, tierra negra, ocre, tierra roja, junto con aglutinantes y disolventes. En este apartado se registran dos docenas de estampas y dos pinturas: una *Caridad Romana* y el “borrón y traza de la media naranja de la Vega”³³, que el pintor debió ejecutar en 1744.

La situación contractual entre doña Manuela Tagle y Manuel Martínez Barranco debió de producir cierta sorpresa entre los sobrinos de Francisco Zorrilla, toda vez que perdían la herencia de su tío. Un documento de 8 de noviembre de 1750 nos informa de que el asunto llegó a los tribunales y nos ilustra sobre el establecimiento del anciano Zorrilla y su mujer en Haro, sin más familia directa que los sobrinos, hijos de su hermano Diego. El pleito terminó con una escritura de renuncia a seguir con el litigio suscrita por Juan Antonio Zorrilla y su mujer Isabel Rodríguez. El matrimonio reclamaba a Martínez

Barranco el pago “de los salarios y soldadas que quedaron debiendo a los otorgantes don Francisco de Zorrilla y doña Manuela Tagle.... del tiempo que les sirvieron y asistieron respectivamente, como heredero que quedó dicho Manuel Martínez Barranco de los sobre dichos. Y así mismo por el derecho que tenían yntroduzido y pudieran yntroduzir los otorgantes contra los vienes que dejaron los dichos don Francisco Zorrilla y doña Manuela Tagle.... por la ynclinación que manifestaron tenerles al tiempo que intentaron contraher matrimonio berualmente, no obstante que por la escritura que se otorgó de capítulos matrimoniales nada les mandaron ni obligaron a entregarles vienes algunos, y otras qualquier pretensiones....”. Como el pleito estaba en estado de pruebas y se preveía costoso se convinieron con Manuel Martínez Barranco en retirar la demanda si les pagaba trescientos cincuenta reales. En el mismo documento consta la entrega de la cantidad y la carta de pago³⁴.

III. DATOS SOBRE SU ACTIVIDAD PROFESIONAL

Las fechas más antiguas referidas al establecimiento de Francisco Zorrilla en Madrid son la del 2 de agosto de 1709, día en que firmó la tasación de la modesta serie de pinturas que al fallecer había dejado doña María de Campos y Ochoa, y la del 23 de mayo de 1714, en que hacía lo propio con las pinturas de doña Juana de la Cruz Reinoso³⁵.

Al año siguiente está fechada la obra más antigua de Zorrilla: un lienzo pintado en el anverso con una *Inmaculada Concepción*, firmada y fechada en 1715, y en el reverso con un *Cristo en la cruz*, que procede de la parroquia de Portillo (Valladolid, col. particular)³⁶. A juzgar por otras obras de Zorrilla que se conservan en Valladolid, podría pensarse que el pintor tuvo una cierta clientela en Castilla. Martí y Monsó citó hasta cuatro pinturas a nombre de Zorrilla en el museo de Valladolid. Hoy se conserva un *Descanso en la Huida a Egipto*, firmado, procedente de las Carmelitas Descalzas de Medina del Campo (Valladolid, Museo Nacional de Escultura).

Su actividad como tasador prosiguió en Madrid el 7 de febrero de 1716, tasando los bienes de doña Catalina Rodríguez de Sarabia, y el 25 de enero de 1723 los de don Francisco Moreno y Puebla, secretario de su majestad, firmando en esta ocasión el documento con nombre y dos apellidos “Francisco Zorrilla y Luna”³⁷.

Sin duda alguna, el auto del Consejo de Castilla del 16 de mayo de 1724 por el que se nombraban tasadores exclusivos de pinturas en Madrid a Antonio Palomino y a Juan García de Miranda debió producir en Zorrilla una lógica intranquilidad, de modo que en unión de otros



Fig. 2. Autorretrato. Detalle de la Presentación de la Virgen en el templo. 1742. Haro. Basílica de la Vega

veinte pintores el 20 de noviembre daban poder a Jerónimo Ezquerro y a Isidro Francisco Rodríguez de Ribera para que se opusieran por vía judicial al edicto, por los perjuicios que les causaba el no poder practicar una parte de su profesión para la que se consideraban con iguales méritos que los elegidos. Aunque el problema se solventó el 21 de diciembre de 1724 extendiendo el nombramiento y número de plazas de tasadores a los que eran pintores del rey, éstas se convirtieron en títulos codiciados que Zorrilla solicitó en cuanto hubo una vacante y estuvo en condiciones favorables de obtenerla. Esto ocurrió a la muerte de Jerónimo Ezquerro, cuya plaza pasó a ocupar Zorrilla el 25 de febrero de 1733³⁸.

Para entonces, Zorrilla pudo aportar un currículum notable, que fue presentado en su nombre por el procurador Francisco Manuel Aranzubía, en el que se incluían obras públicas en Madrid en el convento de la Santísima Trinidad (Trinitarios Descalzos), en el convento de Jesús Nazareno, en los Trinitarios Descalzos de Alcalá de Henares, en la Sala del Ayuntamiento de “esta villa” y en el monasterio de San Martín. Con motivo de tal solicitud

las autoridades eclesiásticas de San Martín y de los Trinitarios Descalzos expidieron certificaciones el 24 de febrero de 1733, que se adjuntaron a la petición. Según fray Juan de Santa María, ministro de los Trinitarios Descalzos, Zorrilla había pintado ocho historias de San Juan de Mata para el convento de su orden en Madrid y otras ocho de Fray Juan Bautista de la Concepción para el convento de Alcalá de Henares³⁹. El mismo día el abad de San Martín de Madrid fray Sebastián de Vergara hacía constar que el pintor había ejecutado para el monasterio benedictino algunas obras destinadas al adorno de los claustros, y otras para los obispos de Osmá, Mondoñedo y Almería (es de suponer que todos o alguno de ellos perteneciente a la orden de San Benito), haciendo mención especial de *la historia de Nro Glorioso Patriarcha y los prodigios que se experimentan con sus medallas*⁴⁰.

Era evidente que Zorrilla no había dejado de trabajar. Las relaciones con los benedictinos de San Martín de Madrid debieron ser excelentes y teñidas de cierto trato de paisanaje. En 1724 vio la luz la obra de fray Diego de

Mecolaeta, *Desagravio de la verdad en la historia de San Millán de la Cogolla, natural del reino de Castilla, Primer abad del Orden de San Benito en España* (Madrid, por Lorenzo Francisco Mojados, 1724), ilustrada con una estampa pequeña y bella de *San Millán de la Cogolla, patrón de España*, de pie junto a una vid, con el mote "*Ego plantavi*", alusivo a la instauración de la regla de San Benito en España. Había sido dibujada por Zorrilla y grabada por Juan Bernabé Palomino. Al año siguiente se publicó la *Opera omnia* del beneditino fray José de San Benito (Madrid, 1725), ilustrada con su retrato firmado por Zorrilla⁴¹. Cómo se verá más adelante, otros retratos del mismo personaje pueden ser atribuidos a Zorrilla.

De las actividades de Zorrilla en 1728 sabemos que tasó las pinturas de doña Francisca Hernández, firmando con los dos apellidos y declarando 45 años de edad⁴². Zorrilla no tenía todavía título de tasador oficial. Da la impresión de que, más que desafiar el auto del Consejo de Castilla que imponía multas de 10 ducados y diez días de cárcel, el edicto, que fue inmediatamente contestado por los demás pintores, comenzaba a caer en desuso.

En 1732 hay dos notas de la actividad de Zorrilla en Madrid. Una, relacionada de nuevo con los benedictinos, es la estampa de los *Desposorios místicos de Santa Gertrudis la Magna*, grabada por Juan Pérez en 1732, con la Virgen y el Niño ofreciéndole a la santa una cadena de oro y pedrería⁴³. La otra se refiere a trabajos de restauración en los frescos de la capilla del Ayuntamiento de Madrid, pintada por Antonio Palomino en 1696. El conde de Polentinos recogió la intervención de un "D. Nicolás Zorrilla" restaurando los daños que habían sufrido las pinturas en los costados, cornisas y bóveda, con desconchones y bolsas. Sin lugar a dudas se trata de una confusión a la hora de escribir el nombre, porque el mismo Zorrilla adujo en su petición del puesto de tasador de un año después que había trabajado en la "Sala de Ayuntamiento de esta Villa", además de que no conocemos ningún pintor de la época con dicho nombre y apellido. El documento citado por el conde de Polentinos es una memoria del 14 de febrero de 1732 en la que Francisco de Ortega describía los desperfectos de las paredes de la capilla del Ayuntamiento y sus consecuencias sobre las pinturas de Palomino, a la vez que proponía los remedios de albañilería que se comprometía a hacer por tres mil seiscientos reales de vellón. Se debía añadir a esa cantidad otros mil cien reales "*que es el último precio en que se ha podido componer y pintar las quiebras del Salón de Ayuntamiento y el reparo de su cornisa*". Zorrilla habría restaurado las pinturas del salón de juntas de la Casa de la Villa, tal y como dice en su declaración, aunque quizá lo hizo como subcontratado de Ortega, a quien el Ayuntamiento daba orden de pagar el costo de la restauración el 23 de mayo. Los desperfectos

de la capilla fueron inspeccionados entre el 18 de febrero y el 16 de Marzo por el pintor Juan García de Miranda, quien los tasó en treinta doblones, obligándose a hacerla restauración si no se encontraba quien la hiciera en ese precio. El 21 de abril acordaba llamar a "D. Nicolás Zorrilla" para tratar con él la restauración del oratorio, quien una vez visto pidió por el trabajo mil quinientos reales, si no tenía que poner los andamios, según informó el comisionado el día 30 de abril. Se aceptó el presupuesto de Zorrilla y el 12 de mayo se dio orden de que el pintor ejecutase la restauración y se ordenó que se le pagara el 7 de julio de 1732⁴⁴. La conjunción de informaciones sobre la presencia de Zorrilla en el ayuntamiento de Madrid nos descubre que el pintor restauró primero el Salón y después la capilla. Es de suponer que estos trabajos de restauración tuvieran un carácter mimético respecto a las pinturas de Palomino. Sin embargo, no deja de sorprender que seis años después de que hubiera muerto Palomino se recurriera a Zorrilla para restaurar las pinturas. Palomino es sin duda una de las personalidades más fuertes de la pintura madrileña de la época y sus influjo en otros pintores pudo ser tanto directo, a través de las relaciones de magisterio y discípulado, como indirecto a través de la enorme influencia que ejerció su obra teórica. En Zorrilla está comprobada esta influencia indirecta. Pero, ¿acaso existió también el aprendizaje o la colaboración entre ambos pintores? ¿Fue Palomino el maestro madrileño de Zorrilla? Son preguntas para las que de momento no hay respuesta.

Con anterioridad a febrero de 1733 Zorrilla había trabajado para los benedictinos de San Martín, para los Trinitarios Calzados de Madrid y para los Descalzos de la misma orden, en el convento de Madrid una serie de cuadros de la vida de San Juan de Mata y de la Virgen, y en el colegio de Alcalá de Henares una serie de ocho lienzos del beato Juan Bautista de la Concepción. Es probable que, el mismo año en que Zorrilla obtuvo su ansiado título oficial de tasador del Consejo de Castilla, recibiera el encargo del cabildo de la basílica de Nuestra señora de la Vega de Haro para abrir una lámina para hacer estampas de la Virgen. En las cuentas de 1733-1734 el mayordomo se descargaba de 600 reales pagados a Zorrilla por mano de don Juan Francisco de Ollauri, destinados al fin señalado⁴⁵.

El *Autorretrato* de 1734 (Córdoba, marqueses de Viana) es un testimonio fundamental tanto para la biografía como para la obra de Zorrilla. Hoy en paradero desconocido, en él Zorrilla declaraba tener cincuenta y cinco años. El estudio de Angulo Iñiguez reveló a través de los letreros incorporados a la pintura una personalidad peculiar: preocupada y orgullosa de su oficio; buen cristiano que vive atento a la salvación del alma; y un hombre que reflexiona sobre cuestiones morales en tono algo pesimista y melancólico. Al retratarse de este modo

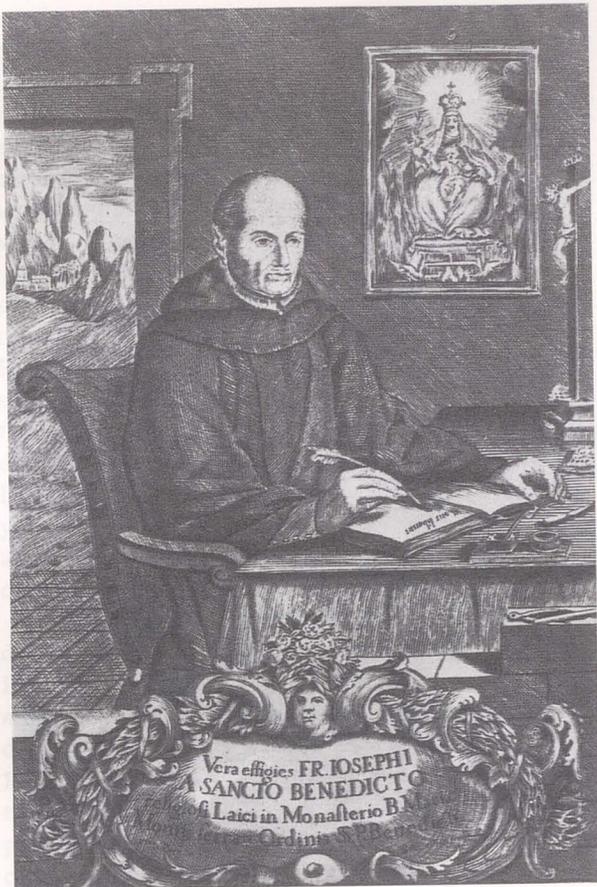


Fig. 3. Fray José de San Benito. 1725.

debían pesar en la conciencia de Zorrilla tanto su avanzada edad, como su situación en Madrid, como otras cuestiones que sólo ahora, con documentos de la etapa de Haro, pueden explicarse, como por ejemplo la falta de descendencia en su matrimonio con doña Manuela Tagle o la escasa familia.

Otro documento inédito sobre la presencia de Zorrilla en Madrid, fechado el 19 de agosto de 1735, muestra al pintor actuando de nuevo como tasador de los bienes de María Colado, mujer de Isidro Aguado, vecinos del Buen Retiro (*sic*). Al margen de la valoración de los modestos objetos, el pintor declaraba tener cincuenta y cinco años, y vivir en unas casas de don Pedro Zicalde (¿Lizalde?) situadas en la calle Amor de Dios⁴⁶. Su interés estriba en que, al declarar la edad, confirma el año de su nacimiento, deducido por Angulo Íñiguez de la fecha del *Autorretrato* de los marqueses de Viana, y en que ubicar el domicilio de Zorrilla, ya en fecha avanzada de su vida, en la calle del Amor de Dios, entre la calle de las Huertas y la plazuela del hospital de Antón Martín, barrio en el que estaban emplazados los dos conventos de los Trinitarios Descalzos, entre la calle de los

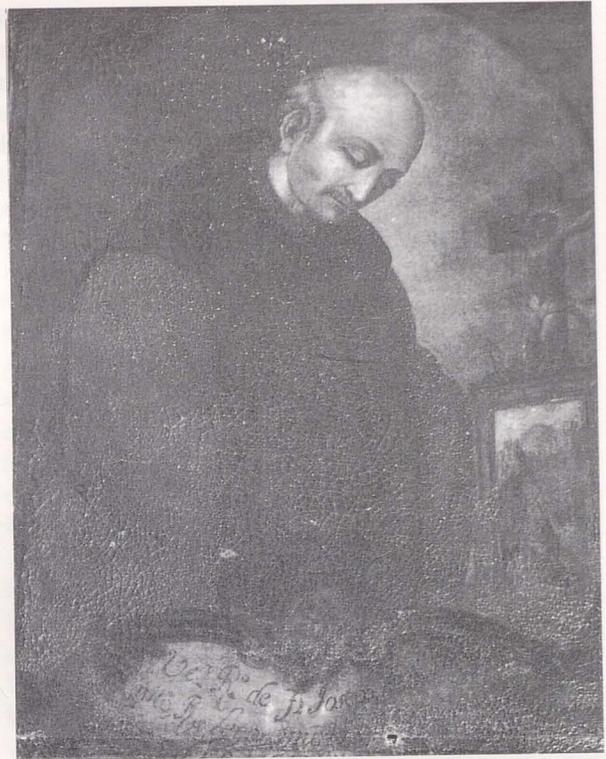


Fig. 4. Fray José de San Benito. Hacia 1723-1724. (Madrid. Benedictinas de San Plácido)

Trinitarios y el Prado de Atocha, en la manzana que hoy ocupa el Ministerio de Sanidad, en el antiguo edificio de Sindicatos); y el de monjas Trinitarias, en la antigua calle de Cantarranas, hoy de Lope de Vega, perpendicular entonces a los muros de los Trinitarios⁴⁷.

Existen un número de obras firmadas por Zorrilla, cuya cronología exacta desconocemos. Los lienzos del retablo del convento de Nuestra Señora de Gracia de las monjas Agustinas de Ávila los realizó después de 1724, fecha de inicio del pontificado de Benedicto XIII (1728-1733), quien concedió indulgencias a la imagen del Santo Cristo de las Cadenas, a quien está dedicado el lienzo principal. Al no estar citadas estas pinturas en el memorial de 1732 podría pensarse que Zorrilla las ejecutó con posterioridad, pero antes de 1733 año de la muerte del papa⁴⁸. Este Benedicto XIII no puede ser otro que Pier Francesco Orsini, quien adoptó tal nombre con la intención de eliminar de la serie del papado de Roma a Pedro de Luna, elegido en 1394.. La pintura central se identifica con la advocación del *Santo Cristo de las Cadenas* y narra los comienzos de la Pasión de Jesús entrando en el palacio de Herodes. La iconografía responde al parecer a la visión de la madre María Josefa Sobremonte Castillo, monja del convento que falleció en 1758. Pero esta pintura, que no está firmada, es de técnica muy diferente a las otras dos del *Martirio de los*



Fig. 5. Cristo en la cruz. 1712. (Valladolid, propiedad particular)

Santos Justo y Pastor, firmada por Zorrilla, y la *Educación de Santa Teresa por doña María Briceño*⁴⁹.

Carecemos de datos sobre el pintor entre los años 1736 y 1741. Lo más probable es que Zorrilla residiera algunos años más en Madrid antes de pensar en volver y establecerse definitivamente en Haro durante los cinco últimos años de su vida. El pintor había mantenido alguna relación artística con el cabildo de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, sede de la patrona de Haro, cuyo templo había sido reconstruido por completo entre finales del siglo XVII y la primera década del XVIII, procediéndose inmediatamente después a su decoración con retablos y pinturas murales, hasta culminar el proceso hacia 1745. El 26 de julio de 1741 el cabildo eclesiástico y el ayuntamiento de Haro, como patronos del santuario, daban poder a don Vicente Antonio de Frías y a don José Antonio de Salas, mayordomos de la iglesia de Haro, y a Juan Bautista Villar, provisor de la audiencia del obispado de Calahorra, para que hicieran las gestiones necesarias a fin de obtener un censo de 1.500 ducados para dorar el retablo mayor y pintar la cúpula de Nuestra Señora de la Vega, del mismo modo como se había hecho en 1706 para acometer las obras de cantería



Fig. 6. Inmaculada Concepción. 1712. (Valladolid, propiedad particular)

del templo⁵⁰. El 9 de agosto el dorador y pintor Fernando López de Sagredo redactó unas condiciones para el dorado del retablo mayor de la basílica⁵¹. La licencia del provisor y vicario de Calahorra don Bernabé Antonio Brocarte para sacar el censo llegó tras varias consultas el 30 de septiembre de 1741, a condición de convocar concurso público con remate a la baja⁵². El 2 de octubre Manuel Romo, escribano y notario apostólico de Haro, comunicaba a los curas la licencia del provisor eclesiástico y su obligación de poner los edictos correspondientes para el concurso en Logroño, Vitoria y Santo Domingo de la Calzada, así como en Haro⁵³. El día 28 del mismo mes concurrieron a la obra del retablo los doradores Juan Abaroa y Chavarría, de Logroño; Fernando López de Sagredo, vecino de Villalmondar (Burgos); Antonio Jiménez, de Vitoria; José de Frías, de Villar de Torre (La Rioja); Juan Bautista de Jocano, de Orduña (Vizcaya); y José Bravo, de Burgos, a quien se le adjudicó como mejor postor⁵⁴.

Sin embargo, no acudieron pintores especializados a pujar por la obra de pintura de la cúpula. Don José de Villasante Ogazón, juez comisionado de la obra, lo reconocía en su escrito al provisor de Calahorra: "Aunque los

edictos no sólo comprendían dorar el retablo, sino pintar también la media naranja, por no haber concurrido pintores de crédito no se pasó a tratar de dicha pintura. Y en atención a que no es obra de mucho coste y que en estas cercanías no ay sujeto que pueda ygualar la auilidad de el que pintó las capillas colaterales, y ser la uniformidad o similitud tan necesaria, me parece que, siendo del gusto de V. md., se puede serbir dar facultad a los comisarios,..., para que busquen pintor que con acierto pueda pintar la dicha media naranja..."⁵⁵. El diagnóstico sobre la pintura de aquellos años en La Rioja, Burgos y Navarra era certero, y logró dejar a los patronos con las manos libres para buscar pintor a satisfacción, al menos de la calidad del aragonés Francisco del Plano, quien en 1726 había estado en Haro para dar las trazas de las pinturas de las bóvedas del presbiterio y de las capillas del crucero, que ejecutó en 1727 quizá ayudado por su hijo Felipe. En 1728 completó el trabajo con la pintura del camarín⁵⁶.

El 31 de octubre de 1741 el provisor de Calahorra daba licencia a los patronos para contratar con José Bravo el dorado del retablo y para buscar pintor "*de su mayor confianza*" que ejecutase la cúpula⁵⁷. El 12 de diciembre se firmó el contrato para el dorado con José Bravo y Fernando López de Sagredo, que habían constituido una compañía⁵⁸. Esta debió ser la vía y el modo por el que Francisco Zorrilla regresó a Haro en el transcurso del invierno o en la primavera de 1742, pintando primero la bóveda y lunetos de la sacristía del santuario de la Vega, por cuyo trabajo se le pagaron 1.250 reales y otros 100 reales más de gratificación⁵⁹. Zorrilla plasmó su imagen en el ángulo inferior izquierdo de la luneta de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, que queda frente a la puerta de entrada desde el presbiterio, como un anciano melancólico y contemplativo, vestido con una ropa de rayas rojas y blancas a juego con el bonete, sentado en el suelo, sujetando indolente un cayado que casi parece un largo tiento de pintor y con un sombrero a los pies, mientras apoya el brazo en la piedra en la que puso la firma: "*Fran^{us} Zorrilla / inben^t fact^o anno 1742*". Era su primera obra en Haro tras su larga estancia en Madrid y la propia imagen del pintor parece hablar de un viaje sin retorno, cuando contaba sesenta y tres años.

¿Qué razones empujaron a Francisco Zorrilla a abandonar Madrid para trabajar en Haro y establecerse finalmente en la villa?. Los factores parecen haber sido muchos y acumulados. Sin duda alguna, está en primer lugar el encargo de la obra, la más importante pintura que se podía ofrecer en esos momentos en Haro. Quizá el orgullo y la satisfacción de poder demostrar sus dotes en el lugar de su nacimiento. También la sensación de melancolía ante una vejez sin descendencia. Y probablemente el deseo de abandonar el medio artístico madrileño,

más competitivo y en proceso de cambio vertiginoso, en el cual su arte quizá se había quedado anticuado o rezagado como el de muchos de sus coetáneos⁶⁰, frente al de los decoradores italianos y los retratistas franceses. En el ambiente madrileño de sus protectores y clientes también se produjeron algunos cambios que pudieron afectar a su actividad, como la elección de fray Diego Mecolaeta como abad de San Millán de la Cogolla en 1737 o el retorno a Madrid en 1740 del pintor trinitario fray Bartolomé de San Antonio (Ciempozuelos, 1708-Madrid, 1782), formado en Roma en el entorno de Agostino Masucci, y que a partir de esa fecha se dedicó a decorar el convento de los Trinitarios Descalzos⁶¹ para el que hasta entonces venía trabajando Zorrilla. Por otro lado, comenzaban a correr aires renovadores en la organización de las artes a través de la Junta preparatoria de la Academia Real.

El orgullo se nota en el reiterado uso del título de tasador oficial de pinturas con el que se adorna su nombre en los documentos tras la vuelta a Haro, que coincidió con el fallecimiento de don Juan Francisco de Ollauri y Unda, un viejo conocido a través de quien la basílica de la Vega le había pagado en 1733 sus gestiones en el encargo de la lámina para grabar estampas de la Virgen. El inventario sus bienes se inició el 14 de agosto de 1742. El difunto era miembro de uno de los más ilustres linajes de Haro y estaba bien relacionado tanto con la nobleza local, como con Madrid⁶². La riqueza del contenido de este inventario lo hace excepcional entre los que salpican los protocolos notariales de La Rioja en el siglo XVIII y la elección de los tasadores revela esa importancia. Francisco Zorrilla, "*pintor y thasador xeneral por ttítulo de Su Magestad*", fue nombrado tasador de las pinturas y de las imágenes el 8 de enero de 1744, volviendo a desempeñar cometidos similares a los que había tenido en Madrid, junto con Juan Muñoz, tasador de joyas de cámara de la reina; el cantero y maestro de obras Juan Bautista Arbaiza, "maestro de obras reales" (*sic*), para las casas; don Pedro Pablo de Orive, colegial de Santa Cruz de Valladolid, y don José de Salas, para los libros. Zorrilla cobró por su trabajo de tasación doscientos reales⁶³.

La cúpula que vino a pintar a Haro tardó en realizarse tres años, sin que conozcamos las causas. Durante el periodo tampoco conocemos ninguna actividad suya en Haro o en los alrededores. Todo hace pensar que se estableció en la villa y que se dedicó a planear la decoración, como lo demuestra el "*borrón y traza de la media naranja de la Vega*" que existía en su taller al morir. Finalmente, en 1745 se le pagaron a Zorrilla, "*maestro pintor y tasador de pinturas con título del Consejo Real de Castilla*", cinco mil cuatrocientos reales por la pintura de la cúpula de Nuestra Señora de la Vega de Haro, cantidad por la que consta que dio recibo, y veinticinco

reales a cinco oficiales que se ocuparon de tasar las pilas-tras del tambor de la cúpula, con el fin de pintar los ocho ángeles que hay en él⁶⁴. La nota no puede ser más escueta para documentar la obra más importante del catálogo de Zorrilla, obra tardía en la que culmina toda su producción y donde se ponen de manifiesto los muchos lazos que le unen a la pintura madrileña, especialmente a las enseñanzas desplegadas en la pintura de bóvedas por Luca Giordano y a la obra teórica y práctica de Antonio Palomino.

IV. ANÁLISIS DE LA OBRA Y DEL ESTILO

El inventario de las pinturas que Zorrilla dejó en su taller cuando falleció en 1747, que parecen en la mayor parte de los casos indudablemente de su mano por tratarse de obras inacabadas, revela que el pintor abordó géneros variados como la pintura religiosa en sus vertientes narrativas (escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento) y devocionales (“veinte borrones de santas de deboción”, advocaciones de la Virgen de la Portería de Ávila, de la Vega de Haro), el bodegón (“un bacalao”), el retrato (un autorretrato, “seis cabezas y medios cuerpos de retratos”, el retrato del duque de Abrantes), la pintura de historia (una batalla) y la de crónica social (Procesión del Corpus Christi en Madrid⁶⁵), además de la pintura mural representada por la presencia del “borrón y traza de la media naranja de la Vega”, que viene a refrendar su dedicación a este tipo de pintura, así como la intervención en la restauración de las pinturas murales del Ayuntamiento de Madrid, tal y como declaraba en el memorial de méritos de 1733. En las próximas páginas revisaremos el conjunto de la obra conocida de Zorrilla, agrupándola por temáticas: retratos, obras de carácter religioso y pinturas murales, manteniendo dentro de cada una de ellas la secuencia cronológica.

IV, 1. Autorretratos y retratos

Fue a través de este género cómo Zorrilla adquirió presencia en la historiografía de la pintura española con el *Autorretrato* firmado y fechado en 1734 que publicó Angulo Íñiguez (antes en Córdoba, marqueses de Viana) (Fig. 1). Su descripción y estudio es una guía imprescindible, puesto que todos los intentos por localizar la obra han sido infructuosos⁶⁶. El pintor se representó de medio cuerpo, sentado, colocado sobre el fondo paisajístico de un jardín con arquitectura y frente al caballete en actitud de pintar. Sobre la mesa del primer plano se hallan una serie de objetos propios del oficio: una regla, unos papeles, una pluma o caña afilada, un cuchillo y varias tacitas blancas para colores. También un reloj de arena en el

lado izquierdo sobre el que campea un escudo de armas ovalado descrito por Angulo Íñiguez: en el cuartel superior, un árbol con dos zorras rampantes y, en el inferior, un castillo, todo rodeado por el lema: “VELAR SE DESVELE LA VIDA DE TAL SUERTE QUE VIDA QUEDE EN LA MUERTE”. Un segundo letrero dice “VIGILAT ZORRILLA”, mostrándonos la preocupación cristiana y moral del pintor frente a la vida y a la muerte. En una cuarteta final remata su sentido de la vida terrena como algo pasajero:

*“Aunque del astro fatal
sobra sol a luz templada,
soy reducido a la nada
cuando falta la vital”*

La confesión concluye con su firma “*f^{co} zoa*”, y la declaración de su edad, lugar y año: “*Edad, 55 a^s. Echo del y por él en Madrid, año de 1734*”. Todos los datos quedan rubricados por la actitud de la cabeza erguida y la mirada al frente, quizá encarando los retos o sólo mirando al espectador. El retrato refleja la actividad profesional del pintor, relativamente frecuente entre los pintores españoles de los siglos XVII y XVIII que se autorrepresentaron, de los que se han conservado pocos ejemplos y siempre más sobrios que éste⁶⁷. Su ambientación expresa locuazmente el medio social de Zorrilla al año siguiente de haber obtenido el título de tasador de pinturas del Consejo de Castilla y nos informa sobre los cambios de los gustos en la indumentaria masculina durante el reinado de Felipe V, especialmente en la casa bordada y en el bonete. Los letreros incorporados, tan llenos de preocupaciones morales y de autoestima personal, son sin embargo muestra de la pervivencia de usos sociales correspondientes al clima religioso del siglo XVII, lo que ha permitido que este *Autorretrato* haya sido relacionado con las *vanitas*⁶⁸.

Nos consta que ésta no fue la única vez que Francisco Zorrilla sintió deseos de plasmar su imagen. Con toda certeza lo hizo en un lienzo que figura en el inventario de 1748 entre los traspasados a su discípulo Manuel Martínez del Barranco: “*Otro de un estudio y retrato de dicho don Francisco Zorrilla, de dos varas, sin concluir*”⁶⁹, de tamaño algo mayor que el de los marqueses de Viana. No sabemos como era el retrato en cuestión, quizá de cuerpo entero. El formato de dos varas es suficiente como para realizar un retrato de cuerpo entero y de tamaño natural, aunque también es un formato que se acerca al empleado por el pintor para figuras de tres cuartos (media figura prolongada), como es el caso del lienzo de *El beato Guillermo, rey de Escocia*⁷⁰.

Desde mi punto de vista se puede añadir un *tercer autorretrato* de Zorrilla, esta vez incorporado como personaje de acompañamiento en la escena de la *Presentación de la Virgen en el Templo* de la sacristía de

la basílica de la Vega de Haro, fechada en 1742 (Fig. 2). La figura presenta los mismos rasgos básicos que en el *Autorretrato* de los marqueses de Viana y puede decirse que los ocho años pasados han dejado huella en el rostro notablemente envejecido del pintor, si bien es cierto que la técnica de la pintura mural no permite las mismas sutilezas de caracterización que el óleo. Aun más que en el *Autorretrato* de Córdoba se percibe en el rostro de este anciano la melancolía, con la mano sosteniendo la cabeza en actitud de meditación, y el cansancio vital. Viste una bata larga de rayas grises y rojas, con un bonete a juego. Se ha representado haciendo un alto en el camino, echado en el suelo bajo la sombra de un árbol, recostado en la roca donde puso su firma y fecha, y lleva un largo cayado y un sombrero junto a los pies. Sin duda alguna es una de las figuras más naturales de la decoración de la sacristía. No es difícil ahondar en la psicología del personaje a partir de una imagen como ésta: a los sesenta y tres años, sin hijos, después de una vida en Madrid jalonada por sus encargos y sus modestos triunfos profesionales, regresa a su patria para hacerse cargo de una importante decoración, visible al público, y se queda en ella⁷¹.

Quizá, lo que más sorprende del inventario de 1748 es que no incluya algún retrato de su mujer doña Manuela Tagle. De la restante labor de Francisco Zorrilla como retratista, que el citado inventario atestigua con la presencia de retratos del duque de Abrantes y de otras seis cabezas y cuerpos esbozados, han quedado unos pocos ejemplos grabados y estampados.

Uno de ellos es la estampa de *Fray José de San Benito*, impresa para ilustrar su *Opera Omnia* (Madrid, 1725), que lleva un largo pie en latín que nos informa sobre la condición de religioso laico en el monasterio benedictino catalán de Nuestra Señora de Montserrat (Fig. 3). Fray José de San Benito (Siqui-L'Abbayé, Bélgica, 1654 - Montserrat, 11 de noviembre de 1723) ingresó en Montserrat como lego con el oficio de picapedrero en 1675 y a los dos años se le dio el hábito de hermano converso. A pesar de no tener estudios, fue hombre de inteligencia despierta y escribió en latín, sin que hubiera aprendido esta lengua, varios tratados de interpretación de las Sagradas Escrituras. La composición de Francisco Zorrilla, grabada por "P.M.E a Cosa Sculp. R", ilustra la edición póstuma de sus obras⁷² En 1746 se editó en Madrid la *Vida interior y cartas que escribió a diferentes personas fray Joseph de San Benito... Añádese una relación de la vida y virtudes de dicho Fr. Joseph... Hizola... fray Benito Argerich..* Para su biografía abreviada véase la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Bilbao -Madrid-Barcelona, Tomo XXVIII, p. 2909.. Dadas las buenas relaciones de Zorrilla con el monasterio de San Martín de Madrid no es de extrañar que fuera elegido para rea-



Fig. 7. San Millán, patrón de España. 1724.

lizar el retrato o el modelo para la estampa de Cosa. El personaje aparece sentado ante su escritorio en el interior de su celda, en posición de tres cuartos hacia su derecha y hace además de escribir en un papel en el que ha comenzado "*Mons Libanus*", que es el título de uno de sus tratados. Sobre la mesa se distinguen distintos utensilios: tintero, estilete, pluma y un crucifijo. En la pared del fondo se ve una estampa o pintura de la Virgen de Montserrat y a través de la puerta los riscos de la abadía. La imagen se halla separada del espectador mediante un muro de sillares al que se antepone una carnosa cartela, rematada por un querube, que incluye el letrero identificador del retratado y las firmas del pintor y del grabador⁷³. La rigidez de la representación es equiparable a la del *Autorretrato* de los marqueses de Viana y el recurso al antepecho de sillería aparece también en la pintura del *Beato Guillermo, rey de Escocia*.

Por razones de estilo podemos atribuir a Zorrilla otro retrato al óleo de *Fray José de San Benito* se conserva en el refectorio del monasterio de las MM. Benedictinas de San Plácido de Madrid (Fig. 4), aunque el craquelado intenso y la suciedad acumulada no permitan confirmar



Fig. 8. *Santa Laura de San Pedro*. (Madrid, Trinitarias Descalzas)

la atribución. Muestra al religioso de más de media figura, con las manos recogidas por detrás del escapulario del hábito. Tiene la cabeza inclinada y los ojos cerrados, como si estuviera meditando sobre el crucifijo y la imagen de la Virgen de Montserrat que están sobre una mesa. Su gesto y actitud parecen tomados del natural en presencia del monje difunto. Los ángulos del lienzo están redondeados, buscando una forma ovalada. Una cartela de perfiles redondeados rematada con una cabeza de querube contiene un letrero identificando al personaje y datando su muerte⁷⁴.

Similar a este retrato y en paradero ignorado es una segunda versión que ilustra la biografía del lego benedictino en la breve biografía que le dedicó la Enciclopedia Espasa Calpe. Muestra algunas variantes, como la inclusión de un fondo de librería con volúmenes alusivos a sus obras, una representación de la Virgen con la mirada baja y las manos cruzadas sobre el pecho y una calavera. La cartela y su caligrafía son de las mismas características que las del retrato de las Benedictinas de San Plácido de Madrid⁷⁵.



Fig. 9. *San Pedro de Corbillones*. (Madrid, Trinitarias Descalzas)

IV, 2. Pintura religiosa

La pintura religiosa fue mayoritaria en la producción de Francisco Zorrilla, como lo fue en la de todos sus contemporáneos. Sin embargo, los testimonios conservados sólo permiten esbozar su desarrollo a través de unas pocas obras, muchas de ellas sin cronología conocida, cuyas fechas discontinuas fluctúan en 1715 y 1745.

La obra más antigua es el lienzo del estandarte de cofradía pintado en el anverso con un *Cristo en la cruz* (Fig. 5) y en el reverso con una *Inmaculada Concepción* (Fig. 6), firmado y fechado en 1715 (Valladolid, colección particular), que procede de la iglesia de Portillo (Valladolid)⁷⁶. Realizado a los treinta y cuatro años, el estilo de Zorrilla estaría sin duda formado. A través de estas dos obras se percibe la dependencia de modelos del siglo XVII de clara estirpe barroca madrileña tratados con un colorido claro. La composición de *Cristo en la cruz* recuerda a ilustres modelos de Alonso Cano, entre los cuales se encuentra su *Cristo en la cruz* (Madrid, Academia de San Fernando), procedente del monasterio benedictino de San Martín⁷⁷, por mencionar una institución con la que el pintor estuvo relacionado. Zorrilla no se sometió literalmente al modelo y consiguientemente

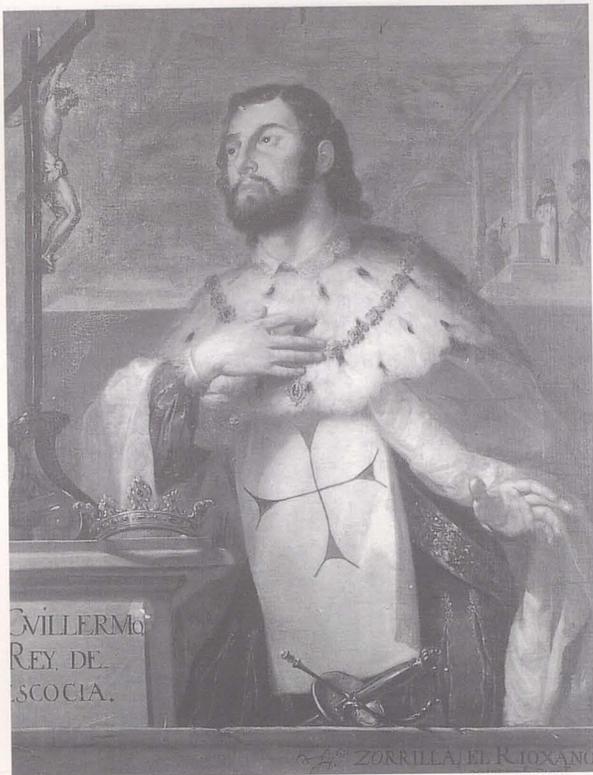


Fig. 10. *El beato Guillermo, rey de Escocia. Antes de 1720.* (Haro, Ayuntamiento)

la figura resulta de mayor corpulencia y la composición más decorativa con la cartela tallada y el paisaje extenso al pie de la cruz. En cuanto a la *Inmaculada Concepción* el pintor parece mostrarse más personal, pero a lo lejos se intuye también la presencia de modelos madrileños de finales del siglo XVII, en especial los de Francisco Solís y los de Juan Antonio Frías y Escalante, que son quizá los más propensos a composiciones tan abigarradas como esta y a quiebros de los paños en zig zag, con giros muy forzados en la composición de la figura de María, mientras que el colorido claro de predominio azul, blanco y gris plateado es común a los dos. Rasgo quizá más llamativo en este modelo temprano de Zorrilla sean los ángeles, con los ojos oscuros como puntos de azabache, o el modo como se hace aparecer la media luna creciente a los pies de María.

Unos nueve años separan estas pinturas vallisoletanas de la edición del *Desagravio de la verdad...* (Madrid, por Lorenzo Francisco Mojados, 1724) de fray Diego de Mecolaeta que contiene la estampa de *San Millán de la Cogolla, patrón de España*, grabada por Juan Bernabé Palomino a partir de un dibujo de Francisco Zorrilla⁷⁸ (Fig. 7). El autor del libro era natural de Briones (La Rioja), a poca distancia de Haro. En Madrid, residió en el monasterio de Montserrat, fue amigo del historiador



Fig. 11. *San Juan Anglico. Antes de 1720.* (Madrid, Museo del Prado)

Luis Salazar y Castro, y ocupó diversos cargos dentro de la orden, como el de predicador general⁷⁹. La imagen creada por Zorrilla se inscribe en el contexto de la literatura apologética de los Benedictinos, tradicionalmente empeñados en la defensa de la antigüedad de la Regla de San Benito en España como eje vertebral de la organización monástica frente a otras órdenes y de San Millán como el primer abad que la implantó en la península. Además también se propugnaba su patronato sobre España al mismo nivel que el apóstol Santiago, porque durante la Reconquista había apoyado a castellanos y navarros en la batalla de Simancas, mientras Santiago ayudaba a los leoneses⁸⁰. De ahí los dos letreros: "*San Millán Patrón de España*" y, en una filacteria que sale de la boca del santo, "*Ego plantavi*". El santo aparece de pie en medio de un paisaje montañoso en el que se ven las construcciones de un monasterio con su iglesia, vistiendo la cogulla negra y portando en la mano izquierda dos báculos, el abacial y el patriarcal, mientras señala con la diestra una cepa cuajada de racimos que son los frutos multiplicados de la regla y de la vida monástica. Toda la introducción de Mecolaeta gira entorno a esta idea, verdadero fundamento iconográfico de tal imagen⁸¹. La monumental composición otorga todo el protagonismo a la única figura.

A la vez, o poco después, Zorrilla debió dibujar el retrato del lego benedictino *Fray José de San Benito*, anteriormente comentado, que sirvió para ilustrar la edi-



Fig. 12. San Francisco Ramiseo. Antes de 1720.
(Madrid, Museo del Prado)



Fig. 13. El beato Marcos Criado. Antes de 1720.
(Madrid, Museo del Prado)

ción de sus obras completas, realizada en Madrid en 1725.

Siete años después se editó la estampa de los *Desposorios místicos de Santa Gertrudis la Magna*, grabada por Juan Pérez en 1732, que el conde de la Viñaza describe con la Virgen y el Niño ofreciéndole a la santa una cadena de oro y pedrería⁸², cuyo tema se relaciona de nuevo con las advocaciones de los monjes de la orden de San Benito. La estampa ofrece *a priori* un gran interés por tratarse de la más antigua composición de Zorrilla, pero por el momento no hemos podido localizarla⁸³.

También los trabajos de restauración de los frescos del Ayuntamiento de Madrid datan de 1732. Zorrilla debió considerarlos como algo importante en su actividad, no tanto por el alcance de la intervención, cuanto por la confianza que demostraba el Ayuntamiento. Poco después hizo contar estos trabajos de la "Sala de Ayuntamiento de esta Villa" en el memorial de 1733⁸⁴.

A la vista de los trabajos comentados, la certificación de fray Sebastián de Vergara, abad y cura de San Martín de Madrid, adquiere su sentido más literal al hacer constar en el documento de 24 de marzo de 1733 que su comunidad se valía de Zorrilla "atendiendo a sus conocida inteligencia para la ejecución de cualquier obra de pintura" y que el pintor había realizado diversos trabajos para el adorno del claustro del monasterio madrileño, además de un cuadro de "la historia de Nuestro Glorioso

Patriarcha y los prodigios que se experimentan con sus medallas", y otros trabajos para los obispos de Osmá, Mondoñedo y Almería. Las escasas descripciones del interior de San Martín y su destrucción a lo largo del siglo XIX nos impide saber qué tipo de trabajos hizo Zorrilla para la institución y en que fechas⁸⁵. En cuanto a los trabajos para los obispos, el hecho de que los recuerde un benedictino de San Martín de Madrid hace pensar que fueran frailes de la orden quienes ocupaban las sedes episcopales citadas y quienes hicieran algunos encargos personales al pintor. Pero no sabiendo nada de su carácter o de su iconografía resultará bastante difícil localizarlos, si es que han llegado hasta nuestros días⁸⁶.

Algo más preciso es el contenido de la certificación de fray Juan de Santa María, ministro de los Trinitarios Descalzos de Madrid, que el mismo día avalaba los trabajos de Zorrilla para los conventos reformados de Madrid y de Alcalá de Henares. En el convento de Madrid, con destino a la decoración del archivo general, Zorrilla había pintado "ocho lienzos de estatura perfecta" con la vida del fundador de la orden San Juan de Mata⁸⁷ y algunos "otros de Nuestra Señora". Para el colegio que tenían en Alcalá de Henares el pintor había ejecutado "otros ocho lienzos de estatura perfecta" de la vida del Venerable fray Juan Bautista de la Concepción⁸⁸, todo ello "mui a gusto y satisfacción de ambas comunidades por su destreza, inventiva en el arte

de pintar”⁸⁹. Nada se sabe del paradero de estas dos series narrativas, al parecer con figuras de tamaño natural, que sin duda eran la parte con la que el pintor mostraba sus cualidades técnicas y compositivas en público.⁹⁰

Así como el ministro de los Trinitarios Descalzos se hace eco de los trabajos de Zorrilla en sus conventos de Madrid y de Alcalá de Henares, la solicitud sin fecha, aunque de comienzos de 1733, presentada en nombre del pintor por su representante se refiere a estos trabajos, pero también incluye los del convento de la Santísima Trinidad de Trinitarios Calzados, enfatizando que había pintado “*la maior parte de todas las pinturas que estan en el comvento*”⁹¹.

Por fortuna han llegado hasta nuestros días seis pinturas que representan mártires, generales y obispos con la cruz patada azul y roja sobre el hábito propia de los calzados, que quizá procedan de lo que Zorrilla declaró haber pintado en los Trinitarios Calzados de Madrid. Por un lado, tenemos dos pinturas que representan a *Santa Laura de San Pedro* y a *San Pedro de Cobillones* (Figs. 8 y 9), que fueron donadas el 11 de enero de 1856 al convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid por don Javier de Muguero y su esposa doña María Cusi⁹². Las dos responden al mismo esquema de figuras monumentales, de algo más de medio cuerpo, ataviadas con el hábito trinitario blanco y negro sobre cuyo escapulario luce la cruz roja y azul. Son figuras de gran expresividad, tanto en la gesticulación de las manos como en la aceptación del sufrimiento del martirio que exhiben en sus rostros. Ambas figuras aparecen en medio de un paisaje abierto. San Pedro de Cobillones fue un fraile portugués que acompañó a Vasco de Gama en su viaje a la India, donde fue lanceado mientras predicaba⁹³; muestra las señales de su martirio con un gran cuchillo clavado en el cuello, mientras un ángel le trae la palma y la corona. Todas las crónicas trinitarias aluden al martirio de *Santa Laura de San Pedro* y otras cincuenta y tres monjas en Constantinopla el año 1453 con motivo de la conquista de la ciudad por los turcos. La santa capitaneó a sus monjas “*alentándolas con una imagen de un crucifijo en la mano, animándose recíprocamente unas a otras, todas fueron degolladas o heridas mortalmente con dardos y otros instrumentos...*”⁹⁴. La composición sigue el breve relato y se enriquece al incluir a un infiel de torso desnudo, portador del arco y las flechas con las que acaba de herir a la santa. Además en el fondo se divisa la aparición de la misma santa a unas monjas a las puertas de la iglesia de un convento. Desde el punto de vista del color, predomina en ellas los tonos pálidos, especialmente visibles en el tono blanco agrisado del cabello de los ángeles que acompañan a *San Pedro de Corbillones*, que recuerda ciertas obras de Luca Giordano, que son radicalmente distintos de los ángeles en la tradición de

Carreño de Miranda, más sueltos y deshechos, del lienzo de *Santa Laura de San Pedro*.

Una tercera pintura de iconografía trinitaria es *El beato Guillermo, rey de Escocia* (Fig. 10), recientemente adquirido en subasta por el Ayuntamiento de Haro⁹⁵. Guillermo I de Escocia, apodado el León por haber adoptado este emblema en sus armas, sucedió a su hermano Malcolm IV en 1165. Guerreó contra Enrique II de Inglaterra y fue derrotado en la batalla de Alnwick. Estuvo prisionero hasta que juró vasallaje a Enrique II y compró la libertad de este vasallaje a Ricardo Corazón de León. Murió en Sterling en 1214. Fue contemporáneo de las fundaciones de San Juan de Mata. Su composición y carácter es muy similar al de las dos pinturas de las Trinitarias Descalzas, aunque también se encuentran diferencias. El rey viste galas de corte, con jubón acuchillado de color verde, capa de seda roja y armiño, con un gran collar al cuello. Queda bien visible un escapulario con la cruz roja y azul de los Trinitarios. En la historia de las fundaciones de los Trinitarios, Guillermo de Escocia, tras recibir a los legados de Inocencio III y de San Juan de Mata, decidió ceder parte de su castillo de Aberdeen para fundar el primer convento escocés, llegando a vestir el hábito “*en trage y profesión de Tercero, y concluyó santamente su vida en hábito religioso*”⁹⁶. Se encuentra probablemente arrodillado junto a un oratorio en el que hay un crucifijo portátil y ubicado entre el muro de fondo que lo separa de una arquitectura porticada con una escena de soldados con un fraile trinitario y el antepecho de piedra que lo separa del espectador, aprovechado por el pintor para colocar la corona, apoyar la espada, rotular el nombre del beato y firmar de modo ostensible, declarando su condición de riojano. La monumentalidad y la gesticulación vuelven a ser rasgos característicos de esta pintura, en la que el colorido resulta de una gran luminosidad y el dibujo de una gran precisión.

La cronología de estas tres pinturas debe ser anterior a 1720, si tomamos como referencia una breve nota de la primera parte de la *Crónica* de Vega y Toraya, en la que alude a una serie de efigies que incluía las de los seis primeros generales de la orden de la Santísima Trinidad pintados para el claustro del convento de los Calzados de Madrid. El texto es de contenido iconográfico, poco concreto y no menciona pintor alguno, y señala que “*En el claustro de nuestro convento de Madrid, donde están pintados sucesivamente los seis primeros santos generales, entre ellos se mira el retrato de San Guillermo Escoto, con rótulo que lo dize, y regulares insignias de linterna y ramo de azucenas en la mano*”⁹⁷. Creo que alguna de estas imágenes se conservan en los fondos del Museo del Prado. Son de las mismas características formales que el *Beato Guillermo, rey de Escocia*, firmado (Haro, Ayuntamiento), a partir del cual pueden serle atribuidos los restantes. Entre los seis

primeros generales encaja perfectamente la efigie del segundo general *San Juan Anglico* (Madrid, Museo del Prado, inventario nº 6.121). Se le representó (Fig. 11) con la cabeza elevada hacia una visión de Cristo o de la Trinidad y portando en la mano derecha un barco en alusión a haber sido el responsable de la primera redención de cautivos realizada por la orden⁹⁸. Quizá perteneciera a esta serie un *San Guillermo* (Trinidad, 1.499. No identificado o perdido) que podría ser efigie del tercer general San Guillermo Escoto⁹⁹, cuya vida e imágenes dan pie a la nota iconográfica de Vega y Toraya, criticando que se le caracterizara en traje de caballero, como a San Guillermo de Aquitania, “*error que se debe notar y corregir para lo futuro*”, señalando de paso que el retrato del claustro de los Calzados de Madrid llevaba como atributos una linterna y un ramo de azucenas¹⁰⁰. *Beato Guillermo, rey de Escocia*, del Ayuntamiento de Haro, es una pintura distinta de la que se inventarió en el Museo de la Trinidad. La iconografía defendida por los Trinitarios para este santo fue aplicada en una estampa moderna, hecha en la Calcografía Nacional a partir de una lámina de la primera mitad del siglo XVIII (*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo General de la Calcografía Nacional*. Madrid, 1987, nº 1.129), que reúne todos los requisitos de estilo para atribuirse a fray Matías de Irala (Biblioteca Nacional. Madrid. Estampas y Bellas Artes, números 50.533 y 50.354). Con figura de cuerpo entero, el santo porta en las manos las azucenas y la linterna, mientras eleva la cabeza hacia una aparición de la Virgen. A lo lejos hay dos escenas complementarias del martirio del santo y en el cielo varios angelitos, uno de los cuales porta la palma del martirio. En la cartela inferior puede leerse: “S. GVILLERMVS SCOTVS / TERTIVS MINISTER GENERALIS. OR- / DINIS SS. TRINITATIS. OBIIT IN / HISPANIA DIE 134 MAII / ANNI DNI 1222”.

Los otros generales que estarían representados, cuyos retratos no han sido identificados, son San Juan de Mata (primer general), San Guillermo Escoto (tercero), Fray Rogelio Leproso (cuarto), Fray Martín Hispano, o Laínez, (quinto) y el beato Nicolás Gallo (sexto).

Otras dos pinturas de los fondos del Museo del Prado tienen personaje trinitario, composición y estilo similar al de *Fray Juan Anglico*. Representan a *Fray Francisco Ramiseo* y a *Fray Marcos Criado mártir*¹⁰¹, ninguno de los cuales fue general. A *Fray Francisco Ramiseo* (Fig. 12) se le apareció la Virgen en compañía de San Félix de Valois y de San Juan de Mata para anunciarle que después de una larga penitencia tomaría el hábito de la orden, dentro de la cual alcanzaría el episcopado. Está representado de más de media figura, posando la mano derecha sobre un gran libro que descansa sobre el antepecho pétreo, mientras que el báculo y la mitra quedan sobre una mesa en el lado izquierdo¹⁰². *Fray Marcos*



Fig. 14. *Sagrada Familia con tres ángeles músicos*. (Valladolid. Museo Nacional de Escultura)

Criado, mártir (Fig. 13), fue natural de Andújar y sufrió martirio en Granada a manos de los moriscos durante la sublevación de 1570, un martirio lento y cruel que duró tres días: le ahorcaron sin que llegara a morir, le apedraron mientras cantaba alabanzas a Dios de un árbol y finalmente le extrajeron el corazón cuando aún latía. Aparece acompañado de dos moros, uno de los cuales da la espalda al espectador como en el retrato de *Santa Laura de San Pedro* (Madrid, Trinitarias Descalzas)¹⁰³. En estas tres pinturas la imagen está separada del espectador mediante un antepecho arquitectónico, aprovechado para rotular con pocas y grandes letras el nombre de los personajes, cuyo estilo se halla influido por la pintura de Palomino.

Tampoco tienen cronología precisa dentro del catálogo de Zorrilla dos composiciones independientes y otras dos que forman parte de un retablo en el convento de Nuestra Señora de Gracia de Ávila. La *Sagrada Familia con tres ángeles músicos* (Valladolid, Museo Nacional de Escultura)¹⁰⁴ (Fig. 14) es una composición ambiciosa y de carácter intimista, centrada sobre la figura de San José que tiene en brazos al Niño, mientras en el primer plano



Fig. 15. *San Silvestre bautizando al emperador Constantino* (Madrid, propiedad particular)

del ángulo derecho está María con un cestillo de labor y cosiendo. Los tres ángeles músicos completan el grupo, que se sitúa en un jardín abierto. La escena corresponde a uno de los pasajes de la infancia de Jesús, narrada en los Evangelios Apócrifos, y se refiere a la estancia de la sagrada familia en Egipto, más que al pasaje del taller de Nazaret como habitualmente se suele identificar a este tipo de escenas. Al parecer el lienzo procede de los Carmelitas Descalzos de Medina del Campo¹⁰⁵, de ahí la importancia dada a la figura de San José. Durante el siglo XVII circuló por otros conventos carmelitas de Castilla la misma composición, que considero de procedencia vallisoletana o madrileña, marcada por su carácter claroscuro y su naturalismo, de la que se conserva un buen ejemplar en el convento de los padres Carmelitas de Calahorra (La Rioja). Zorrilla debió pintar el lienzo del museo de Valladolid al dictado, siguiendo una composición o un estampa similar más antigua, modificando levemente las cabezas de algunas figuras y añadiéndole en la parte superior la gloria de querubines que rodean al Espíritu Santo.

El *San Silvestre bautizando a Carlomagno*, citado por Poleró (Fig. 15), es un cuadro de tema inusual e imposible, puesto que si se trata del papa Silvestre I, fue contemporáneo del emperador Constantino, a quien según la tradición bautizó, y el pontificado de Silvestre II (Guillermo de Aurillac) fue posterior a Carlomagno y contemporáneo de Otón III. Se conserva firmado un lienzo que en gran parte coincide con la descripción de Poleró y representa el *Bautismo de un emperador por un papa* (Madrid, colección particular)¹⁰⁶. La composición adopta forma horizontal para contener mejor el desarrollo de los distintos episodios y grupos que integran la historia. En el lado derecho, en una especie de pórtico abierto al que se accede por unas gradas se sitúa la escena

principal con el papa vestido de pontifical y con tiara que vierte el agua del bautismo sobre la cabeza de un emperador arrodillado y con el torso descubierto, cuya corona porta un paje sobre una bandeja. Están rodeados de un nutrido grupo de clérigos, pajes y soldados que siguen llegando al escenario principal. Una cartela ovalada sobre uno de los pilares contiene un letrero alusivo a los beneficios del sacramento¹⁰⁷. Al pie de la gradas ha quedado un carruaje tirado por cuatro corceles blancos y en una especie de gruta situada en el lado izquierdo aparece en otra escena el papa con sus cardenales escuchando a unos soldados. La descripción de Poleró se refiere la figura identificada como San Silvestre “*en las nubes y entre ángeles. Por abajo, a todo lo largo, se representa en el momento en que este santo bautiza a Carlo Magno, acompañado de su gran séquito de dignidades del imperio*”¹⁰⁸. Descartado que este pueda ser el tema de la pintura, ante esta descripción, puede que el lienzo que estudiamos no sea el mismo que vio Poleró o, que si lo es, esté algo recortado en la parte superior, haciendo desaparecer la visión de la gloria del santo papa, así como parte de la arquitectura y de la hornacina con la escultura entronizada. También pudiera pensarse que se trate de un boceto para la obra definitiva en la que se introdujeran los cambios descritos por Poleró. La composición justifica plenamente que Poleró calificara al pintor como discípulo de Rizzi, aunque esta pintura muestra un sentido narrativo a base de pequeñas figuras en grandes escenarios, muy similar al de los bocetos de Miguel Jacinto Meléndez (1676-1734) para las pinturas del crucero de San Felipe el Real de Madrid (Madrid, Museo del Prado), que al fallecer ejecutó Andrés de la Calleja¹⁰⁹: una sensación de tumulto y chisporroteo lumínico sobre las vestimentas de los personajes, aun visible sobre la superficie desgastada del lienzo, que deja entrever la pre-



Fig. 16. *Santa Teresa de Jesús niña recibiendo lección de doña María Briceño.* (Ávila. Monasterio de Nra. Sra. de Gracia)

paración roja, las tonalidades ocre y los fondos verdes y azulados, salpicados con blancos, rojos y ocre claros.

El retablo de Cristo del convento de Nuestra Señora de Gracia de Ávila (MM. Agustinas) es una de las pocas obras de Zorrilla que permanece en el lugar para el que fue pintada. Se trata de un retablo de tres calles, con



Fig. 17. *Martirio de los santos Justo y Pastor.* (Ávila. Monasterio de Nra. Sra. de Gracia)

columnas de tercios inferiores anillados y fustes cuajados de hojarasca fina, del primer tercio del siglo XVIII, con tres lienzos: en el centro *Cristo saliendo del palacio de Pilatos*, a la derecha *Santa Teresa de Jesús niña recibiendo lección de doña María Briceño* (Fig. 16) y a la izquierda el *Martirio de los Santos Niños Justo y Pastor*



Fig. 18. Vista general de la cúpula de la sacristía. 1742. Haro. Basílica de la Vega.

(Fig. 17), cuyos lienzos atribuye Brasas Egido a Zorrilla, aunque sólo está firmado el último¹¹⁰, de estilo similar al de *Santa Teresa*. Por el contrario, basta comparar los tipos de rostros de los ángeles del lienzo titular, cuyas facciones recuerdan a los modelos de los pintores de la escuela romano boloñesa es de concepción clasicista, lo mismo que las arquitecturas, con los modelos de las otras dos pinturas, más barrocos y de factura más suelta, para darse cuenta de que se trata de obras de estilos y de pintores distintos. Creo que sólo los lienzos de los Santos Niños y de Santa Teresa son obra de Zorrilla, quizá pintadas entre 1732 y 1733, dado que no son mencionadas entre los méritos expuestos para obtener el título de tasador oficial de pinturas y que a los devotos del lienzo principal el papa Benedicto XIII (1724-1733) concedió indulgencia plenaria.

El lienzo del *Martirio de los Santos Niños Justo y Pastor* (Fig. 17) recuerda la primitiva advocación de la iglesia del convento¹¹¹. El martirio transcurre en las de las murallas de Alcalá de Henares y en presencia del cónsul del emperador Diocleciano que decretó la persecución en la que murieron Santos Justo y Pastor el año 304, cuya muerte cantó el poeta Prudencio. Según la tradición local, los santos niños aparecen van a ser degollados a las



Fig. 19. Detalle de la cúpula de la sacristía. 1742. Haro. Basílica de la Vega.

afueras de la ciudad, mientras se encuentran hincados de rodillas sobre una roca en la que dejarían marcadas sus señales¹¹². Llevan las manos atadas a la espalda y muestran beatífica expresión en los rostros y resplandores entorno a sus cabezas. Sobrevuelan la escena una pareja de ángeles con las correspondientes palmas y coronas de martirio. El empeño y la complejidad afrontada por Zorrilla en esta composición se ve complementada por la presencia de una media figura de pie que asoma por el lateral derecho de la pintura. La hechura de esta obra muestra un gran dominio en el trazo y en el empaste grueso, dado con cierta soltura y desenfado a pesar del pequeño tamaño de los lienzos, mientras que el colorido resulta frío, con tonos azules y verdosos, enriquecidos por los ocre y rojos de las ropas.

La escena de *Santa Teresa de Jesús niña recibiendo lección de doña María Briceño* (Fig. 16) también alude a la historia del convento, puesto que la primera educación de Santa Teresa tuvo lugar en él y con esta monja agustina¹¹³. La escena se desarrolla en torno a la monja Briceño, vestida con hábito negro de las agustinas, y



Fig. 20. *Abrazo en la Puerta Dorada*. 1742. Haro. *Basílica de la Vega*. *Sacristía*

Santa Teresa niña que sigue la lección en un libro abierto que le presenta la maestra, señalada por los rayos de la luz de un lucero. Dos ángeles muy distintos entre sí traen a la futura fundadora, uno, el hábito de la futura orden del Carmelo Descalzo, mientras que en la filacteria que sale de su boca se lee: “*Teresa de la casa de Agustinas sacarás tu vocación*”; y otro, la “*Regla de la Descalcez*” y una corona de flores, mientras de su boca sale la exhortación “*Teresa sal a fundar*”. La técnica es similar a la del lienzo anterior firmado y el colorido se enriquece algo con los colores de los vestidos femeninos. Resulta curiosa una pintura como esta sobre la infancia de Santa Teresa de Jesús, porque por las mismas fechas Juan García de Miranda pintó su *Educación de Santa Teresa* (Madrid, Museo del Prado)¹¹⁴, rescatando cierto ambiente doméstico en estas escenas.

Tengo noticias, y poco más, de una pintura firmada de gran tamaño que representa a *San José con el Niño en brazos* y con una gran corona de cabezas de querubines en la parte superior, sobre la que hacia 1988 se hizo una consulta en el Museo del Pardo¹¹⁵.

Vega de Haro

Como decorador mural la única referencia conocida de Zorrilla en la mencionada intervención como restaurador de los frescos de la capilla del Ayuntamiento de Madrid en 1732, por los cuales cobró mil quinientos reales¹¹⁶, más que por pintar diez años después la cúpula de la sacristía de Nuestra Señora de La Vega de Haro (La Rioja).

Las noticias sobre el santuario se remontan al año 1063, cuando Sancho el de Peñalén donó Santa María de la Vega al obispo don Nuño de Alava, abad de San Millán de la Cogolla. La donación fue confirmada por Inocencio III en 1199. La tradición quiere que dicho santuario se fundara para tributar culto a una milagrosa imagen procedente de Granada, por mostrar en la mano derecha este fruto, que Hergueta y Martín cree originariamente una manzana, razón por la que pone en prudente cuarentena y discute toda la tradición¹¹⁷. Lo cierto es que la imagen es gótica, del siglo XIV y, al menos, desde el siglo XVIII las estampas la representan con la granada como atributo.

Con motivo de querer dorar el retablo mayor y pintar la cúpula de la basílica de Nuestra Señora de la Vega, a



Fig. 21. *Abrazo en la Puerta Dorada: detalle*. 1742. Haro. *Basílica de la Vega. Sacristía*.

lo largo de 1741 los patronos hicieron los trámites oportunos en el obispado a fin de conseguir un censo de cuantía suficiente con el que acometer el dorado del retablo mayor y la pintura de la cúpula. En los concursos convocados al efecto lograron hallar dorador a satisfacción, pero no pintor de calidad suficiente. Solicitaron de nuevo licencia para buscar un pintor sin que tuviera que mediar concurso. Es probable que entonces se volvieran a acordar de Francisco Zorrilla, que residía en Madrid y a quien habían recurrido con ocasión de la lámina de gravar estampas de la Virgen en 1733-1734. El caso es que en las cuentas de 1742 Zorrilla recibió un pago de 1250 reales por los trabajos de pintar la cúpula de la sacristía del santuario, obra que efectivamente firmó en ese año. En principio, ésta no era la cúpula que se deseaba pintar, por lo que su encargo quizá pueda ser considerado como una prueba previa de la pericia y del estilo del pintor. Su comparación con la cúpula del crucero que pintó en 1745 muestra dos esquemas decorativos muy distintos entre sí, a través de los cuales el pintor adaptó su estilo a cada uno de los ambientes.

IV, 3, 1. *La cúpula de la sacristía (1742)*

La sacristía es una sala rectangular situada al norte del edificio, con tres paredes armadas mediante grandes arcos en los que se alojan una gran fuente barroca con columnas salomónicas pareadas y dos cajoneras, mientras que la cuarta pared es recta y delimita el presbiterio y el paso al camarín. Mediante pechinas se da paso a una cúpula rebajada de planta ovalada, de compartimentación un tanto asimétrica en ocho segmentos mediante pilastras en resalto y en disminución que convergen en la linterna central. Un óculo situado en el muro de levante contribuye a aumentar la luz del recinto. Zorrilla aprovechó los elementos estructurales de la arquitectura y transformó los muros cerrados de la cúpula en una ilusoria

galería alta con corredor alrededor, rodeando el anillo ovalado de una serie de balaustradas cóncavas que agrandan la sensación de amplitud espacial y de pilares entre ellas rematados por grandes jarrones abullonados con flores, completados con las figuras de ángeles (Fig. 18). Se abre, no a un cielo azul, sino a las bóvedas blancas. Del anillo de la linterna cuelgan con el mismo efecto una serie de festones y ramas trenzadas. Elemento llamativo del conjunto es el curioso, (¿un lego franciscano?), que en un alarde de ilusión óptica y engaño visual se asoma a la balaustrada opuesta a la puerta de entrada a la sacristía, fingiendo una permanente custodia del lugar (Fig. 19)¹¹⁸. Si estoy de acuerdo con la autora en que el curioso no es un autorretrato del pintor (*op. cit.*, 2002, p. 59), aunque se trata de una figura de fuerte caracterización. Todo ello se encuentra en la más clara tradición barroca madrileña de finales del siglo XVII, donde se mezclan reminiscencias de la *quadratura* de tradición boloñesa, que Francisco Rizi había adaptado al gusto español y fundido con las visiones de gloria, con sistemas más sencillos y más decorativos. El *Ascenso a los cielos de San Francisco de Asís*, que Teodoro Ardemans realizó en 1686 en la techumbre plana de la sacristía de la Capilla del Cristo de la Venerable Orden Tercera de Madrid, es quizá el más claro precedente de lo que Zorrilla pintó en la sacristía de la Vega¹¹⁹. Sin embargo, la obra pictórica del joven Luis González Velázquez (Madrid, 1715-1763), autor en 1741-1742 de las decoraciones de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad en La Puebla de Montalbán (Toledo) y poco después de los frescos de la iglesia del Sacramento, parten de otros presupuestos y evolucionaron en contacto con las obras de los italiano Bartolomé Rusca, Santiago Bonavia y de Corrado Giaquinto¹²⁰.

En los lunetos y pechinas desarrolló un sencillo ciclo de iconografía mariana. En los lunetos pintó cuatro escenas de la infancia de la Virgen: el *Abrazo en la Puerta Dorada* en el muro sur (Fig. 20)¹²¹, el *Nacimiento de la Virgen* en el oeste, la *Presentación de la Virgen en el templo* en el norte y la *Anunciación*, con las dos figuras de María y San Gabriel separadas por el óculo, en el este. Son escenas un tanto desgarbadas, con búsqueda de apoyo en la arquitectura para rellenar los espacios y con grupos de figuras grandes en los primeros planos, que suelen ser comparsas de los grupos principales de la historia, pero entre las que se encuentran algunos de los mejores aciertos de este conjunto de Zorrilla. Así en la escena del *Abrazo en la Puerta Dorada*, San Joaquín y Santa Ana muestran torpeza en sus movimientos, todo lo contrario que la figura masculina entre troncos de árboles vistos a contraluz del ángulo izquierdo, quizá un cazador, llena de vida y tratada con viveza popular que lo sitúa dentro del gusto rococó y casi a las puertas de los cartones para tapíz (Fig. 21). Lo mismo ocurre en el



Fig. 22. Judith. 1742. Haro. Basílica de la Vega. Sacristía.



Fig. 23. Jael. 1742. Haro. Basílica de la Vega. Sacristía.



Fig. 24. Ruth. 1742. Haro. Basílica de la Vega. Sacristía.



Fig. 25. Abigail. 1742. Haro. Basílica de la Vega. Sacristía.

luneto de la *Presentación de la Virgen en el Templo* con la madre rodeada de niños, una especie de alegoría de la caridad, y sobretodo con el anciano viajero descansando en el suelo, meditando y apoyado en una roca, en el que sin duda hay que ver un autorretrato del propio Francisco Zorrilla (Fig. 2). En el luneto del *Nacimiento de la Virgen* este papel complementario de la escena principal lo desempeña la figura sentada del anciano San Joaquín.

En las pechinas representó a cuatro mujeres fuertes del Antiguo Testamento como prefiguraciones de la Virgen: *Judit*, *Jael*, *Ruth* y *Abigail* (Fig. 22, 23, 24, 25). El encuadramiento arquitectónico lobulado, a base de molduras redondeadas imitando mármol blanco con remates de querubines dorados, concebido para crear profundidad en los muros y colocar a las heroínas bíblicas, entronca con la tradición decorativa de Antonio

Palomino, quizá algo modificado por el devenir de los acontecimientos arquitectónicos de Madrid a partir del incendio del Alcázar Real (1734) y la construcción del nuevo Palacio Real: una síntesis de elementos barrocos, detalles castizos y formas italianas. Frente a las vestiduras intemporales de Santa Ana, San Joaquín y la Virgen, las mujeres fuertes se caracterizan con ropas que tienen otro carácter, mezcla de modas contemporáneas con tópicos sobre lo popular. Es especialmente notable en la cenefa ondulada del manto y en el tocado de *Abigail*, o en el sombrero de *Ruth*, la espigadora. A través de estas figuras se observa a un Zorrilla al tanto de la sensibilidad popular y rococó apreciable en tantos santuarios marianos, como es el caso del camarín de Nuestra Señora de Guadalupe, cuya decoración se completó en 1736 con las pinturas de Pedro José de Uceda y las deliciosas esculturas policromadas de las mujeres fuertes¹²².

La reciente restauración del conjunto (año 2000) ha revalorizado el colorido de las pinturas, caracterizado por la tonalidad clara de todas las escenas. La búsqueda de luz en un espacio relativamente oscuro indujo al pintor a trabajar amplias superficies en blanco, a veces manchado de tonos grises y ocres para componer los marcos arquitectónicos y las molduras, mientras las figuras lucen en sus vestidos colores rojos, ocres claros y azules en distintas gamas e intensidades, mezclados generosamente con manchas blancas a fin de dotar de volumen y corporeidad a las figuras. En cuanto a la técnica, la ejecución al fresco es de una gran rapidez y soltura, con descuidos notables en el trazo de ropajes de las figuras principales de algunas escenas. La cercanía a la que se hallan estas pinturas acentúa la ligereza del trazo, mientras que la distancia hace más consistentes los volúmenes de las figuras de la cúpula de la basílica.

IV, 3, 2. La cúpula de la basílica (1745)

Entre la ejecución de la cúpula de la sacristía y la de la basílica median más de dos años, sin que tengamos noticias de la actividad de Francisco Zorrilla como pintor. Probablemente permaneció en Haro, como parece indicarlo la tasación de los cuadros de don Juan Francisco de Ollauri y Unda el 8 de enero de 1744. En las cuentas de 1745 los procuradores de la Vega anotaron un escueto pago a Zorrilla: “Y cinco mil y quatrocientos Rreales que a pagado a Francisco de Zorrilla, maestro pintor y tasador de pinturas con título del Consejo Real de Castilla, por la pintura que hizo de la media naranja de la capilla mayor de dicho Santuario, como consta de recibo de dicho Zorrilla”¹²³. Aunque la anotación sólo alude a la “media naranja”, la accidentada historia constructiva de esta parte del templo, con quiebras y reconstrucciones sucesivas, inducen a pensar que Zorrilla pintó toda la superficie que se extiende por encima de las pechinas y que se conservaron las arquitecturas fingidas, los roleos y los ángeles característicos del estilo de Francisco del Plano que había intervenido en su decoración en los años 1727-1728, así como los lienzos de los cuatro evangelistas, pintados por José Rizi Rey en 1710¹²⁴.

La cúpula, de unos siete metros de diámetro, se eleva sobre un alto tambor con ocho grandes ventanas rectangulares (Fig. 26). En origen estuvieron separadas por parejas de pilastras planas, pero a la hora de acometer la pintura en 1745 se unieron por sus fustes para crear superficies más amplias para representar los temas ideados¹²⁵.

La intensa luz del cuerpo de ventanas deja la cúpula suspendida en el aire e intensifica el efecto de gloria celestial, con las masas de nubes claras sirviendo de apoyo a los apóstoles y santos que rodean a la Virgen

como reina de los cielos. La condensación del humo sobre su superficie y ciertos desprendimientos de la capa pictórica impiden en parte captar este efecto en toda su dimensión. La decoración ha sufrido algunos otros daños inexplicables, especialmente en el tambor, donde la mayor abertura de huecos ha facilitado a lo largo del tiempo las filtraciones de agua que han deteriorado partes sustancialmente significativas para la interpretación del programa iconográfico, como cartelas, ángeles y rótulos. También se observa en las figuras de los ángeles situadas entre los ventanales que su superficie fue picada en algún momento, como lo fue en la cúpula el grupo con los desnudos de Adán y Eva junto al árbol del pecado. No obstante, su conservación es buena, aunque esté necesitada de una urgente y cuidadosa restauración, tanto por la importancia de la obra, como por los demás factores que convergen en ella, especialmente el de ser un testimonio único de los modos decorativos de Madrid en La Rioja y el de ser obra además de un pintor natural de Haro que regresó a su tierra para dejar su obra más importante. Entre las decoraciones de Francisco del Plano y las de José Bejés (Potes, 1719-Logroño, 1785) a partir de 1754, las pinturas de Francisco Zorrilla son un eslabón fundamental en el desarrollo de la pintura barroca de La Rioja y las de más alta calidad.

Por encima de los arcos torales del crucero de la basílica se eleva el friso decorado con roleos vegetales blancos sobre fondo azul, de gran plasticidad, de hojas y perfiles algo más agudos que los de Plano, por lo que es probable que desde este punto se alce la decoración ideada por Zorrilla, buscando el tránsito suave entre las dos partes mediante esta cenefa vegetal. La cornisa imita con su colorido ocre un jaspe veteadado dorado y rojizo. El tambor se eleva primero sobre un zócalo en el que está perfectamente marcado el ritmo primitivo de la arquitectura, con parejas de pedestales para las correspondientes pilastras del tambor, creando un ritmo mixtilíneo con sus molduras poco pronunciadas. Bajo las ventanas de esta zona el pintor ejecutó una balaustrada, fingiendo mármoles blancos sobre fondo azul, y roleos entre placas de jaspe en los pedestales. En el tambor es donde se concentra una parte importante del programa iconográfico mariano, apoyado en los ocho rótulos de las cartelas que hay bajo las ventanas, en los dieciseis símbolos marianos que portan los ángeles que las sostienen (Fig. 27) y en los ocho ángeles situados entre los ventanales, portadores de otros atributos y rotulados en las cartelas que portan sobre sus cabezas con las excelencias y beneficios que la Iglesia atribuye a la Virgen (Fig. 28). Puesto que se ciñen superficies estrechas, sus perfiles son muy similares y probablemente fueron realizados sobre la base de un único cartón sobre el que se hicieron las variaciones mínimas de piernas y brazos.

Dado el mal estado de conservación de esta parte de



Fig. 26. Vista general de la cúpula. 1745. Haro. Basílica de la Vega.

la pintura, se hace preciso proceder al análisis minucioso de los conservados. Este análisis sigue el sentido de las agujas del reloj, desde la ventana situada al este, sobre el presbiterio¹²⁶. Como se irá viendo, una parte del programa iconográfico desplegado por Francisco Zorrilla como es el de los ángeles pintados en las pilastras de separación de las ventanas, se basa en gran medida en el que Antonio Palomino había creado para el santuario mariano de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, pintado en 1701 y publicado con toda precisión de detalles, conceptos y argumentos en el tomo segundo de *El Museo pictórico y escala óptica* (Madrid, 1724)¹²⁷. Al requerir el programa de Haro más figuras, Zorrilla recurrió a otros programas de Palomino publicados en la misma obra, como los de la iglesia de San Nicolás de Bari y el de la bóveda de San Juan del Mercado de Valencia, pintada en 1700. El que corresponde a los símbolos portados por los ángeles que sostienen las cartelas bajo los ventanales aluden al acervo común de la religiosidad popular del barroco, fundamentado en los textos del Antiguo y del Nuevo Testamento¹²⁸

Bajo la ventana orientada al este, situada sobre las gradas del presbiterio, la cartela de hojarasca dorada está flanqueada por dos ángeles regordetes que portan en sus manos sendas palmas. Dentro de la cartela puede leerse “SALUTEM NOB(1)S / TR(1)BUL BENIGNA /...” en letras capitales, en ocasiones ligadas, con una tercera línea de tamaño menor, en lo que parece una cita bíblica de más difícil lectura e identificación. La cita se corresponde con el ángel situado en la inmediata pilastra derecha del tambor. Está colocado sobre una peana configurada a base de un segmento de círculo rizado en los extremos y tres volutas, sobre un fondo de molduras quebradas de color azul con roleos blancos. En el campo azul de la cartela superior puede leerse “SALUS”. La figura del ángel presenta, como todas las demás, piques sobre la superficie que impiden una correcta apreciación de su composición; mira de frente con la cabeza ligeramente inclinada, lleva las alas semidesplegadas, porta en las manos una especie de vara y junto a los pies aparece una cigüeña. En los Desamparados de Valencia el concepto de la *Salus Infirmorum* es una de las “cuatro excelencias” de la

Virgen y para Palomino debía representarse en forma de “hermosa matrona, sentada gravemente sobre una repisa, con un vaso en la mano derecha, y en la siniestra un bastón nudoso, con una sierpe enroscada en él; y a el lado derecho tendrá junto a sí una cigüeña con un ramo de orégano en el pico”, siguiendo la explicación de cada una de las actitudes y símbolos, por lo general basados en la *Iconología* de Cesare Ripa, y concluyendo que “Debajo de esta figura se pondrá una tarjeta, de proporción capaz, para fingir grabada en su casco una historia de medio relieve de algún milagro de esta Soberana Señora, concerniente a esta prerrogativa; y en el remate de la tarjeta este lema: *Salus*”¹²⁹. Zorrilla siguió en unos casos la letra y en otros el espíritu de las indicaciones de Palomino, viéndose obligado a hacer algunas adaptaciones en su obra de Haro: aumentó a ocho los conceptos representados, determinados por los entrepaños del tambor, en las cartelas sustituyó los milagros relativos a cada concepto por letreros que los explican y las matronas o los mancebos fueron transformados en ángeles.

La sucesión de cartelas con ángeles niños y de ángeles es la siguiente. La segunda cartela ha perdido su letrero y sólo se aprecia el sol que lleva el orondo angelote del lado derecho. Es de suponer que el angelote perdido llevase en su mano una luna para completar la pareja de astros que se asocian a la Virgen. En la pilastra inmediata está un ángel con las alas semidesplegadas, en cuya cartela superior puede leerse “AUXILIUM”, mientras en su brazo izquierdo porta un escudo ovalado con un ancla. El *Auxilium Pecatorum* es otra de las excelencias de la Virgen representada en la bóveda de los Desamparados de Valencia¹³⁰ y una de las que Zorrilla modificó, sustituyendo el navío propuesto por Palomino por un ancla.

En la tercera cartela puede leerse “CONS(OL)ATRIX / AFFLICTORUM / EX.. ETP”, y los ángeles que la flanquean parece que llevan una azucena y una rama rematada en una estrella. El ángel de la pilastra inmediata ha perdido gran parte de su rótulo y de sus atributos hasta hacerlos irreconocibles, aunque en buena lógica puede suponerse que fuera la personificación del consuelo, otra de las excelencias marianas representada por Palomino¹³¹.

En la cuarta cartela se lee “PACEM MEAM / DOMORIS / IOAN C...” con ángeles portadores de una granada y de una rama, acaso de olivo. El ángel de la pilastra inmediata está identificado en su cartela como la “PAX” y porta como atributos el cuerno de la abundancia y el caduceo de Mercurio. La caracterización es idéntica a la empleada por Palomino en San Juan del Mercado de Valencia en 1700, aunque sustituyendo a la doncella por un ángel¹³².

La quinta cartela está en parte pintada sobre una portezuela de madera a la que se llega por encima de las bóvedas de la nave, razón por la cual parte del letrero se ha perdido, pudiéndose leer muy parcialmente “...TE PROTEGE / HIM...”. Los ángeles que sujetaban la cartela y sus



Fig. 27. Cartela del tambor. 1745. Haro. Basílica de la Vega

símbolos no son identificables debido al gran deterioro de la pintura en esta zona. En la pilastra inmediata está el ángel identificado como el “FAVOR”, portador de un gran escudo que apoya en el suelo y en cuyo campo hay un delfín¹³³.

La sexta cartela ha quedado casi completamente destruida por la humedad y el ángel de la pilastra inmediata tampoco es identificable mediante la cartela, si bien va coronado y lleva como atributos una banda roja terciada sobre el pecho, una lanza en la mano derecha y un escudo apoyado en el suelo. Los restos del letrero de la cartela parecen aludir al Honor. Palomino lo describe en San Juan del Mercado como “un anciano de venerable aspecto, coronado de palma y laurel, con un collar de oro al cuello, y manillas, o brazaletes ricos en las muñecas; en la mano derecha tendrá una lanza, y en la siniestra un escudo”¹³⁴.

La séptima cartela también se ha perdido y sólo es visible el ángel del lado derecho portando un espejo rectangular. En la pilastra inmediata el ángel correspondiente está identificado como la “GRATIA” y lleva en la mano derecha una rama de olivo, mientras eleva la mirada al cielo. Tal es como caracteriza Palomino este concepto en las pinturas de la iglesia de San Nicolás de Bari de Valencia, cuyo programa iconográfico redactó a petición de su discípulo Dionis Vidal, encargado de la pintura: “representada por una hermosa doncella, de aspecto grato, y risueño, mirando a el cielo, donde estará el Espíritu Santo. En la mano derecha tendrá una rama de oliva; y en la siniestra un vaso; y se le pondrá este texto: “*Gratis accepistis, gratis date. Math. 10*”¹³⁵.

La octava y última de las cartelas dice: “REFUGIUM ME / UM”, mientras los ángeles de los extremos llevan una puerta y un templo circular entre sus manos. En la pilastra inmediata el ángel está rotulado como el “REFUGIUM / UM” y lleva en la mano derecha una espada que apoya en el correspondiente hombro. El *Refugium peccatorum* es una de las cuatro excelencias escogidas por Palomino para los Desamparados de Valencia en 1701: “se repre-

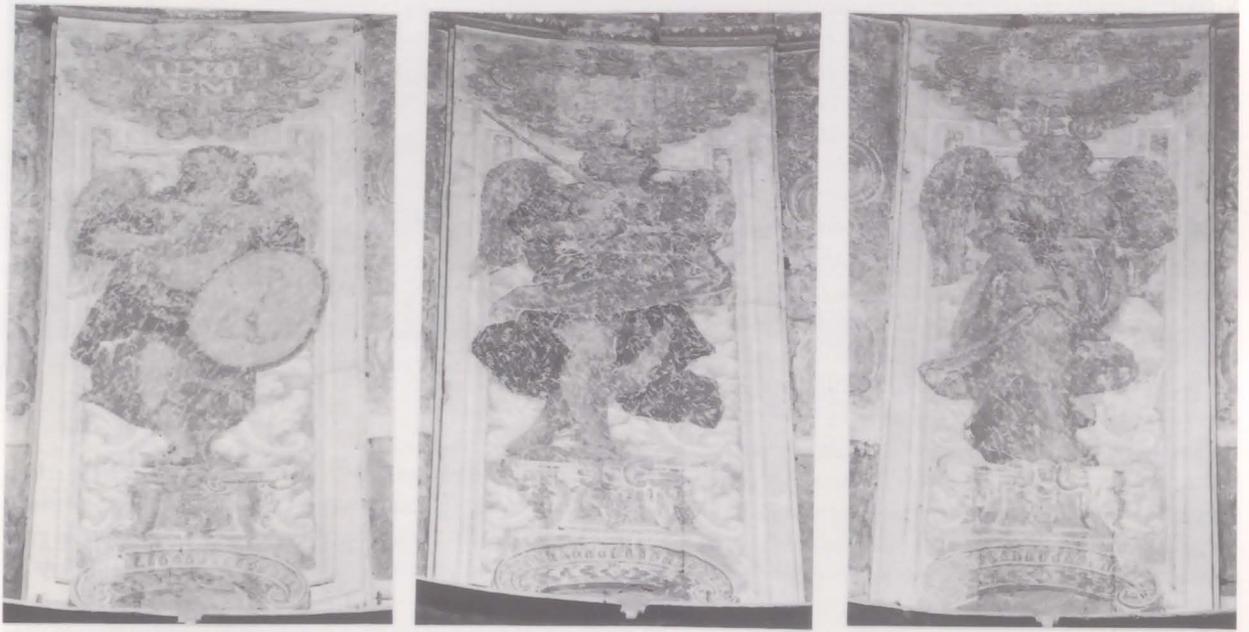


Fig. 28. *Ángeles del tambor. 1745. Haro. Basílica de la Vega*



Fig. 29. *Virgen María. Cúpula. 1745. Haro. Basílica de la Vega*



Fig. 30. *San Miguel arcángel. Cúpula 1745. Haro. Basílica de la Vega*

sentará en un hermoso mancebo, armado, de gallardo espíritu, y gracioso aspecto; a el lado derecho tendrá un altar a lo antiguo, y sobre él pondrá la mano derecha, empuñando una espada desnuda; y en la mano siniestra tendrá un escudo, en cuyo campo estará grabada un áncora, y un delfín, enroscado en ella". A juzgar por la descripción que Palomino hace del Refugio y del Auxilio, parece que Zorrilla trastocó parcialmente sus símbolos: al colocar al *Auxilium* el escudo con el ancla en vez del navío de velamen hinchado, dicho atributo desapareció de los que caracterizan al *Refugium*, cuya figura sólo conservó la espada desnuda

La iconografía del tambor está toda ella en función de la Virgen María que, bajo la advocación de la Vega, reina en la basílica de Haro: los letreros de las cartelas y los símbolos portados por los ángeles niños que las flanquean fueron dedicados a cantar las alabanzas de la Virgen, siguiendo la devoción popular y el rezo convencional de las letanías, mientras que los ángeles aluden a las excelencias y los favores especiales que los devotos pueden obtener de la Virgen. La adaptación de los programas iconográficos que Palomino había creado en Valencia en los años 1700 y 1701, aplicados con retoques por Zorrilla cuarenta y cinco años después, ponen de manifiesto lo genérico de los mismos y revelan una vez más las verdaderas raíces de la formación y del ambiente artístico en el que se educó y creció Zorrilla.

A la exaltación de la Virgen como Reina de los Cielos que se representó en la cúpula le precede la ordenación de ese cielo mediante tres círculos concéntricos y un eje longitudinal de composición en el que se sitúan las figuras principales de la Virgen y de San Miguel Arcángel. En el segmento orientado al este, enfrente de los fieles que siguen el culto, está María como Reina de los Cielos, entronizada sobre nubes, coronada con corona imperial, con manto azul que los ángeles extienden sobre sus hombros y llevando en las manos el cetro y una granada, que es el fruto que lleva la imagen medieval de la Virgen de la Vega en el altar de la basílica y en las estampas del siglo XVIII¹³⁶ (Fig. 29). Ascende hacia las alturas donde está situada la Trinidad rodeada de resplandecientes círculos de querubines y serafines. Llama la atención los dos niños orantes situados bajo el trono de nubes de la Virgen, niños que parecen estar representando al género humano protegido por la sombra de María, tema que ya había sido representado por Luca Giordano en la continuación de la decoración de la capilla de la Virgen de Atocha de Madrid. En el lado opuesto del eje se encuentra el arcángel San Miguel, armado con escudo en su papel de defensor del orden celestial, papel que subraya la filacteria con las iniciales "(Q) S.D. HO. E. GLO."

(Fig. 30). Sobre el anillo de la cúpula a su derecha se halla una bellísima representación de Adán y Eva en el Paraíso junto al árbol de la culpa en el que está el diablo

enroscado en forma de serpiente tentando a Eva, a punto de coger la manzana. El árbol cargado de fruta y los pudorosos desnudos son uno de los fragmentos más bellos de la cúpula de Zorrilla, pero con el paso del tiempo han sufrido un picoteado o un agrietamiento de su superficie.

Sobre las masas de nubes inmediatas al anillo arquitectónico de la cúpula se encuentran representados una serie de santos, en la que se mezclan apóstoles y santos de devoción universal, junto a otros claramente entroncados con devociones más regionales y locales (Fig. 31). A la derecha de la Virgen se sitúan San Pedro, San Andrés y San Juan Evangelista, seguidos de un santo eremita con hábito pardo y estola, que quizá pueda identificarse con San Felices de Bilibio, patrón de Haro, San Lucas en acto de pintar el retrato de la Virgen, Santiago el mayor en su iconografía de apóstol peregrino, pero con el estandarte militar a los pies, y detrás de San Vitores de Cerezo, el santo cefalóforo local que en ocasiones se confunde con San Lamberto. Las representaciones del lado derecho de la Virgen culminan con el grupo de Adán y Eva en el paraíso antes comentado. En un segundo círculo son visibles un santo anciano con cayado, quizá San Joaquín o Santo Domingo de la Calzada como se le ha identificado en ocasiones, junto a San José y San Juan Bautista, y un grupo de santas mártires con palmas en las manos encabezadas por Santa Bárbara. En el lado izquierdo, el primero de los apóstoles representado podría ser Santo Tomás, titular de la parroquia de Haro, caracterizado en la lanza en alusión al costado abierto de Cristo y a su duda, seguido de San Pablo y un santo imberbe con un gran libro en las manos. Siguen los apóstoles San Simón, con sierra, y Santiago Alfeo, con el bastón nudoso o palo de batanero, con el que le dieron martirio¹³⁷, dos apóstoles verdaderamente excepcionales; y un santo abad benedictino identificable con San Millán de la Cogolla, discípulo de San Felices de Bilibio, cuyo monasterio tenía importantes intereses económicos en la villa y en su entorno; los santos diáconos San Vicente con la rueda de molino y San Lorenzo con la parrilla; y el rey David tocando el arpa. En segunda línea se ven dos mujeres sin atributo alguno, salvo ciertos rasgos de vejez, que quizá sean Santa Ana y Santa Isabel, seguidas de otro grupo de cuatro santas vírgenes encabezadas por Santa Úrsula.

En el anillo que corresponde al nivel de la Virgen María se encuentran cuatro ángeles de cuerpo entero que complementan la presencia de San Miguel (Fig. 35). Los dos más cercanos a María son ángeles orantes: el que se sitúa cerca de Cristo en la gloria lleva la cruz de su sacrificio y el que se sitúa cerca de Dios Padre es portador de un incensario de alabanza. Estos ángeles también encuentran su paralelo ideológico en el programa de Palomino para el presbiterio de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia (1699), donde los colocaba junto al

trono del Cordero Místico con atributos sacramentales “y especialmente uno de ellos está incensando el trono, conformando con el texto: *Ascendit fumus incensorum de Oracionibus Sanctorum de manu Angeli, significando con esto las oraciones de la Iglesia, y el culto que a Dios se le consagra en ella*”¹³⁸. Estos cuatro ángeles son el punto en el que mejor se ven las influencias decorativas y formales de Luca Giordano especialmente y de Antonio Palomino reunidas por Francisco Zorrilla en la decoración de la cúpula de la Virgen de la Vega. Las del primero son clarísimas en los cuatro ángeles vistos de *sotto in su* con los paños de sus ropajes formando un círculo y permitiendo ver las piernas desnudas, ángeles de los que Giordano había llenado sus decoraciones madrileñas de los años 1692-1702. En el caso de la imagen de San Miguel Arcángel su postura erguida y frontal recuerda la del mismo arcángel pintado para la capilla del Alcázar Real de Madrid, que Palomino también interpretó en algunas de sus composiciones¹³⁹.

Además, una parte del argumento de la cúpula de la Virgen de la Vega parece inspirada en las desaparecidas pinturas de Giordano en la Virgen de Atocha, a tenor de como las describe Palomino. En el anillo de la media naranja, que a mediados del siglo XVII había realizado Francisco de Herrera el Mozo, Giordano pintó “*variedad hermosa de ángeles mancebos y niños; especialmente San Miguel y San Gabriel, y otros dos en las pechinas más directas a la vista; y en las otras San Juan Evangelista que escribió tantas maravillas alusivas a esta gran Señora, en su Apocalipsis; y el glorioso San Lucas delineando la suma perfección de aquel Abismo de la Gracia. Acompañando lo restante de los arcos con muchos de los espíritus angélicos con diferentes atributos, y flores, que derraman gozosos hermosa turba de hermosos chicuelos*”. Y sigue la descripción de la restante pintura, especialmente interesante en la primera bóveda: “*Extendióse esta pintura (la de la cúpula de Atocha y otras partes pintadas por Francisco Herrera el Mozo) hasta lo restante del cuerpo de la capilla; y así ejecutó Jordán en la primera bóveda el árbol de la culpa, donde pecaron nuestros primeros padres. Y en su contraposición el árbol de la Gracia, María Santísima, debajo de cuya sombra se ampara el género humano, alimentándose de su fruto, y refrigerándose con el copioso torrente de aguas vivas que de sus raíces brota, formando un mar de gracia de sus deliciosos raudales*”¹⁴⁰. La comparación de esta descripción de Atocha con la disposición de los temas principales de la Vega parece indicar que Zorrilla se inspiró en el argumento, lo que es evidente en la contraposición de Adán y Eva en el árbol del pecado y María como árbol de la Gracia, en la presencia de San Miguel, San Lucas pintando a la Virgen y San Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis, y en las formas de los ángeles con símbolos de Giordano,

procediendo a adaptarlo todo a las necesidades y al espacio disponible del santuario de Haro. A través de esta descripción de los frescos de Atocha queda claro qué representan los dos niños orantes pintados por Zorrilla bajo el trono de nubes en el que se yergue la Virgen, un símbolo del género humano amparado por su sombra. Al escoger como modelos de inspiración obras ejecutadas cuarenta y cinco años atrás la actitud del pintor parece en principio arcaizante, pero quizá no sea más que el resultado de la admiración de tantos pintores españoles hacia la inmensa y brillante obra del pintor napolitano y su importante papel en la renovación de los esquemas decorativos del barroco español¹⁴¹.

La técnica de Zorrilla en esta cúpula es muy superior a la empleada en la cúpula de la sacristía. Es difícil valorar la calidad de las pinturas del tambor, dado su lamentable estado de conservación. Sin embargo, la contemplación de cerca de los frescos de la cúpula revela el empleo de un dibujo y un toque muy certeros que dota a las figuras principales de gran volumen y plasticidad, mientras las figuras secundarias quedan fundidas entre las nubes, ejecutadas con un toque más ligero y un colorido más claro. Predominan de nuevo el blanco manchado de azul, de gris o de ocre claro de las masas de nubes en la que se asientan las distintas figuras, a veces con contraluces tan oscuros como los del trono de la Virgen. Las vestiduras de los santos están tratadas con colores ocres claros, casi amarillos, y oscuros, casi marrones, azules tornasolados en blancos, verdes y negros, reservando el rojo para la túnica de la Virgen, algunos mantos de los ángeles, las dalmáticas martiriales de San Vicente y San Lorenzo, o las manzanas del árbol del paraíso.

Es muy probable que en esta obra Zorrilla estuviera ayudado por su discípulo Manuel Martínez del Barranco, aunque no sabemos en que medida llegó a intervenir en las pinturas. En lo que se conoce de sus pinturas ejecutadas una vez que se trasladó a Burgos es evidente el influjo de la estética y de los modelos de derivación barroca, especialmente en el lienzo titular del retablo mayor, que se dice firmado¹⁴², y en los de la capilla del Socorro de la parroquia burgalesa de San Gil. La cúpula de la basílica de la Vega tuvo repercusión inmediata en la tosca decoración de la cúpula rebajada del crucero de la iglesia de la cercana Labastida, en la Rioja Alavesa¹⁴³, pero la presencia de José Bejés, importando otro estilo decorativo aprendido en Italia y en Centroeuropa puso fin a lo que la obra de Zorrilla significó durante una década en La Rioja.

V. CONCLUSIÓN

El pintor Francisco Zorrilla muestra a lo largo de toda su obra documentada entre 1715 y 1745 una permanente



Fig. 31. *Ángeles. Cúpula 1745. Haro. Basílica de la Vega*

vinculación a los modelos madrileños, especialmente los grandes maestros del último tercio del siglo XVII, como Francisco Solís, Juan Antonio Frías y Escalante, Teodoro Ardemans y Luca Giordano, así como a Antonio Palomino en su doble vertiente de pintor y teórico del arte. Es lógico si consideramos que donde trabajó la mayor parte de su carrera fue Madrid y para instituciones asentadas en la Corte, especialmente los Trinitarios, tanto los Calzados como los Descalzos, y los Benedictinos, a través de los cuales debió mantener ciertos nexos de unión con La Rioja.

A través de la obra conservada, no parece que Zorrilla fuera una personalidad fuerte e importante frente a sus coetáneos, entre los que se encuentran Miguel Jacinto Meléndez (1676-1734), Valero Iriarte (hacia 1680-1744), fray Matías de Irala (1680-1753) o Juan García de Miranda (1677-1749), elegido en un primer momento tasador de pinturas por el Consejo de Castilla frente a la serie de pintores que pleitearon en 1724 y entre los que estaba Zorrilla.

Seguramente suplió esta carencia de personalidad con el cumplimiento y el buen hacer en su profesión hasta que el cambio de los gustos, la desaparición de sus protectores, su sustitución por otro pintor de la orden en los encargos abundantes para los Trinitarios, el auge de los

pintores de la siguiente generación como Andrés de la Calleja (1704-1785), Antonio González Ruiz (1711-1788), Luis González Velázquez (1715-1763) o Pedro Rodríguez de Miranda (1706-1776), la avanzada edad, la falta de descendencia y de ataduras en Madrid, y una oportuna llamada para pintar en la basílica de la Vega de Haro, le indicaron el camino de regreso a la villa en la que había nacido.

Sus autorretratos nos lo descubren como un buen cristiano, vigilante, un poco desengañado y algo melancólico en su edad más avanzada.

La desaparición de los conjuntos que había realizado antes de 1733 nos impide conocer su verdadera dimensión de pintor de composiciones y hace que las dos cúpulas pintadas en Haro en 1742 y en 1745 se conviertan en sus obras fundamentales y en el resumen de toda su obra, donde mejor se aprecian sus vínculos y sus estimables méritos. Por otro lado, habiendo desaparecido las pinturas de la capilla de la Virgen de Atocha de Madrid, los paralelismos iconográficos y compositivos que muestra la descripción de Palomino con la pintura de la cúpula de la Vega, convierten a ésta en una referencia necesaria para comprender la obra madrileña mimada por Felipe IV y Carlos II.

NOTAS

- ¹ José SIMÓN DÍAZ. "Palomino y otros tasadores oficiales de Pinturas", en *Archivo Español de Arte*, XX, 1947, pp. 121-128. Álvaro PIEDRA, "Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerro, a propósito de un cuadro suyo en el Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, tomo VI, núm 18 (1985), pp. 159-160.
- ² Antonio PONZ. *Viaje de España*. Madrid, edic. Aguilar, 1988, tomo I, carta VII, 22, p. 269, lo menciona como "Juan de Zorrilla".
- ³ José MARTÍ Y MONSÓ. *Catálogo del Museo de Pinturas y Escultura*. Valladolid, 1874, donde se catalogan obras con los números 132, 618, 619 y 620.
- ⁴ Vicente POLERÓ. *Tratado de la pintura en general*. Madrid, 1886, p. 259. Es la mención más antigua a Zorrilla a través de la obra de "San Silvestre Papa en las nubes y entre ángeles, que se describe así: "Por bajo y a todo lo largo se representa el momento en que este santo bautiza a Carlomagno, acompañado de un gran séquito de dignidades del Imperio", a la vez que se califica al pintor como perteneciente a la escuela de Madrid y discípulo de Rizi.
- ⁵ Conde de la VIÑAZA. *Adiciones al Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1894. Tomo Cuarto, p. 70. Sus datos no pueden ser más parcos, pues se limitan a señalar su nombre y a recoger una "linda estampa de Santa Gertrudis la Magna, a quien la Virgen Santísima, acompañada de su divino hijo presenta una rica cadena de oro y pedrería", que en 1732 había grabado Juan Pérez, "en 4º menor".
- ⁶ SIMÓN DÍAZ, *op. cit.*, 1947.
- ⁷ Diego A(NGULO) I(ÑIGUEZ). "El autorretrato de Francisco Zorrilla de 1734, del Marqués de Viana, en Córdoba", en *Archivo Español de Arte*, XL (1967), pp. 86-88.
- ⁸ Juan Carlos BRASAS EGIDO. "Nuevas obras de Francisco Zorrilla", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXII, 1976, pp. 505-509.
- ⁹ Mercedes AGULLÓ Y COBO. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid, 1981, p. 203. Publicó varios documentos de tasaciones de pinturas correspondientes a los años 1716, 1723 y 1728, firmando los dos últimos con el segundo apellido: Luna, y señalando en el último su edad de 45 años.
- ¹⁰ Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, 1992, pp. 410-412.
- ¹¹ Mercedes AGULLÓ Y COBO, y María Teresa BARATECH ZALAMA. *Documentos para la Historia de la pintura española. II*. Madrid, 1996, p. 129.
- ¹² Aun cuando el *Inventario Artístico de Logroño y su provincia. II. (Cenicero-Montalvo de Cameros)*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1976, pp. 190-193, sólo le dedica a la basílica de la Vega una descripción sumaria con pocas atribuciones en lo relativo a sus decoraciones, lo cierto es que debo a su director José Gabriel Moya Valgañón la primera pista que yo tuve hace casi veinte años sobre la presencia de Francisco Zorrilla en Haro, a partir de la cual surge ahora este trabajo.
- ¹³ Es lo que se puede decir de la monumental obra de Domingo HERGUETA y MARTÍN, *Noticias históricas de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Haro, recogidas y ordenadas por...* Haro, 1906. Hay reedición del Servicio de Publicaciones de la Diputación de Logroño, Logroño, 1976. Hergueta dedicó algunas páginas a la basílica de la Vega en el siglo XVIII, cuando el edificio se reconstruyó y decoró íntegramente (capítulos XXVI y XVIII), con profusión de datos sobre arquitectura y retablos, pero no menciona ni la firma y fecha visibles de las pinturas de la sacristía del santuario.
- ¹⁴ Es lo que ocurre con el tríptico *Guía artística. La Basílica de Ntra. Señora de la Vega*. Logroño, Gráficas Ochoa, 1988, en el que no consta el autor, pero redactado por Pablo Bodegas, por entonces capellán de la Vega. A pesar de haberse documentado en el archivo y de señalar la firma y la fecha de la decoración de la sacristía en 1742, en la decoración de la nave de la iglesia confundió las partes de la obra decoradas por Francisco del Plano con las que decoró Zorrilla en, atribuyéndole al primero en 1727 las pinturas del segundo en 1744-1745. Su texto ha sido seguido sin criterio, reproduciendo todos los errores, por José Manuel Rodríguez Amáez, *Haro. Catálogo Artístico y bibliográfico*. Madrid, 1994, pp. 139 y ss.
- ¹⁵ Es el caso de los trabajos de rastreo documental de todos los protocolos notariales de Haro conservados en el Archivo Histórico Provincial de Logroño, realizado por Yolanda CAÑAS MARTÍNEZ, "Las artes en Haro durante el siglo XVIII a partir de las fuentes documentales", en *Berceo*, núms. 112-113, 1987, pp. 33-91, resumen de su trabajo más extenso *Las artes en Haro durante el siglo XVIII. A través de los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Logroño*. Manuscrito consultado en la Biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos de Logroño. En este caso no fue localizado el contrato entre la viuda de Zorrilla doña Manuela Tagle y el ayudante del pintor Manuel Martínez del Barranco, que contiene todos los cuadros y herramientas que el pintor dejó al morir, además de un curioso contrato de mutua adopción. Véase más abajo.
- ¹⁶ Es el caso de los dos recientes trabajos de Paloma SÁNCHEZ PORTILLO, "Nuestra Señora de la Vega en Haro (La Rioja). Decoración de la basílica en los siglos XVII y XVIII", en *Berceo*, núm. 140, 2001, pp. 103-148, un trabajo escolar, excesivamente largo para las novedades aportadas. Y "Nuestra Señora de la Vega en Haro (La Rioja). Un ciclo iconográfico del siglo XVIII", en *Berceo*, núm 142, 2002, pp. 39-64, otro trabajo del mismo carácter, donde se hilvanan una serie de tópicos marianos para definir un programa iconográfico elemental, donde lo más obvio necesita una explicación, por lo general de segunda mano, basada casi exclusivamente en la *Iconographie de l'Art chretien* de Louis Reau.
- ¹⁷ Archivo Parroquial de Santo Tomás de Haro (en lo sucesivo APST Haro). *Libro de Bautizados 9, 1678-1703*, folio 6.
- ¹⁸ La pareja había contraído matrimonio 8 de marzo de 1671 (APST Haro. *Libro de Matrimonios*, 4, fol. 13v^o), velándose el día 27 de febrero de 1672. El 9 de marzo de 1672 bautizaron a José (APST Haro. *Libro de Bautizados 8, 1656-1678*, fol. 235v^o); el 19 de marzo de 1674 a Diego (*Ibidem*, fol. 269v^o); y el 15 de enero de 1677 a Antonia (*Ibidem*, fol. 319v^o). El José fallecido el 2 de septiembre de 1693 (APST Haro. *Libro 1º de Difuntos, 1619-1700*, fol. 137v^o) era hijo de Andrés Zoriilla y María Ugarte, y estuvo casado Águeda García de Muruzabal (Archivo Histórico Provincial de La Rioja (en adelante AHP La Rioja. Protocolos, Antonio Azconizaga, leg. 3883, fols. 451-452: testamento de 29 de agosto de 1693). Sobre Antonia no aparecen más datos en el archivo parroquial.
- ¹⁹ Conocemos algunos documentos relativos a Diego Zorrilla: el 11 de enero de 1734 el matrimonio formado por Diego y María Cruz Fernández de

la Portilla, padres de Diego y de Simón Zorrilla, firmaban una escritura de acuerdo con Tomás de Cárcamo, padre de María Cruz Fernández de la Portilla, sobre la herencia de la abuela de la citada María Cruz. Inmediatamente después, el día 20 de enero del mismo año se hacía una información de pobreza de Diego de Zorrilla, quien se declara labrador sin bienes muebles ni raíces y no podría proseguir pleitos sobre el derecho de sus hijos en el patronato del comisario don Baltasar de Vitoriano, del cual procedían los fondos para sus estudios. El 22 de marzo de 1735 Diego vendió a Antonio Gilbete un trozo de viña en las Callejas Altas, como de tres obreros, por doscientos setenta y cinco reales.

Todas las escrituras pertenecen al AHP La Rioja. Protocolos, Miguel de Frías, leg. 3.955, fols. 3-4^v, 5-7^v y 39 respectivamente.

20 AHP La Rioja. Protocolos. Francisco Martínez de Ontiveros, leg. 4042. Fols. 116^v. Ella era natural de Cabria, Aguilar de Campoo, e hija de Francisco Rodríguez Cabanzón y de doña Lorenza de Terán Arratia.

21 ANGULO IÑIGUEZ, *op. cit.* 1967, p. 86.

22 En realidad este lema, que Angulo Iñiguez interpretó en el contexto de las prevenciones morales del pintor forma parte consustancial del apellido Zorrilla y no es una aportación personal. Endika de MOGROBEJO recoge en su *Diccionario Hispano Americano de Heráldica, onomástica y genealogía*, vol. XIX, Estella, 1999, pp. 263-278) los orígenes cántabros y las numerosas ramificaciones de este linaje, salvo en la zona de Haro, y ofrece dos variantes de la heráldica. Un escudo con campo de plata, con encima de sinople(verde), con dos zorras de gules (rojas) y empinadas al tronco. Otro, que corresponde a los Zorrilla de San Martín de Soba, partido verticalmente, a la izquierda las armas anteriormente descritas, y a la derecha, en azur (azul) un castillo en su color. En la bordura dorada, el lema “*Velar se debe la vida de tal suerte que viva (sic) quede en la muerte*”, común a las ramas de la familia de San Martín de Soba, Alcañíz (Teruel), San Martín de Filar, de la casa de Orduña, de los de Rozas y de los de las montañas de Burgos. Como se puede apreciar el lema es el mismo que el empleado por Francisco Zorrilla. La transcripción de Mogrobejo parece contener una errata en “viva” que será “vida”, con lo que tiene más sentido. La lectura de Angulo Iñiguez en el óleo del retrato parece de unió el “se debe” en un “desvele” que sustituido también queda más claro.

23 ANGULO IÑIGUEZ, *op. cit.*, 1965, p. 86. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1992, p. 410.

24 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHP Madrid), protocolo 14.633, sin foliar. Inventario fechado el 9 de agosto de 1735 y tasación del 2 se septiembre.

25 Hoy Duque de Medinaceli, en la manzana que ocupan los edificios de los Ministerios de Sanidad y de Trabajo (antiguo de Sindicatos).

26 Hoy calle de Lope de Vega. La topografía está fijada a través del plano de Pedro de Texeira de 1656. Véase la obra de Miguel MOLINA CAMPUZANO. *El plano de Madrid por Texeira, estampado en 1656*. Incluye en hojas sueltas la *Topographia de la Villa de Madrid, descrita por Don Pedro Texeira. Año 1656*. Madrid, Ayuntamiento, 1975.

27 APST Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de Fábrica, 1710-1765*, fol. 78^v.

28 AHP La Rioja. Protocolos. Francisco Martínez Ontiveros, leg. 4042, fols. 116-116^v.

29 APST Haro. *Libro de Defunciones, 1699-1755*, folio 286^v.

30 *Ibidem*, folio 304^v.

31 AHP La Rioja. Protocolos. Manuel Romo Díaz, leg. 4018, fols. 129-130^v.

32 *Ibidem*, fols. 131-133^v.

33 *Ibidem*

34 AHP La Rioja. Protocolos. Manuel Romo Díaz, leg. 4017, fols. 232-233^v.

No parece que Martínez del Barranco residiera mucho más tiempo en Haro, probablemente hasta que falleciera doña Manuela Tagle y pudiera trasladarse a otro lugar con más demanda de pintura que la que ofrecía la villa. En Haro no consta acta de matrimonio. En 1748 el ayuntamiento le pagó la pintura de una cruz nueva que se había puesto en la plaza de la Cruz (Cfr. HERGUETA y MARTÍN, *op. cit.*, p. 438).

Por la relación estilística entre las pinturas de Zorrilla de la basílica de la Vega de Haro y la del lienzo titular del retablo mayor (que se dice firmado por un Barranco), así como los que decoraron la capilla de la Santísima Virgen del Socorro, de la parroquia de San Gil de Burgos debe ser el “Don Manuel Barranco” que junto con su mujer doña Eugenia Hoyuelo (Oiuelo), vecinos de esta ciudad (de Burgos), el 11 de abril de 1767 se inscribían como parroquianos en la parroquia de San Gil, después de haber cumplido los diez años como parroquianos en la de San Román. Como el cambio de parroquialidad no suponía cambio de domicilio a la demarcación territorial de la nueva parroquia, el Provisor de Burgos y del arzobispado había tenido que emitir un informe. A la hora de firmar lo hace con el apellido “Martínez del Barranco” (Archivo Parroquial de San Gil. Burgos. *Libro 2º de Parroquianos, 1745-1816*, fol. 97). En una nota marginal a la inscripción como parroquianos el cura don Miguel de la Concha, que los había recibido, anotó: “Despidiéronse en quince de henero de mil setecientos y ochenta”. Esto supone que al menos desde 1757 Martínez del Barranco residía en Burgos. A pesar de ello, Eugenia Hoyuelo aún era parroquiana de San Gil cuando falleció el 17 de septiembre de 1808, donde consta que era natural de Vallejo (Valle de Mena), viuda y madre de dos hijas Francisca y Gertrudis, y que hizo testamento ante Vicente Mariscal (Archivo Parroquial de San Gil. Burgos. *3º Libro de Finados, 1790-1827*, fol 100^v). Su hijo Manuel, de once años, falleció de enfermedad el día 8 y fue enterrado el 9 de agosto de 1770 (Archivo Parroquial de San Gil. Burgos. *Libro de Finados 2, 1753-1789*, fol 78^v).

De su actividad documentada en Burgos queda constancia en los registros de la catedral. En 1761 se acordó trasladar la capilla de las reliquias y se hicieron tres retablos nuevos que doró y pintó Martínez del Barranco por 17.340 reales antes de 1765, año en que se trasladó la capilla. En 1783 cobró 40 reales por reconocerla obra de dorado y estofado del retablo mayor de la capilla de Santiago que había hecho Santiago Álvarez. Para la galería iconográfica de arzobispos de Burgos realizó en 1765 los retratos de los prelados Juan Francisco Guillén (1751-1757), Onésimo de Salamanca (1758-1761) y Francisco Bullón (1761-1764), a razón de 260 reales cada uno. (Véase Manuel MARTÍNEZ y SANZ, *Historia del Templo Catedral de Burgos*. Burgos, 1983 (facsimilar de la edición de 1866).

Parece que en Burgos tuvo que trabajar abundantemente el dorado de retablos. Véase la documentación aportada por René-Jesús PAYO HERNANZ. *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos, 1997. Tomo I, pp. 77 y 354. Tomo II, pp. 227, 269, 287, 386, 455, 462, 475 y 476. En los retablos del santuario de Santa Casilda de Bureba, dependiente de la catedral de Burgos, Barranco pintó dos lienzos con escenas d la Sagrada Familia hacia 1750 (*op. cit.*, II, p. 227).

Creo que se le pueden atribuir las efigies de *San Luis* y *San Fernando* de las calles laterales del retablo de la parroquia de San Gil de Burgos y también dos ampulosos retratos de Alfonso VIII y de la reina doña Leonor, del monasterio de las Huelgas de Burgos.

Desconozco el grado de parentesco que uniría a Manuel con el pintor de igual apellido Bernardo Martínez del Barranco (1738-1791), ya que ambos habían nacido en la misma tierra de Yanguas: Manuel en Taniñe y Bernardo en San Pedro Manrique, según declara en su testamento, aunque Ceán Bermúdez (*Cfr. op. cit.*, 1800, III, pp. 81-82). lo hiciera natural de La Cuesta. El hecho es que en 1788 Bernardo se trasladó a su tierra y tuvo ocasión de interponer un pleito a un vecino de Taniñe (Véase Jesús URREA. "Un boceto de Bernardo Martínez del Barranco en el Prado. (Noticias de su vida y obra)", en *Boletín del Museo del Prado*, VIII-23, 1987, pp.117-123).

³⁵ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1996, p. 129. *Id.*, *op. cit.*, 1981, p. 203.

³⁶ BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976, p. 509.

³⁷ AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 203.

³⁸ Sobre este pleito, véase SIMÓN DÍAZ, *op. cit.*, 1947; y PIEDRA, *op. cit.*, 1985, pp. 159-160, que recoge más documentos del mismo expediente utilizado por Simón Díaz, quien publicó como fecha de concesión del título de tasador a Zorrilla el 5 de febrero, habiendo sido el día 25.

Los pintores firmantes fueron: Jerónimo Ezquerro, Isidro Francisco de Rivera "pintor y maestro mayor de la Imperial Ciudad de Toledo", Pedro de Calabria, Valero Iriarte, Miguel Meléndez, Francisco Meléndez, Francisco Delgado, José de Paz, "Pintores de su Magestad", Francisco Zorrilla y Luna, Toribio Álvarez, Bernabé García, Clemente Rodil, Gaspar de los Reyes, Gabriel Antonio Corboysier, Manuel Gutiérrez, Juan Puche, Vicente de Ribera, Pedro de Peralta, Manuel Santos Fernández, Francisco Carrasco y Francisco Hortega. "Profesores del noble, libre y liberal arte de la Pintura". Entre los testigos del poder figura Andrés de la Calleja, quizá por entonces aprendiz de Ezquerro, José Martínez Rubio y Antonio Rama Palomino.

La fórmula del Consejo de Castilla dice: "Habilitase a esta parte para que siempre que sea nombrado para las tasas de pinturas, las efectúe según y como lo pueden hacer los que a este fin están electos, sin que por esto incurra en pena alguna" (AHN. Madrid. Consejos, leg. 4000, nº 12)

³⁹ SIMÓN DÍAZ, *op. cit.*, 1947, p. 128. El texto completo dice: "Fray Juan de Santa María, ministro del convento de Trinitarios Descalzos Redemptores de cautivos de esta Corte, certifica: que D^o Francisco Zorrilla ha pintado en este dicho convento, en el archivo general de dicho orden, la vida de Nuestro Padre y Patriarcha Sn Juan de Matta, en ocho lienzos de estatura perfecta y otros de Nuestra Señora, de primoroso pincel; y en nuestro colegio de la Universidad de Alcalá ha pintado en el claustro la vida de Nuestro Venerable P^e fr. Juan Bautista de la Concepción, en ocho lienzos de estatura perfecta, mui a gusto y satisfacción de ambas comunidades, por su destreza, inventiva en el arte de pintar. Y para que conste donde más convenga, lo signé en dicho convento de Madrid, en veinte y cuatro días del mes de febrero de mil setecientos y treinta y tres. Fr. Juan de Santa María" (AHN de Madrid. Consejos, leg. 4000, nº 12).

⁴⁰ AHN de Madrid. Consejos, leg. 4000, nº 12: "Fr. Sebastián de Vergara, abad y cura de S. Martín de Madrid, certifica que D. F^o Zorrilla. Profesor del Arte de la Pintura, ha ejecutado diuersas obras, así para el adorno de sus claustros, como para los reverendos obispos de Osmá, Mondoñedo y Almería, en las que ha manifestado su notoria haulidad y destreza, y expecialmente en un quadro en el que pintó con admirable azierto la historia de N^{ro}. Glorioso Patriarcha y los prodijios que se experimentan con sus medallas; y cada día se vale esta comunidad, atendiendo a su conocida intelixa. p^a la ejecución de qualquiera obra de Pintura. Y para que conste donde convenga, doy la presente en este mi combento de Madrid, a 24 de febrero de 1733"

⁴¹ Reproducido en el *IV Centenario de San Benito. Exposición histórica de la Orden Benedictina en la Biblioteca Nacional. Catálogo*. Madrid, 1948, nº 126, ilustración. Elena PÁEZ RIOS. *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, vol. II, Madrid, 1966, p. 636, nº 4.621. Firmado. "Frco. Zorrilla inv., P.M.E. (ligadas) a Cosa Sculp. R" en la cartela, en la que también consta la identificación del personaje. "Vera effigies Fr. Iosephi a Sancto Benedicto religiosi laici im Monasterio B. Mariae Montis Serrati, ordinis SS. P. Benedicti".

⁴² AGULLÓ Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 203.

⁴³ CONDE DELA VIÑAZA, *op. cit.*, 1894, IV, p. 70. A lo largo de estos años he mirado un buen número de hagiografías de Santa Gertrudis, intentando localizar la estampa, sin que lo haya conseguido.

⁴⁴ Archivo de la Villa. Madrid. Documento 3-413-25/ 1732. La información procede del CONDE DE POLENTINOS: "Datos históricos sobre la casa Ayuntamiento de Madrid", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XX, 1912, pp. 230-251, p. 247, de quien la tomaron Elías TORMO (*Las Iglesias del Antiguo Madrid*. Reedicción de los dos fascículos publicados en 1927. Prólogo del Marqués de Lozoya. Notas de María Elena Gómez Moreno. Madrid, Instituto de España, 1979, p. 105) y Juan Antonio GAYA NUÑO (*Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador. El pintor. Descripción y crítica de sus obras*. Córdoba, 1981, p. 30).

⁴⁵ APST Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de Fábrica, 1710-1765*, fol. 78v^o. No ha podido comprobarse la intervención de Zorrilla como autor del modelo grabado en la plancha de 1733. Existe una estampa posterior, firmada por Julián Rodríguez en 1776 y dedicada a don Bernardino de Velasco y Pimentel, y doña María Josefa Téllez Girón y Portugal, duques de Frías, condes de Haro y de Peñaranda de Bracamonte. Sin duda alguna esta estampa está retallada sobre la plancha de cobre antigua de 1733, que aún se conserva en la Vega. Los XIV condes de Haro, a quienes está dedicada la estampa de 1776, ya habían fallecido para entonces, por lo que su nombre en la plancha no puede ser entendido más que como un reconocimiento a los donativos que habían hecho al santuario, tanto para su construcción como para su ornamentación, entre ellos un espectacular terno bordado, fechado en 1742. El XV conde de Haro fue su hermano don Martín Fernández de Velasco y Pimentel, casado con doña Isabel María Espínola y Velasco. Al fallecer sin descendencia masculina el 3 de diciembre de 1776 el Consejo de Castilla nombró administrador de la persona y de los bienes de don Diego Pacheco Tellez Girón Fernández de Velasco, marqués de Belmonte, al duque de Uceda don Andrés Téllez Girón (*Cfr. HERGUETA Y MARTÍN, op. cit.*, p. 468). En 1824 se volvía a encargar otra lámina, utilizando como intermediario al escultor Esteban de Ágreda, establecido en Madrid, pero natural de Haro. (*Ibidem*, p. 480-481).

⁴⁶ AHP Madrid. Protocolo 14.633, sin foliar.

⁴⁷ MOLINA CAMPUZANO, *op. cit.*, 1975.

⁴⁸ El letrado dice: "NRO MUI S^{TO} P^{TE} BENEDETO / DEZIMO TERCIO CONZEDO YND- / VLGENCIA PLENARIA EN UNO DE / LOS BIERNES DE MARZO A TODOS / LOS QUE CONFESADOS Y COM^S // BISITAN ESTE S^SMO CRISTO / DE LAS CADENAS Y ROGASEN / POR LA S^{TA} FEE CATOLICA Y / EN LOS DEMAS BIERNES DEL / AÑO MUCHAS YNDULGENCIAS".

⁴⁹ Fueron publicadas por BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976.

⁵⁰ AHP La Rioja. Protocolos. Manuel Romo Díaz, leg. 4026, fols. 271-174v^o y también los precedentes sobre informaciones relativas en los folios

268-272 y 268-269. Muchos de estos datos: fechas, nombres de artistas,..., utilizando como fuentes documentales los archivos municipales y parroquiales de Haro, pero sin citarlos con el rigor necesario, pueden hallarse en la obra de HERGUETA Y MARTÍN, *op. cit.*, 1906.

51 *Ibidem*, fols. 288-289.

52 *Ibidem*, fols. 285v^o-286.

53 *Ibidem*, fols. 286v^o.

54 *Ibidem*, fols. 293-294.

55 *Ibidem*, fols. 294-294v^o.

56 Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. "La actividad de Francisco del Plano en La Rioja", en *El arte barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca, 19-21 de diciembre de 1983. Sección I, pp.365-366. Id., "Documentos sobre la actividad de Francisco del Plano y Felipe del Plano en La Rioja", en *Seminario de Arte Aragonés*, XL, 1986, pp. 265-266, documentos 36, 37 y 38.

57 AHP La Rioja. Protocolos. Manuel Romo Díaz, leg. 4026, fol. 296.

58 *Ibidem*, fol. 266-267v^o.

59 APST Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de Fábrica desde 1710-1765*, fols. 123v^o y 125v^o.

60 Véase la síntesis de la pintura madrileña del periodo 1720-1750 en PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1992, pp. 403 y ss. También su artículo "Algunos pintores rezagados en el Madrid de Felipe V", en *Archivo Español de Arte*, LVIII, n^o 231, 1985, pp. 209-229.

61 Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, tomo IV, pp. 318-320.

62 Don Juan Francisco de Ollauri y Unda Dávalos Garibay Salazar Zamudio Arias y Daofé estuvo casado con su prima hermana doña Dorotea Manuela Juana de Unda San Vicente Belandía Garibay Brizuela Mirafuentes y Pimentel. Con todos estos apellidos el matrimonio comparecía ante el notario de Haro el 10 de mayo de 1742 "en sus casa de campo y torre que llaman del Palomar" a dar poder a don Ramón Gutiérrez Girón, señor de Bascones del Agua y alcalde mayor perpetuo de Burgos, y a don Fernando Salazar Correa de Velasco, patrono del monasterio de Santa Clara de Burgos y regidor perpetuo de dicha ciudad, para concertar el matrimonio de su único hijo varón don Félix Ramón Ollauri y Unda, futuro heredero de numerosos mayorazgos fundados en el siglo XVI, con doña Gertrudis María de Vega Portocarrero Río San Martín Altamirano, Lara y Santoyo, natural de Burgos y nieta de don Antonio del Río San Martín, su curador, caballero de Calatrava y regidor de Burgos.

Una hija del matrimonio, doña Dorotea Vicenta de Ollauri y Unda estaba casada con don Baltasar de Vera Tasis y Molinet, caballero mayor del rey, dueño del Encín, en Alcalá de Henares, que residían en Guadalajara (AHP La Rioja. Protocolos, Manuel Martínez Hontiveros, leg. 4046, fols. 60-63v^o).

Por el testamento (29 de mayo de 1742) de doña María Dorotea de Unda Garibay, madre de don Juan Francisco de Ollauri y Unda, sabemos que sus padres eran naturales de Viana (Navarra), donde ella había nacido, que era viuda de don Antonio Félix de Ollauri y Dávalos, caballero de Santiago, sabemos que la familia era propietaria de la capilla de la Santa Cruz, junto a la cabecera del convento franciscano de San Agustín de Haro, donde mandó que la enterrasen. Entre las mandas testamentarias se descubre que tenía una nieta, doña Antonia Felipa de Ollauri y Unda, hija de don Juan Francisco, que era monja en las Agustinas de San Pedro de Pamplona. A propósito de la muerte y reparto de los bienes de su marido, que había hecho testamento ante Manuel Romo Díaz en diciembre de 1722, entre ella misma y sus dos hijos don Juan Francisco y doña Mariana, casada con don Manuel Dionisio de Orive, alude a "las casas principales sitas en la plaza maior de esta villa, todas ellas de sillería, a surco hacia la parte como se baja al Puente casas de herederos de don Manuel de Villasante Ogazón, y por la parte de arriba, hacia oriente, las casas principales de los maiorazgos que goza dicho don Juan Francisco, mi hijo...y pasa desde la dicha plaza maior a la calle trasera que llaman de la Paz...", tasada en 38.500 reales, de las que la mitad era suya y quería agregarla al mayorazgo del hijo heredero (*Ibidem*, leg. 4046, fols. 71-74v^o). Sobre estas casas vuelve a haber información el 28 de noviembre de 1744 en la escritura de convenio entre doña Dorotea de Unda y Garibay, madre de don Juan Francisco de Ollauri y Unda, y doña Dorotea de San Vicente y don Félix de Ollauri y sus hermanas. (*Ibidem*, leg. 4042, fol. 144).

La muerte de don Juan Francisco de Ollauri y Unda el 6 de agosto de 1742 en Madrid "de muerte natural, en las casas de don Joaquín de Robles, marqués de las Hormazas, su sobrino" fue avisada por carta al alcalde ordinario del estado noble de Haro don Tomás de Santerbas, quien se personaba ante la justicia de la villa el día 10 solicitando que se hiciera el inventario de los bienes del difunto (*Ibidem*, leg. 4046, fols. 88-143v^o), el cual comenzó el día 14 de agosto por las casas de la plaza y prosiguió el 14 de septiembre por la casa de campo del Palomar.

A consecuencia de la muerte de don Juan Francisco, su viuda e hijo ratificaron el compromiso matrimonial en dos ocasiones posteriores (*Ibidem*, leg. 4046, fols. 84-87v^o y 151-152).

63 AHP de La Rioja. Protocolos, esc. Francisco Martínez de Ontiveros, leg. 4047, fols. 116-154. La anotación del pago a Zorrilla está en el folio 169v^o. La signatura del documento es la antigua. En el momento de hacer la comprobación de su contenido el legajo está siendo reclasificado dentro de la sección Judicial del archivo.

64 Archivo Parroquial de Santo Tomás de Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de Fábrica desde 1710-1765*, fols. 134-134v^o y fol. 135v^o

65 Su contemporáneo Toribio Álvarez pintó en 1722 una *Procesión del viático saliendo de la iglesia de San Andrés* (Madrid, Sacramental de San Isidro), cuyo tema parece afín al del cuadro de Zorrilla (Véase Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunos pintores rezagados en el Madrid de Felipe V", en *Archivo Español de Arte*, LVIII, 1985, pp. 215-215).

66 ANGULO INIGUEZ, *op. cit.*, 1967, pp. 86-88. Óleo sobre lienzo, 123 x 104 cm.

67 Una obra coetánea y de características similares es el *Retrato de Antonio Palomino* (México D.F., colección particular), pintado por su discípulo Juan Bautista Simó en 1726 para fray Juan Interián de Ayala, en el que el pintor, activo frente al caballete, con sus biblioteca a la espalda, completa el argumento con una alegoría del tiempo y la verdad. Véase el catálogo de la subasta de Christie's de Londres, Old Master Pictures, correspondiente al 14 de diciembre de 1990, de cual se expuso una selección de pintura española en el Hotel Ritz de Madrid los días 25-27 de octubre del mismo año. La pintura perteneció a Sir John Stirling Maxwell.

68 ANGULO INIGUEZ, *op. cit.*, 1967, pp. 86-88. PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 410-412

- 69 Archivo Histórico de La Rioja. Logroño. Protocolos, esc. Manuel Romo Díaz, leg. 4047: escritura del 20 de marzo de 1748, fol. 131. El lienzo vendría a medir unos 165 cm. aproximadamente.
- 70 Subastado en la Sala Retiro de Madrid (Cajamadrid) el 12-13 de junio de 2002, lote nº 295. Óleo sobre lienzo, 150 x 101 cm. Fue adquirido por el Ayuntamiento de Haro.
- 71 En los últimos años ha circulado por el mercado de arte de Madrid una excelente pintura, por muchas razones digna de ser tenida en cuenta, representando una *Predicación de San Vicente Ferrer*, bien compuesta, con medias figuras en el primer término, obra de un pintor madrileño de los años 1720-1740, que presenta en el centro de la composición una cabeza que podría ser el autorretrato del pintor. Tiene cierto parecido en el plante y en las facciones con la imagen conocida de Zorrilla, pero la pintura parece de colorido más brillante y de estilo más suelto, quizá más cercana a Pedro Rodríguez de Miranda
- 72 Elena PAÉZ RÍOS. *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional. II*. Madrid, 1966, II, p. 636, nº 4.621, donde se cataloga a través de una prueba suelta de la colección Carderera (Barcia, 1672), algo recortada de 24,5 x 14,7 cm y con la firma del grabador borrosa. Fecha la estampa en 1723 (*sic*). BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976, p. 506, nota 4, lo cataloga a través de la estampa incluida en la edición de las obras de fray José de San Benito, hecha en Gerona en 1755 (ejemplar de la biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Valladolid), identificando al grabador: "*P.M.E. a Cosa Sculp. R*".
- Para la obra de fray José de San Benito, véase Antonio PALAU y DULCET. *Manual del librero Hispano Americano. Tomo XIX. San-Santa*. Barcelona, 1967, p. 44. La *Opera Omnia* tuvo a lo largo del siglo XVIII varias ediciones en Madrid (1725, 1727, 1731, 1738), en Gerona (por Antonio Oliva, 1755) y en Ferrara (por Josepho Rinaldi, 1774). Sólo la primera de Madrid y la de Gerona incluyen el retrato del autor. También se editaron algunas de sus obras en Portugal e Italia.
- 73 "*Vera effigies FR. IOSEPHI / A SANCTO BENEDICTO / religiosi Laici in Monasterio B. Mariae Monns Sarrati Ordinis SS. P. Benedicti. / Fco. a Zorrilla ino. P.M.E. a Cosa Sculp. R*". Debe tratarse de Manuel de Cosa, muerto en Madrid en 1743, y con actividad conocida entre 1719 y 1741.
- 74 Sobre la cartela puede leerse "*Ver^{to} R^o de fr Joseph de Sⁿ. Be / nito Rs^o Lego murió...*".
- 75 Véase la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Bilbao -Madrid-Barcelona, Tomo XXVIII, p. 2909. Por el craquelado producido por el bastidor se trata sin duda de un óleo sobre lienzo, aunque desconocemos las medidas o si estaba firmado. En la cartela se lee con relativa claridad: "*V^{ro} R^o. de f Joseph de S. Benito / R^o Lego. Murio a 18 de 1723, de edad de 68 años*".
- 76 Fueron publicados por BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976, p. 508-509. Mide 80 x 57 cm. Firmado en el anverso "*Fco. Zorrilla / fac. 1715*". Lleva en el pie el siguiente letrero: "LE DIO VN DEVOTO ESCLAVO DE N^{RA}. SEÑORA"
- 77 Sobre la identificación de esta obra de Alonso Cano con la conservada en la Academia de San Fernando de Madrid, véase el artículo de José Álvarez Lopera, "Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas", en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de la exposición celebrada en el Hospital Real. Granada, 2001-2002, pp. 157-176. El autor aporta la prueba de que es el mismo citado por Ponz en la escalera del monasterio de San Martín, a través de una anotación manuscrita de Ceán Bermúdez en su *Historia de la pintura española*, sin poder dilucidar si también perteneció en el siglo XVIII a Manuel Godoy, como tradicionalmente se ha pensado.
- 78 Mide 13,5 x 8,2 cm. Va firmada "*Fco. Zorrilla del. J^s. á Palom^o Sculp.*". Se conservan ejemplares de la obra con la correspondiente estampa en la Biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos, signatura R-877 y en la Biblioteca Nacional de Madrid, signaturas 2/16028 y 3/59372. El grabador (1692-1777) era sobrino de Antonio Palomino.
- 79 Fray Diego de Mecolaeta había tomado el hábito en el monasterio de San Millán de la Cogolla el 16 de abril de 1702 y profesó el 17 de mayo de 1703. Fue predicador general de la orden y abad de San Millán (1737-1741). Falleció en dicho monasterio el 24 de diciembre de 1764 (*Cfr.* E. ZARAGOZA PASCUAL. "Monacologio emilianense (1500-1833)", en *Studia Monastica*, vol. 29, 1987, p. 309). Una breve reseña bibliográfica, más amplia que la de Palau por recoger también manuscritos y traducciones, puede verse en Joaquín PEÑA, OSA. *Páginas emilianenses*. Salamanca, 1980 (segunda edición), pp. 98-100.
- 80 Sobre este tema y sus implicaciones pictóricas e iconográficas, puede verse mi artículo "Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla", en *VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional: El pintor Fray Juan Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. San Millán de la Cogolla, noviembre de 2000 (en prensa), con toda la bibliografía apologética antigua.
- 81 Algunos párrafos de esta introducción dicen: "*A vos (San Millán) se debe esta obra, por aver nacido en vuestra casa, por averla producido vuestra VIÑA*" (Los subrayados están en el original).
- Los frutos de la viña son todos los escritos y los hijos profesos en el monasterio de San Millán: "*Viña es tan feraz, y tan fecunda, que sin menoscabo en su vigor, aun con la anciana edad de casi doce siglos, ha producido para el cielo muchos santos: Siete a lo menos se veneran en vuestra iglesia* (en alusión a los discípulos directos: Aselo, Citonato, Sofronio, Geroncio, Aurea, Potamia y Felices) *con cultos públicos, colocados en preciosas urnas de plata y oro. Ha dado a varias iglesias un cardenal* (el cardenal Aguirre), *y quarenta y nueve obispos santos y doctos, y al orbe literario muchos escritores eruditos. Viña es que cercasteis con la robusta muralla de la Regla del Patriarca de los Monges San Benito, cuyo muro se ha conservado indemne tan largo tiempo*". Los párrafos finales son una súplica a San Millán para que ayude a cerrar los huecos abiertos en esos muros
- 82 CONDE DELA VIÑAZA, *op. cit.*, 1894, IV, p. 70.
- 83 Grabador, con actividad conocida en Madrid entre 1721 y 1738. Páez Ríos recoge una relación de obras localizadas en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid; y se refiere a la mención de Viñaza de la estampa de Santa Gertrudis, aunque sin haberla localizado (*Cfr. Repertorio de grabados españoles. Tomo II. H-Q*. Madrid, 1982, pp. 393-395).
- 84 AHN. Madrid. Consejos, leg. 4000, nº 12.
- 85 En su propia instancia del día 25 de febrero Zorrilla se refiere simplemente a sus trabajos en el "monasterio de San Martín". La descripción de los interiores de San Martín de Antonio PONZ, según la tercera reimpresión (1793) del tomo V del *Viaje por España*, quinta división, 8, edic. Aguilar, 1988, pp. 127-129) es muy breve y poco concreta. Un inventario de obras incautadas, que se devolvían a los conventos y monasterios madrileños después de la ocupación francesa (1808-1812), señala que en el monasterio de San Martín se habían incautado ciento setenta y cuatro obras, aunque luego sólo se devolvieron cuarenta y siete pinturas (*Cfr.* Wifredo RINCÓN GARCÍA, "Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos

madrileños de 1814”, en *Academia*, nº 60, 1985, pp. 299- 372).

Fray Sebastián de Vergara fue autor de la *Vida y milagros de el thaumaturgo español, Moysés segundo, redemptor de cautivos, abogado de los felices partos Santo Domingo Manso, abad benedictino, reparador de el Real Monasterio de Silos* (Madrid, 1736). Junto con fray Juan Vázquez y el abad fray Baltasar Díaz, fue uno de los impulsores de las reformas artísticas del monasterio de Silos que culminarían con la construcción (desde 1732) y decoración de la Santa Capilla, donde se colocó la nueva urna de plata (1733) con los restos de Santo Domingo de Silos. De su empeño personal surgió la serie de pinturas del mercedario fray Gregorio Barambio que decoran la capilla (1744).

- ⁸⁶ Rastreando en el *Diccionario de Historia Eclesiástica de España* (DHEE), los obispos que pudieron haber sido clientes de Zorrilla en el primer tercio del siglo XVII son, a título orientativo, los siguientes:
- obispado de Almería: el trinitario Fray Juan de Bonilla y Vargas (1704-1707), fray Manuel de Santo Tomás y Mendoza (1707-1714), don Jerónimo del Valle Ledesma (1714-1722), fray José Pereto y Ricarte (1723-1730) y don José Martín Ibañez (1730-1734).
 - obispado de Mondoñedo: el jerónimo fray Juan de Santisteban (1705-1728), muy activo en cuestión de obras en la catedral y fundador del convento del Rosas; y don Antonio Alejandro Sarmiento (1728-1751).
 - obispado de Osma: don Sebastián Arévalo y Torres (1682-1704), don Jorge de Cárdenas Valenzuela (1704-1705), don Andrés Solo de la Fuente (1706-1714), don Felipe Antonio Gil Taboada (1715-1720), don Miguel Herrero Esgueva (1720-1723), don Jacinto Vallador Fresno (1723-1730) y el benedictino don José Barnuevo (1730-1735), probable cliente de Zorrilla.
- ⁸⁷ San Juan de Mata (Fauçon, Provenza, 1160- Roma, 1213) fue con San Félix de Valois cofundador de la orden de la Santísima Trinidad. Su hagiografía fue escrita por Gil González Dávila en 1630. El cuerpo del santo fue trasladado a Madrid en 1655 (Véase *Año Cristiano*, dirigido por Lamberto de Echeverría y Barnardino Llorca, S.I. I. Enero-Marzo. Madrid, B.A.E., 1966, pp. 275-279).
- ⁸⁸ Fray Juan Bautista de la Concepción (Almodóvar del Campo, 1561- Córdoba, 1613) fue el reformador de la orden de la Santísima Trinidad, dando lugar a los Trinitarios Descalzos a partir del Breve de reforma concedido por Clemente VIII en 1599. Antes de morir había fundado trece conventos y escribió, como Santa Teresa de Jesús, la historia de sus fundaciones. Fue beatificado por Pío VII en 1819 (véase *Año Cristiano*, dirigido por Lamberto de Echeverría y Barnardino Llorca, S.I. I. Enero-Marzo. Madrid, B.A.E., 1966, pp. 321-324).
- Las pinturas fueron vistas por Antonio Ponz en el transcurso de su viaje a Alcalá de Henares, reseñando que en el claustro había cuadros de Juan de Van der Hamen y de “un Juan Zorrilla” (Cfr. *Viaje de España*. Tomo Primero, 1787, edic. Aguilar, 1984, p. 269), confundiendo el nombre o leyendo mal alguna firma.
- ⁸⁹ AHN. Madrid. Consejos, leg. 4000, nº 12.
- ⁹⁰ Los números 1.269, 1.270, 1.273 y 1.276 del inventario del Museo de la Trinidad, que fueron depositados por R.O. en 1855 en el convento de Misioneras Dominicas Filipinas de Ocaña (Toledo), eran de temática trinitaria, especialmente el que se ha identificado modernamente como “Visión de San Huberto”, descrito en el inventario antiguo como “un ángel con dos esclavos, en primer término un benado (*sic*) con una cruz entre los cuernos”, iconografía de San Félix de Valois, cofundador de los Trinitarios. Otros de similares medidas (núm. 1.267, 1.271, 1.274 y 1.275) parecen haber formado parte de la misma serie. Se consideraban sin valor ni mérito y que en el inventario actualizado no han sido localizados (Cfr. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991).
- ⁹¹ AHN. Madrid. Consejos, leg. 4000, 12. El convento de la Trinidad era el de los Trinitarios Calzados y estaba en la calle de Atocha (Cfr. Antonio PONZ. *Viaje de España*. Tomo V, edic. Aguilar, 1988, pp. 56-59). Es el edificio que durante algún tiempo albergó el Museo de la Trinidad, núcleo de la desamortización de Mendizábal en Madrid, integrado posteriormente en el Museo del Prado. Véase el artículo de Juan Antonio GAYA NUÑO. “El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y catálogo de una pinacoteca desaparecida)”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1947, pp. 20-77.
- ⁹² Óleo sobre lienzo, 137 x 106 cm. La pintura de Fray Pedro de Courbillon está firmada en el ángulo inferior izquierdo dentro de un recuadro que parece estar raspado sobre la pintura: “FA^{co} ZORILLA / INVENI FACIT”. Da noticia de ellos el *Inventario artístico de Edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII. Tomo I*. (Madrid, 1983, p. 223), aunque equivoca las medidas. Los dos lienzos llevan en el reverso un papel pegado sobre el travesaño del bastidor en el que se lee: “D. Javier de Muñero y su esposa doña María Cusi hacen donación de este cuadro a las Religiosas Trinitarias de esta Corte de Madrid en 11 de enero de 1856. Si por desgracia se disolviera esta comunidad, se volverá este cuadro a dichos señores o su familia. Viven Pza. Del Ángel, el nº 17 .cto. Bajo. Lo recibió Sor Antonia Mercedes de San Martín, ministra”.
- ⁹³ Fray Pedro LÓPEZ DE ALTUNA. *Primera parte de la Crónica General del Orden de la Santísima Trinidad, Redención de Cautivos...* Segovia, 1637, fol. 304-306.
- ⁹⁴ Fray Francisco VEGA Y TORAYA. *Chronica de la Provincia de Castilla, León y Andalucía, de la Orden de la Santísima Trinidad. Primera Parte*. Madrid, 1729, fol. 148-149. *Ibidem. Segunda Parte* Madrid, 1723, fol. 150. LÓPEZ DE ALTUNA, *op. cit.*, 1637, fol. 282.
- ⁹⁵ Óleo sobre lienzo, 150 x 101 cm. Firmado “fr^{co}. ZORRILLA, EL RIOXANO. / YNVENT^r FACIT”. Vendido en Sala Retiro de Madrid, en la subasta de los días 12 y 13 de junio de 2002, lote 295.
- ⁹⁶ VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, 1720, fol. 200 le llama “nuestro hermano” en el sentido conventual del término.
- ⁹⁷ VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, *Primera parte*, 1720, fol. 590.
- ⁹⁸ *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991, (Trinidad, 1.536. Inventario actualizado nº 6.121). Lleva el siguiente letrero: “S. Jⁿ. ANGLICO. II G^o.”, es decir San Juan Anglico, II general, a pesar de que en el *Inventario General* se le identifica como Fray Juan Angélico. Sobre su vida véase VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, 1720, fol. 221 y 280, y el Libro Tercero, desde la p. 481 y ss. Era de origen inglés, nacido en Londres, catedrático en la universidad de París, donde conoció a San Juan de Mata y a Guillermo Escoto, y legado pontificio de Inocencio III. La tradición quiere que sea el fundador el convento de Segovia, antes de regresar a Roma para suceder a San Félix de Valois
- ⁹⁹ El tercer general de los Trinitarios Calzados había sido compañero de San Juan de Mata en París. Estuvo en España y fue ministro del convento de Segovia. Murió en el castillo de Baños, cuando regresaba de la reconquista de Baeza. Su cuerpo fue trasladado veinticuatro años después a Córdoba, ciudad cuya reconquista había profetizado y cuyo convento fue puesto bajo su advocación. Su vida fue escrita por fray Juan Anglico (Cfr. VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, 1720, fol. 280-281 y 545 y ss).
- ¹⁰⁰ VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, *Primera Parte*, 1720, fol. 590. Gracias a esta indicación se comprueba que el

- ¹⁰¹ Entre las numerosas pinturas con origen en alguno de los dos conventos de Trinitarios de Madrid que conserva el Museo del Prado, procedentes del Museo de la Trinidad, que estuvo enclavado precisamente en el convento de los Calzados de la calle Atocha, existen una veintena más o menos que representan a fundadores, beatos y monjes ilustres correspondientes a los siglos XVIII y XIX, y realizadas por tres o cuatro manos diferentes. En general, su calidad es desigual y su estado de conservación es penoso. Las más antiguas parecen ser las que atribuimos a Zorrilla y las de más calidad las realizadas entre los finales del siglo XVIII y los comienzos del XIX. Corresponden a los siguientes números del inventario de la Trinidad: 1.084, 1.106, 1.107, 1.110, 1.111, 1.113, 1.188, 1.307, 1.349, 1.449, 1.500, 1.595, 1.536, 1.599, 1.565, 1.566, 1.570, 1.575, 1.584 y 1.592. Algunos han sido identificados como religiosos dominicos o carmelitas, a pesar de ser evidente la cruz trinitaria en el pecho. Otros, con número de la Trinidad, no han sido localizados en las últimas revisiones de los fondos (*Cfr. Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1992).
- ¹⁰² Óleo sobre lienzo, 139 x 107 cm. Museo del Prado, inventario actualizado nº 6.115 (Trinidad, 1.584). El letrero resulta difícil de leer, puesto que el lienzo tiene un pliegue que lo atraviesa. En el lomo del libro que sostiene se lee: "Vida de San Roberto de Canerburgo". Para su vida e iconografía, véase VEGA Y TORAYA, *op. cit.*, *Primera Parte*, 1720, fols. 242-243.
- ¹⁰³ Óleo sobre lienzo, 136 x 108 cm. Inventario actualizado nº 4.910 (Trinidad, 1.592). Sobre su vida y martirio véase LÓPEZ DE ALTUNA, *op. cit.*, 1637, fol. 302-304.
- ¹⁰⁴ Óleo sobre lienzo, 270 x 190 cms. Firmado. *Cfr.* José MARTÍ Y MONSÓ, *Catálogo Provisional del Museo de Pintura y escultura de Valladolid*. Valladolid, 1874, p. 16, nº 132. BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976, p. 309, lámina II, 2.
- ¹⁰⁵ Información facilitada en carta del 29 de octubre de 1986 por doña Carmen Fernández Aparicio, conservadora de la sección de pintura. La identificación de la procedencia corresponde a don Luis Luna, subdirector del Museo en aquellas fechas, a partir del rótulo "Francisco Zorrilla... Carmelitas Descalzos NEF" que el lienzo lleva en la parte inferior, y del cotejo de los datos del *Catálogo de los cuadros recogidos por la Comisión de Monumentos de Valladolid en la capital y en los pueblos de la provincia en desde 1845*.
- ¹⁰⁶ Óleo sobre lienzo, 38,5 x 99,5 cm. Firmado en el ángulo inferior izquierdo "Franc^{co} Zorrilla / inv. fat".
- ¹⁰⁷ Hasta donde se puede leer e interpretar dice: "Con .. Ba.. / del Baptismo / . Sanos y ..."
- ¹⁰⁸ POLERO, *op. cit.*, 1886, p. 259.
- ¹⁰⁹ Elena María SANTIAGO PAÉZ. *Miguel Jacinto Meléndez, pintor de Felipe V*. Madrid, 1989, p. 131 y ss.
- ¹¹⁰ Las pinturas de este retablo de las Agustinas de Ávila fueron el punto de partida y el núcleo del artículo de BRASAS EGIDO, *op. cit.*, 1976, pp. 505-509. Los lienzos miden, el central 182 x 118 cm; y los laterales 150 x 55 cm, estando firmado el del *Martirio de los Santos Niños Justo y Pastor* en el ángulo inferior izquierdo "fran^{co} zorill^o. fact". Brasas Egido acepta los tres lienzos como obra de Zorrilla, sin exponer argumentos estilísticos ni documentales.
- ¹¹¹ Óleo sobre lienzo, 150 x 55 cm. En el borde inferior lleva un largo letrero que dice: "ESTA YGLIESIA EN SU PRIMITIBA FVNDAC^{ON} / FVE DE S. JUSTO Y PASTOR. Y A SU YNTERCES^{ON} / SE HIZO LA FUNDAC^{ON} DESTE CONV^{TO} DE S^a / AGVSTIN Y POR TANTO LES RECONOCEN Y / PONEN POR SUS PATRONOS EN ESTE / CORATERAL SUS HIJAS"
- ¹¹² *Año cristiano, tomo III, julio-septiembre*, 1966, pp. 305-309. La reliquia de la roca se conserva en la Magistral de Alcalá de Henares.
- ¹¹³ Óleo sobre lienzo, 150 x 55 cm. En la parte superior incluye el siguiente letrero: "ESTA PINTVRA ES DE S^a THERESA EN / EL TIEMPO QVE ESTVBO SEGLAR / EN ESTE CONVENTO DE GRACIA Y SU V^{ENE} / RABLE MAESTRA QVE FVE D^a MARIA / BRIZEÑO EXEMPLAR RELIGIOSA"
- ¹¹⁴ Carlos TRUJILLO GARCÍA. "Juan García de Miranda. Dos series de sus lienzos en el Museo del Prado", en *Boletín del Museo del Pardo*, II-4, 1981, pp. 11-24.
- ¹¹⁵ La noticia y la fotografía polaroid, de imposible reproducción, se la debo al profesor Jesús Urrea (carta 11 de mayo de 1992), por entonces Jefe del Departamento de Pintura Italiana del Museo del Prado, quien consideraba la pintura como "bastante interesante". Todos los intentos posteriores para localizar la pintura han sido en vano.
- ¹¹⁶ CONDE DE POLENTINOS, *op. cit.*, 1912, p. 247.
- ¹¹⁷ Sobre los orígenes de la imagen y de la iglesia véase HERGUETA MARTÍN, *op. cit.*, pp. 52-60 y 79-87.
- ¹¹⁸ Sánchez Portillo pretende remontar el tema del trampantojo decorativo y del curioso de Zorrilla a una posible influencia de "lo realizado en Versalles", aduciendo su conocimiento por los pintores aragoneses porque Aragón y La Rioja "se encuentran en la ruta que unía las cortes española y francesa" (*op. cit.*, 2002, p. 58). Éste y otros argumentos de similar calado son puro delirio y desconocimiento de la bibliografía: p. e. Palomino en la vida de Vicente Victoria, las estampas de fray Matías de Irala que representan la capilla de la Virgen de la Victoria en los Franciscanos Mínimos de Madrid, los de Francisco del Plano en la capilla del Pilar de la catedral de Calahorra, que publicó Juan J. Martín González desde la perspectiva del trampantojo; etc. Dos ejemplos anteriores son los de la capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid, en la que intervienen Francisco Rizi y Dionisio Mantuano, y los supuestos autorretratos de Claudio Coello y su ayudante Sebastián Muñoz en la iglesia del colegio de Santo Tomás de Villanueva o de la Mantería de Zaragoza (1685).
- A modo de referencia véanse el artículo de J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Acercas del "trampantojo" en España, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, nº 1, 1988, pp. 27-37 y láms. IX a XVI, donde no se agota el tema
- ¹¹⁹ Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ. "Teodoro Ardemañs, pintor", en *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. VII-VIII, 1995-1996, pp. 133-148.
- ¹²⁰ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR. "Retratos de Luis González Velázquez", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. I, 1989, pp. 139-146. Sobre los decoradores italianos, véase el artículo de Virginia TOVAR MARTÍN, "Pintura de arquitecturas fingidas en los palacios españoles de La Granja y Aranjuez", en *Bracara Augusta*, XVII, fascículo 64(76), 1973, pp. 1-15. El estudio más amplio de Pompeo MARTÍN. *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*. Madrid, 1989. Y el artículo de Virginia TOVAR MARTÍN "Santiago Bonavía, pintor y decorador en la Corte española", en *I Congreso Internacional "Pintura Española del siglo XVIII"*. Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella, 1988, pp. 131-143.
- ¹²¹ La errónea identificación iconográfica de este tema como una *Visitación de la Virgen a Santa Isabel* procede del *Inventario Artístico de Logroño y su provincia. Tomo II. Cenicero - Montalbo de Cameros*. Madrid, 1976, p. 192. De ahí pasó a las obras de Pablo BODEGAS, *Guía Artística. Basílica*

- de Nuestra Señora de la Vega. Logroño, sin año (pero 1988), sin paginar; y de José Manuel A. RODRÍGUEZ ARNÁEZ, Haro. *Catálogo Artístico y bibliográfico*. Madrid, 1994, pp. 132-149. Ha sido rectificado por SÁNCHEZ PORTILLO, *op. cit.*, 2002, p. 46.
- 122 Véase el estudio iconográfico del camarín en la obra de Fr. S. GARCÍA RODRÍGUEZ y F. TEJADA VIZUETE. *El camarín de Guadalupe. Historia y esplendor*. 1996. Y el reciente libro de Patricia ANDRÉS. *Guadalupe un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Cáceres, 2001, p. 186-195
- 123 Archivo Parroquial de Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de fábrica desde 1710*, fols. 134-134v^o.
- 124 No José de Arce Rey, como transcribe SÁNCHEZ PORTILLO, *op. cit.*, 2002, p. 53.
- 125 Para facilitar la pintura de estos ángeles se procedió a rellenar el espacio hueco entre las pilastras, dando lugar a una superficie más amplia. En las cuentas de 1745cinco oficiales recibieron 25 reales por tasar "las pilastras que estaban entre las vidrieras de la media naranja para mejor pintar los ocho ángeles que en ella están" (Cfr. Archivo Parroquial de Haro. Nuestra Señora de la Vega. *Libro de fábrica, 1710-1765*, fol. 135v^o. Lo publica SÁNCHEZ PORTILLO, *op. cit.*, 2001, p. 130).
- A finales del siglo XVII y en la primera mitad del siglo XVIII fue recurso habitual proceder a cegar ventanales y modificar la superficie de las bóvedas, sobretodo cuando se trataba de decorar edificios anteriores. Ejemplo son la modificación de la bóveda de la sacristía de la catedral de Toledo, cepillando arcos y cegando lunetos, para crear la superficie continua en la que Luca Giordano pintó hacia 1696 la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Por su parte, Antonio Palomino explica la necesidad de cegar varias ventanas de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, tanto para unificar superficies, como para evitar que su destello dejara a contraluz e impidiera la contemplación de los temas pintados (Cfr. Antonio PALOMINO DE CASTRO y VELASCO. *El Museo pictórico y la escala óptica*. Madrid, edic. Agilar, 1947, p. 719).
- 126 Quiero hacer hincapié en la descripción de lo que se conserva y de lo que he visto, porque pertenece a la obra de Zorrilla concebida como una unidad, aunque se apoya en algunas representaciones precedentes para evitar las repeticiones. Las pinturas de Francisco del Plano (1727-1728) y del burgalés José del Valle (1734-1735) son histórico-narrativas, mientras que las de Zorrilla (1745) son conceptuales, basadas en textos y en símbolos. En su estudio iconográfico, Sánchez Portillo considera todas las fases decorativas de la basílica de la Vega como partes de un único programa coherente, debido seguramente a lo general de su carácter, a pesar de que no existen alusiones a mentores, ni a directrices escritas. Sin embargo, pasa de largo por todo el conjunto de los letreros de las cartelas y las personificaciones de los ángeles del tambor, en donde yo creo que reside la clave de las alabanzas de María en su papel de intercesora del género humano, dedicándoles unas pocas líneas (SÁNCHEZ PORTILLO, *op. cit.*, 2002, pp. 53 y 56).
- 127 PALOMINO, *op. cit.*, 1947. El Tomo Segundo (pp. 407-759) se editó en Madrid en 1724 y está dedicado a la *Práctica de la Pintura*, abarcando desde las técnicas hasta la elección de asuntos e ideas para las obras, incorporando el autor algunos ejemplos propios.
- 128 Un programa mariológico casi contemporáneo al de la Vega de Haro es el del Camarín de la Virgen de Guadalupe (Cáceres), estudiado por Patricia Andrés, que al parecer puede estar fundamentado en la obra del monje jerónimo fray Francisco de Aguilar, *Hieroglyphica sive symbola mariana...* Salamanca, 1724 (ANDRÉS, *op. cit.*, 2001, p. 192). Los símbolos pintados por Pedro José de Uceda en 1736 están emparejados de la siguiente manera: ciudad amurallada (Salmos, 86, 3) y carabela (Proverbios, 31, 14); luna y sol (Cantar de los cantares, 6, 9); vara florecida (Isaías, 11, 1) y espejo (Libro de la sabiduría, 7, 26); vid y cinamomo (Ecc. 24, 20); plátano (Ecc. 24, 19) y zarza ardiendo (Ex. 3, 2-3); cedro y ciprés (Ecc. 24, 17); arca de la alianza (Ex. 25, 10) y un símbolo no identificado; olivo y palmera (Ecc. 24, 19); lirios (Cantar de los cantares, 2, 1-2 y 2-2) y terebinto (Ecc. 24, 22); perla en su concha (Isaías, 19, 1) y granada (Cantar de los cantares, 4, 3; 4, 13; 6, 7); y estrella (Ecc. 50,6) y vara florecida (dudosa).
- 129 PALOMINO, *op. cit.*, edic. 1947, pp. 719-720.
- 130 Palomino describe este concepto en la bóveda de la iglesia de los Desamparados como "un hermoso mancebo, armado, y con alas, puesta la mano siniestra sobre un escudo, donde estará grabado un navío en alta mar, hinchado el velamen, demostrando ser impelido del viento en popa, y en la mano derecha tendrá un nido de golondrinas" (PALOMINO, *op. cit.*, p. 722). No es apreciable si en la mano derecha el ángel lleva el nido de golondrinas. En 1700 Palomino representó el mismo concepto como una figura moral en la de San Juan del Mercado de Valencia "representado (el Auxilio) en un mancebo gallardo, y fuerte, bien armado, y con una espada levantada en la mano derecha, en acto de acometer, y en la siniestra una rama de encina con sus hojas, y fruto" (PALOMINO, *op. cit.*, p. 717). La otra figura moral es para Palomino la Victoria.
- 131 Siguiendo a Palomino en su decoración de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia el Consuelo "se figurará en una hermosa matrona, coronada de flores, halagando con efecto enternecido a un chicuelo afligido, y el corazón ardiendo manifiesto en el pecho, y con la mano derecha señalando a esta Soberana Señora" (PALOMINO, *op. cit.*, p. 721).
- 132 Palomino representó este concepto en la bóveda de la iglesia de San Juan del Mercado en Valencia en el año 1700: "una hermosa doncella, coronada de oliva; en la mano derecha tiene el caduceo de Mercurio; y en la izquierda una cornucopia de frutas, y espigas; porque a la serenidad de la Paz le sigue la abundancia de los frutos" (PALOMINO, *op. cit.*, p. 710), basándose en la *Iconología* de Cesare Ripa.
- 133 Palomino lo representó en la bóveda de la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia en 1700: "...significado en un hermoso mancebo armado, que en la mano derecha tenga un cetro, inclinado hacia la tierra, y en la izquierda un escudo, en que esté grabado el mar, y en él un delfín" (PALOMINO, *op. cit.*, p. 715).
- 134 PALOMINO, *op. cit.*, p. 714.
- 135 PALOMINO, *op. cit.*, p. 681.
- 136 La metáfora del Cantar de los Cantares compara al esposo y a la esposa con el granado y su fruto (Cantar de los Cantares, 4, 3; 4, 13; y 6, 7).
- 137 Louis REAU. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos. P- Z*. Tomo 2/ vol. 5. Madrid, 1998, p. 185.
- 138 PALOMINO, *op. cit.*, p. 698.
- 139 Véase el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*. Madrid, Palacio Real, 7 de marzo al 2 de junio de 2002, p. 319, conocida a través de una copia de Ramón Bayeu, del original desaparecido que estuvo en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias de Madrid (Cfr. Oreste FERRARI y Giuseppe SCAVIZZI. *Luca Giordano. L'opera completa*. Nápoles, 1992, tomo I, p. 385, B23). Un *San Miguel Arcángel* de las mismas características que el que aparece en la cúpula de Haro se conserva en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Villсандino (Burgos), de buena calidad, pero en un estado de conservación tan lamentable que no permite hacerse idea cabal de su posible autor.

¹⁴⁰ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El Museo pictórico y la Escala óptica*. Madrid, edición Aguilar, 1947, pp. 1110-1111.

¹⁴¹ Sobre la influencia y la huella de Giordano entre los pintores españoles, véase el texto de Alfonso E. PÉREZ SANCHEZ. "Le tracce di Giordano nella pittura spagnola", en catálogo de la exposición *Luca Giordano. 1634-1705*. Napoli, Castel Sant'Elmo- Museo di Capdimonte, 3 marzo - 3 giugno 2001, pp. 454-462. La traducción española del mismo texto puede leerse en el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España*. Madrid, Palacio Real de Madrid, marzo-junio, 2002, pp. 56-71.

¹⁴² Gregorio BETOLAZA Y ESPARTA. *Parroquia de San Gil de Burgos*. Burgos, 1919, p. 62. PAYO HERNANZ, *op. cit.*, 1997, II, p. 462.

¹⁴³ En gran parte la decoración de la cúpula y el crucero de la iglesia de Labastida es una copia de la decoración del crucero y cúpula de la Vega de Haro, especialmente en la disposición de los padres de la iglesia, de los óculos y roleos vegetales de los dos brazos, en los que se copia lo pintado por Francisco del Plano en Haro. Las pechinas muestran una estética de rocallas. La compartimentación de la cúpula mediante ocho nervios rompe con la unidad de la decoración, pero el modelo de Francisco Zorrilla en Haro es evidente en la figura de la Asunción de la Virgen (titular de la parroquia). Toda o la mayor parte de esta tosca decoración debe ser posterior a 1745, por lo que la mención a pintores como Juan López de Bozo en 1648 o Juan de la Riva en 1650 no puede corresponderse con la realidad compositiva y estilística de lo conservado (Cfr. Emilio ENCISO VIANA y Julián CANTERA ORIVE, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria. Tomo I. Rioja Alavesa*. Vitoria, 1967, p. 211, lám. 279).