

Francisco Rizi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el Retablo de la Parroquia de Santa Cruz de Madrid

Ismael Gutiérrez Pastor

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

El objeto de este artículo es plantear algunas cuestiones en torno a la pintura madrileña de la segunda mitad del siglo XVII que probablemente nunca lleguen a ser resueltas satisfactoriamente. Francisco Rizi, Claudio Coello y Antonio Palomino, unidos en torno al retablo de la parroquia de Santa Cruz de Madrid, suscitan algunas dudas y sospechas sobre sus comportamientos profesionales, tomando como punto de partida sus propias obras, los documentos y la historiografía artística.

SUMMARY

The object of this article is to establish some enquiries about Madrilenian pictures in the middle XVII century, that will probably never be solved satisfactorily. Francisco Rizi, Claudio Coello and Antonio Palomino joined round about the Retable at Santa Cruz of Madrid's Parish Church, promote some doubts and suspicions on their professional behaviours, taking as first point their own works, documents and the critical historiography.

Las desventuras de la parroquia madrileña de la Santa Cruz a lo largo de los siglos son bien conocidas por los historiadores de Madrid y ya Ponz dejó constancia del devorador incendio de mediados del siglo XVIII¹. Sólo me interesa ahora lo que se refiere al gran retablo mayor construido a mediados del siglo XVII, cuya documentación publicó hace ya tiempo M^a Luisa Caturla², siendo utilizada más recientemente por Edward J. Sullivan a propósito de los lienzos encargados a Claudio Coello en 1665³. Todo esto está relacionado con la anécdota que cuenta Palomino sobre el ofre-

cimiento de Francisco Rizi a su discípulo Claudio Coello para obtener por su trabajo más dinero, a costa de decir que los lienzos los había pintado el mismo Rizi, ocasión despreciada por Coello quien, en su primer gran encargo en solitario prefirió el honor y el orgullo de la plena autoría frente al dinero⁴. Desde mi punto de vista la anécdota originada en el retablo de Santa Cruz puede relacionarse ahora con el hallazgo de una pintura inédita de Francisco Rizi, cuyo tema de *La exaltación de la Santa Cruz* (Fig. 1) coincide con uno de los asuntos que Coello pintó, después de que el concier-

¹ *Viaje de España...* Tomo Quinto... Tercera Impresión. Madrid, MDCCXCIII. Segunda División, 18.

² M^a Luisa CATURLA, «Iglesias madrileñas desaparecidas: El Retablo mayor de la Antigua parroquia de Santa Cruz», en *Arte Español*, XVIII, 1950, pp. 3-9.

³ Edward J. SULLIVAN. *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, 1989 (1^a edic. University of Missouri Press, Columbia, 1986), especialmente las páginas 70-71, 234-235 y 305, Apéndice 4. Quejándose el autor de la parcialidad de los documentos publicados por Caturla (Cfr. p. 70, nota 13) -desde mi punto de vista impecables- él mismo incurre en contradicciones, confunde el contenido de los documentos -especialmente en las pp. 234-235- y es muy incompleto en sus transcripciones. Por otro lado, la signatura 7928 del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid citada a propósito de Santa Cruz (Cfr. p. 70, nota 13) contiene las escrituras del dorado de los retablos del convento de Santa Isabel.

⁴ Antonio ACISCLO PALOMINO Y VELASCO. *El Museo pictórico y Escala Óptica*. Madrid, edic. Aguilar, 1947, pp. 1058-1065.

to de las pinturas supusiera la modificación del primer programa iconográfico sumariamente especificado en el contrato de la arquitectura, sustituyendo el Calvario escultórico del ático por un lienzo de la exaltación o triunfo de la Santa Cruz.

Según Palomino, que conoció a Claudio Coello (Madrid, 1642-1693) en los primeros años de la década de 1680, su aprendizaje tuvo lugar en el taller de Francisco Rizi. Los elogiosos términos empleados en la narración revelan en mayor medida que otras biografías el conocimiento directo de esa realidad: «... salió tan aventajado, así en la historia, como en la arquitectura, y en la perspectiva, y en el temple, y en el fresco (por haber asistido a su maestro en obras de todas calidades) que se hizo un artífice verdaderamente completo»⁵.

Lo que las modernas biografías sobre Coello no acaban de precisar es cuando «salió», es decir, cuando adquirió plena autonomía respecto al fructífero aprendizaje con Rizi. No sabemos si este aprendizaje se hizo bajo contrato público sometido a cláusulas jurídicas y, si fue así, en qué condiciones ofrecía el maestro la enseñanza, cuáles eran las obligaciones de ambos y como progresaba en los distintos grados del oficio el joven pintor hasta ser capaz de trabajar con sus propios criterios compositivos y creadores. El mismo Palomino cifra este momento en la realización del conjunto de pinturas de los tres retablos del convento benedictino de San Plácido de Madrid, fechadas en 1668: «La primera obra, que sacó a la luz aún estando todavía en casa de su maestro fue el cuadro de la Encarnación del altar mayor...» de San Plácido⁶.

Para este convento madrileño⁷ Rizi había realizado la decoración de la cúpula con falsas yeserías o falsos bronce, especie de modesto remedo efectista del Real Panteón de El Escorial, encuadrando las cruces militares tuteladas por la Regla de San Benito dentro de ampulosas cartelas barrocas. También pintó las pechinas con santas benedictinas y los falsos relieves bronceados a la grisalla sobre lienzos encastrados con el tema de los cuatro doctores marianos San Bernardo, San Ildefonso, San Ruperto y San Anselmo. Cobró por todo ello 2.750 ducados, asentados en las cuentas de 1660-1661⁸.

El retablo mayor de San Plácido se concertó con Pedro y José de la Torre en diciembre de 1658, pero por muerte de José y por impago del convento la obra sufrió paralización y seguía sin acabar en 1664⁹. El lienzo de la *Anunciación* o Encarnación que decora el cuerpo central del retablo mayor está fechado en 1668, lo mismo que la *Santa Gertrudis* de uno de los colaterales. Lo importante ahora, lo que me interesa resaltar, es como un proyecto decorativo unitario, con un importante protector como es el Protonotario D. Jerónimo de Villanueva, fue todo él contratado simultáneamente, tras finalizarse la arquitectura de la iglesia hacia 1658, razón por

la cual los pagos a Rizi constan en las cuentas de 1660-1661. Probablemente, por suspensión de la obra de los retablos el mismo Rizi no realizó los lienzos, dedicándose a otras obras del servicio Real y de la catedral de Toledo, y unos años más tarde, normalizada la situación económica, dichos lienzos fueron adjudicados a Coello, ejecutándolos inmediatamente después de los de Santa Cruz, en los años 1667-1668. ¿Mantenía Rizi algún compromiso de realización de dichos lienzos? Es probable que los plazos hubieran caducado, pero de no haber sido así ¿los traspasó a su discípulo? No lo sabemos. Claudio Coello los ejecutó a la edad de veinticinco años con plena maestría y dominio de recursos plásticos, uno de los conjuntos más espléndidos del barroco madrileño aún conservado *in situ*, integrado por veintitrés lienzos y tablas para el altar mayor y los retablos del crucero.

Esta situación de proteccionismo probable de Francisco Rizi hacia Claudio Coello en los inicios de su carrera pública ya hemos visto a través del testimonio de Palomino que no es excepcional, sino bastante frecuente en las relaciones entre ambos pintores. Con independencia de que Coello sea el más significativo pintor madrileño del último tercio del siglo XVII y representante superviviente de una generación truncada (Cerezo, Cabezalero, Escalante,...) frente a los viejos maestros (Carreño, Rizi, Herrera el Mozo, todos muertos en 1685), baste recordar otros casos donde, tras una intervención de Rizi, surgen encargos para Coello, como en los Capuchinos de El Pardo o la misma continuación o nueva adjudicación, de *La Sagrada Forma* de El Escorial, abandonada por muerte de Rizi; o los trabajos para la catedral de Toledo. Las páginas del *Parnaso Español...* de Palomino avalan un caso de decidido apoyo de Rizi hacia su joven discípulo a propósito de los lienzos del retablo mayor de Santa Cruz, primer gran encargo al joven Coello. A propósito de este retablo, en cuya escritura de contrato y programa iconográfico inicial -posteriormente alterado- me detendré, dice Palomino con cierta imprecisión, habiendo olvidado el cuando, pero no el cómo: «Aún dicen también, que el cuadro que tiene (Coello) en el altar mayor de dicha parroquia de Santa Cruz le hizo, estando todavía en casa de su maestro, y que éste le dijo que si quería que saliese en su nombre, se lo pagarían mejor; pero él más quiso el crédito que el interés. Hizo también el que está en lo alto del retablo, del *Triunfo de la Cruz*: y así mismo pintaron a el fresco el presbiterio entre él y José Donoso, que estaba entonces recién venido de Roma»¹⁰.

¿Qué quiere decir Palomino con la expresión «estando todavía en casa de su maestro»? No creo que tuviera relaciones contractuales maestro - discípulo, pues a los veinticuatro años de Coello este discipulaje habría ya terminado; así parece indicarlo la existencia de obras autógrafas fechadas desde 1661 (*Cristo servido por los ángeles*, Barcelona,

⁵ *Idem*, p. 1059.

⁶ *Idem*, p. 1059.

⁷ Sobre la historia de San Plácido véanse los dos artículos de Mercedes AGULLO Y COBO, «El monasterio de San Plácido y su fundador el madrileño Don Jerónimo de Villanueva, Protonotario de Aragón», en *Villa de Madrid*, núms. 45-46, 1975-I pp. 59-68, y nº 47, 1975-II, pp. 37-50.

⁸ Begoña SISTIAGA HERNANDO. «Nuevos datos documentales sobre el convento de San Plácido de Madrid», en *Actas de las II Jornadas de Arte*. C.S.I.C. Departamento de Historia del Arte, Instituto Diego Velázquez, 1984, pp. 135-143.

⁹ AGULLO Y COBO, art. cit., 1975-II, p. 42.

¹⁰ PALOMINO, *op. cit.*, pp. 1059-1060.



Fig. 1. Francisco Rizi. *Exaltación de la Santa Cruz*. En paradero desconocido.

Col. privada) a 1664 (*Triunfo de San Agustín*, Madrid, Prado), y en 1664-1665 debe datarse el destruido *San Felipe conducido al martirio* de las Agustinas de Santa Isabel de Madrid. Quizá Coello colaboraba con su maestro ocasionalmente una vez acabado el aprendizaje y a la vez podía hacer encargos propios. Los sistemas de trabajo colectivo bajo la dirección de un maestro, especialmente en decoraciones efímeras de entradas reales, eran frecuentes. Sin embargo, lo más probable es que, en aras de la buena amistad, Rizi simplemente permitiera que Coello utilizara el espacio físico del taller acondicionado de un pintor veterano para la ejecución de un lienzo de grandes dimensiones¹¹, simultaneado con otros menores. Como hemos visto anteriormente, en 1668, fecha de los lienzos de San Plácido, Coello todavía «estaba» en casa de su maestro¹².

El 1º de mayo de 1665 Juan de Ocaña y su cuñado José Simón de Churriguera contrataron con el párroco D. Luis de Antequera la construcción del retablo mayor de la parroquia de Santa Cruz de Madrid en la cantidad de 13.000 ducados¹³, cantidad en la que se incluía no sólo la estructura arquitectónica de carpintería y talla, sino también la escultura, el dorado, la pintura de lienzos, el traslado hasta la iglesia y la instalación con las obras de albañilería que fueran necesarias, comprometiéndose los artistas a entregarlo en el plazo de dos años. Debía constar de un sotobanco de mármoles de San Pedro con incrustaciones de jaspes de Tortosa, un banco de madera, cuatro grandes columnas sin especificar su orden arquitectónico, ménsulas y repisas para las esculturas de San Pedro y San Pablo, una gran custodia a modo de templete exento, un sagrario incrustado en las gradas que irían sobre la mesa del altar y en cuya puerta debía haber una tramoya de lienzo para descubrir el Santísimo; además, el lienzo titular del retablo del *Hallazgo de la Santa Cruz* y otros cuatro en las calles laterales de la estructura retablistica, cuyo tema aún no había sido decidido por el párroco. Se preveía para el ático una caja-hornacina marcada por grandes pilastrones para albergar un Calvario de escultura con un Crucifijo que ya tenía la iglesia, y dos imágenes de la Virgen y San Juan, además de seis figuras de ángeles dispuestos sobre las cornisas. Los contratantes se hacían cargo de todo y por tanto estaban obligados a buscar escultor, dorador y pintor para las partes ajenas a su profesión de ensambladores y tallistas de madera. La primera sorpresa de la escritura está entre los testigos asistentes al contrato, que fueron el escultor Manuel Correa y el pintor Claudio Coello, por lo que se puede pensar que desde esta misma fecha ya había un acuerdo privado entre

los artistas para realizar cada uno la parte correspondiente a su oficio¹⁴.

Otras escrituras de distinta naturaleza completan el panorama de este retablo. El 27 de mayo de 1666 Juan de Ocaña contrató con el dorador Toribio Gómez el dorado y estofado del retablo en 29.000 reales, y a propósito de ello se habla de la moldura del cuadro del segundo cuerpo, lo que significa que las seis pinturas iniciales se habían convertido en siete, como se verá inmediatamente en la escritura de obligación de Coello¹⁵. Respecto a la escultura, parece que se produjo un desplazamiento de Manuel Correa por Juan Sánchez Barba, quien el 31 de mayo de 1666 otorgaba carta de pago a Juan de Ocaña de los 3.000 reales en que había concertado las esculturas que había hecho para el retablo¹⁶. Ya había pasado más de un año desde el contrato general cuando, el 7 de junio de 1666 Miguel Ortiz de Zárate, mayordomo de la Cofradía del Santísimo Sacramento de Santa Cruz, y Claudio Coello, «encargado de pintar toda la pintura que se ha de poner en el retablo que se está haciendo para el altar maior de la dicha iglesia»¹⁷, comparecen ante el escribano público y el documento nos proporciona otras informaciones: por las seis pinturas del primer cuerpo, cuyos tamaños estaban condicionados por la arquitectura y los había señalado Juan de Ocaña, éste debía pagar a Claudio Coello la suma de 4.000 reales de vellón, es decir, un treinta y cincoavo de los 13.000 ducados del contrato general. Coello debía estar inmerso desde mediados de 1665 en la pintura de los lienzos, entre ellos el titular del *Hallazgo de la Santa Cruz*, de grandes proporciones, pero sólo en la escritura del 7 de junio nos enteramos de los temas elegidos por la parroquia o más concretamente por D. Luis de Antequera, a saber: en la puerta del sagrario iría un Salvador o un Sansón, a elegir; en el banco, dos lienzos del *Emperador Heraclio* y del *Infante Don Pelayo*; en los intercolumnios laterales, sobre las esculturas, *San Isidro* y los *Santos Justo y Pastor*, flanqueando en la calle central al gran lienzo del *Hallazgo de la Santa Cruz*. Los 4.000 reales de su precio se comprometía a pagarlos el mayordomo Ortiz de Zárate en cuatro meses y cuatro plazos descontándose los a Ocaña, a condición de que Coello entregara las pinturas antes del 15 de septiembre de 1666, con la evidente intención no declarada en el documento de poder decorar el presbiterio el día de la fiesta mayor de la parroquia, el 14 de septiembre.

Pero esta misma escritura de mutua obligación también nos informa y aclara del cambio de proyecto en la solución final del ático, encontrándonos con que el inicial grupo escultórico del Calvario había sido sustituido por otro lienzo del

¹¹ La evolución del retablo barroco madrileño tuvo en consideración la presencia de grandes lienzos titulares en la calle central y Coello tuvo ocasión de realizar algunos de los más impresionantes, como el de San Plácido de Madrid en 1668 (7,50 x 3,66 metros), el de San Juan Bautista de Torrejón de Ardoz c. 1674 (5,95 x 3,00 metros) o el de la Magdalena de Ciempozuelos en 1680 (7,00 x 3,50 metros). El titular de Santa Cruz estaba flanqueado por columnas de unos diez pies de altura y debía por tanto medir unos 3 metros más o menos.

¹² PALOMINO, *op. cit.*, p. 1059.

¹³ CATURLA, art. cit., p. 5., donde utiliza el Protocolo 10520, fol. 835-840vº del AHP de Madrid.

¹⁴ Sullivan desprecia el dato de la comparecencia de Correa y Coello como testigos en la escritura.

¹⁵ CATURLA, art. cit., pp. 6-7.

¹⁶ *Idem*, pp. 8

¹⁷ *Idem*, pp. 8-9, donde utiliza el Protocolo 9228, fols. 743-743vº del AHP de Madrid.



Fig. 2. Juan Antº Frías Escalante. *San Juan Bautista*, 1662. Toledo, Catedral.

«Triunfo de la Cruz», según cita textual, que debía ser entregado antes del 15 de febrero de 1667. El precio de este séptimo lienzo estaba pendiente de ser ajustado entre Juan de Ocaña y el pintor, y no era competencia del Mayordomo, ni corría tanta prisa. El pintor, impulsado por el deseo de quedar bien con sus clientes, no menos que por los 200 ducados (= 2.200 reales) de multa si no cumplía los plazos estipulados¹⁸, entregó los lienzos del primer cuerpo dentro del tiempo y otorgó carta de pago por el total de los 4.000 reales el 28 de agosto de 1666¹⁹. Como pintor principiante de dotes y calidad indudables Coello cobró una cantidad alta, pero no desorbitada, por las seis pinturas, sobre todo si tenemos en cuenta que al final de su vida percibió por el *Martirio de San Esteban* de los Dominicos de Salamanca 6.000 reales. No es de extrañar que Rizi, teniéndolo en su taller y viéndolo trabajar, le ofreciera su nombre y su crédito de Pintor del Rey desde 1656.



Fig. 3. Jacob Jordaens. *San Pablo y San Bernabé en Listra*. Detalle. Viena, Academia.

Es evidente que Rizi le apreciaba, según la anécdota de Palomino, pero también que esta relación maestro - discípulo, que el mismo Palomino hace perdurar hasta 1668, no era de ciega dependencia, sino en gran medida flexible, como lo demuestran los lienzos y encargos realizados individualmente. Y tampoco era contraria al trabajo en común cuando lo requerían grandes encargos decorativos. En este campo de las colaboraciones, de los proyectos de unos maestros realizados por otros maestros distintos, la obra de Rizi ofrece algunos casos conocidos y divergencias notables de estilo en algunas pinturas, que en ocasiones han sido ejemplificadas a modo de presumible explicación con la referida anécdota sobre Claudio Coello. Tal es el caso de *San Juan Bautista* (Fig. 2) pintado para el altar de la capilla del Santo Sepulcro bajo el presbiterio de la catedral de Toledo, del cual se ha supuesto que pueda ser obra de Juan Antonio Frías Escalante²⁰ por más que, junto con otro de la *Degollación de los*

¹⁸ AHP de Madrid. Protocolo 9228, fol. 743vº.

¹⁹ CATURLA, art. cit., p. 9.

²⁰ Véase Diego ANGULO IÑIGUEZ, «Francisco Rizi. Su vida. Cuadros religiosos fechados anteriores a 1670», en *Archivo Español de Arte* XXXI (1958), p. 113. También José Rogelio BUENDÍA, «Sobre Escalante» en *Archivo Español de Arte* XLIII, 1970, p. 49.

Inocentes, los cobrara Rizi en 1662²¹. La pintura es deudora, quizá a través de estampa, de una figura de Jacob Jordaens inmersa en la composición de *San Pablo y San Bernabé en Listra* (Viena, Academia) (Fig. 3). No sabemos si Rizi marcó el modelo que debía realizar Escalante o si éste de propia iniciativa lo tomó prestado de Jordaens, pero finalmente el estilo de la pintura delata a Escalante y el documento de pago alude a Rizi.

Ahora, en el caso de la relación Rizi - Coello y el interés del maestro porque al discípulo se le pagara más por uno de sus primeros encargos, se esconde este problema de los modelos creados por unos y ejecutados por otros al encontrarnos con la fotografía de una pintura que representa ni más ni menos que la Exaltación o el *Triunfo de la Santa Cruz* (Fig. 1), una composición teatral y escenográfica, llena de dinamismo y efectos lumínicos, plenamente barroca, que está firmada por Francisco Rizi con sus fórmulas características «Rizi Hispaniae Regis P.../Ft. año...». La firma está leída de la placa de cristal nº 20.729/B del Archivo Moreno, en la que consta como propietario de dicha pintura D. Félix Valdés. Otra placa de cristal (Archivo Moreno nº 20.087/B) muestra la misma pintura antes de la restauración, cuando pertenecía al anticuario Apolinar Sánchez. Es probable que la lectura de la firma contenga fallos y, si estuviera fechada, careceremos de un dato revelador para los fines de este trabajo. Pero el estilo es el de Rizi, con una composición de enorme decorativismo que nos descubre a través de la emboadura de un telón el triunfo de la Cruz en medio de un cielo resplandeciente y rodeada de ángeles portadores de los emblemas de la pasión y otros con instrumentos musicales, todos de rostros redondeados, cabellos rizados y vestimentas acaracoladas de trazo ligero y nervioso. Por su tono menudo la pintura parece mostrar un boceto o modelo para una composición de mayor embergadura. ¿Puede plantearse una relación, sugerirla al menos, entre este modelo de Rizi y el lienzo del ático del retablo de Santa Cruz de Madrid pintado por Coello, es decir, un boceto de Rizi para una obra de Coello, fundamentando así sobre bases más sólidas la anécdota de Palomino que precisamente alude al caso de los lienzos de este retablo? Quizá sólo quepan suposiciones más o menos sugerentes, pero como hemos visto se parte de un caso similar con Rizi y Escalante, y en los muchos años de colaboración entre Rizi y Carreño de Miranda -especialmente la década 1660-1670- no hay que olvidar que en 1666 el lienzo de la *Fundación de la Orden Trinitaria* (Fig. 4) pintado por Carreño para los Trinitarios de Pamplona (París, Louvre) está precedido de un boceto del mismo Carreño (Viena, Academia) (Fig. 5) y con anterioridad de un dibujo muy elaborado de Rizi (Florencia, Uffizi) (Fig. 6), atribuido con claridad al maestro desde el siglo XVII, con su peculiar abigarramiento de figuras en planos secunda-



Fig. 4. Juan Carreño de Miranda. *Fundación de la Orden Trinitaria*, 1666. París, Louvre.

rios, con tipos humanos muy similares a los del boceto estudiado, y cuadrulado para la copia, aunque Carreño optó por una composición más esencial y serena, despreciando los detalles superfluos²². Al tratar la colaboración de ambos pintores en la cúpula de San Antonio de los Alemanes de Madrid, donde la ejecución definitiva va precedida por dibujos de Rizi para el óvalo central, se ha señalado como en «la invención de los trabajos comunes, Rizi iba con frecuencia por delante»²³.

A modo de conclusión:

1º. Palomino conoció directamente a Coello y los datos de su biografía tienen un alto grado de fiabilidad, aunque

²¹ Datos documentales inéditos para la historia del arte español. *Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII, por el Canónigo-Obrero Don Francisco Pérez Sedano*. Madrid, 1914, p. 107.

²² Véase el catálogo de la exposición *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo, 1650-1700*. Preparación, estudio preliminar y catálogo por Alfonso E. PÉREZ SANCHEZ. Madrid, 1986, pp. 42 y 208.

²³ *Idem.*, p. 77.



Fig. 5. Juan Carreño de Miranda. *Fundación de la Orden Trinitaria*, boceto, c. 1665-1666. Viena, academia.



Fig. 6. Francisco Rizi. *Fundación de la Orden Trinitaria*, dibujo, c. 1665-1666. Florencia, Uffizi.

recuerda las obras -públicas en su mayoría-, pero no las cronologías -siempre relativas- alteradas en acontecimientos muy próximos entre sí. La anécdota sobre el retablo de Santa Cruz es cierta y muestra el natural orgullo de Coello ante el ofrecimiento de Rizi.

2°. El retablo de Santa Cruz entre su contrato (1665) y su entrega (1667) alteró su proyecto en lo relativo al número de pinturas que debía realizar Coello, incorporándose en mayo de 1666 el lienzo del *Triunfo de la Santa Cruz* en el ático.

3°. Por entonces Coello utilizaba como obrador el taller de Rizi para realizar las obras contratadas con independencia y plena capacidad jurídica. El cambio del proyecto decorativo le cogió en el taller de su maestro pintando los lienzos del primer cuerpo. Allí le ofreció Rizi su nombre para que percibiera más dinero. El boceto de Rizi coincide con el tema tardíamente introducido en el retablo y permite abrigar moderadas sospechas sobre el préstamo de bocetos, avalado con otros casos conocidos en Rizi.

