

LA CONDESA DE UREÑA Y LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DE LA SOLEDAD DE LOS FRAILES MÍNIMOS (II)

Por

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES
Conservador del Patrimonio Histórico
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía

En el artículo anterior describíamos las personas y el ambiente artístico y religioso con los que convivió la reina Isabel de Valois en la corte española durante sus ocho años de estancia en este país, en cuya época se realizó la escultura de la *Virgen de la Soledad* que conocemos como la de la *Victoria* o de los *Mínimos*¹.

I. LA VIRGEN DE LA SOLEDAD DE LOS MÍNIMOS: SU ORIGEN ENTRE LA REALIDAD Y LA LEYENDA, Y SU DIFUSIÓN DURANTE EL BARROCO

En el origen de esta *Virgen de la Soledad*, como en numerosas imágenes marianas, existen datos reales envueltos en elementos legendarios y en valoraciones magnificadas hechas por las personas interesadas en la difusión de su culto². Algunas historias anónimas sitúan el origen en un cuadro de la *Soledad de María* que regaló san Francisco de Paula al rey de Francia, cuya pintura heredó Isabel de Valois, quien a su vez lo trasladó a España cuando contrajo matrimonio con el rey Felipe II. Las crónicas coinciden en su origen francés y en el traslado de la reina, sin embargo, en el inventario de la ropa y de los bienes muebles que trajo consigo Isabel de Valois para su capilla y guardarropa personal aparecen objetos de plata, tapices, sillas, etc., y no figura ningún cuadro³, por lo tanto debió de llegar después, si aceptamos la existencia del cuadro como origen de la escultura de la *Soledad*.

Fray Antonio Ares narró con detalles, incluyendo conversación dialogada, el proceso posterior a la realización de la imagen, según lo había conocido por un testigo que presenciara la escena. En cierta ocasión, el confesor fray Diego de Balbuena fue a palacio acompañado de fray Simón Ruiz, que era entendido en arte. Al entrar al oratorio de la reina este experto vio un cuadro, de buena calidad y expresión muy devota, que representaba las Angustias y Soledad de María. Cuando salieron del edificio regio, fray Simón aconsejó a su compañero que solicitara a la reina ese cuadro para ponerlo en un altar de la iglesia conventual. Los frailes visitaron después a la condesa de Ureña y le expusieron aquella idea. La noble le informó del cariño que la reina tenía a este cuadro, traído de Francia y les propuso que le pidieran a la reina autorización para hacer una copia. Fray Simón sugirió entonces que se hiciera una buena escultura de talla, y si fuera menester que saliera en procesión. La condesa dudó en esta propuesta. Los frailes volvieron al convento e informaron de este proyecto a la comunidad, que respaldó la idea. En una nueva visita al palacio real, los frailes informaron a la condesa el deseo de los mínimos. Después fueron recibidos por la reina. Isabel de Valois, que aceptó y ordenó a su caballero mayor, don

Fadrique de Portugal, que hiciera lo que pidiera fray Diego de Balbuena y que sacara del oratorio el cuadro de la Virgen y que eligiera un escultor que fuera capaz de hacer una imagen de talla entera o de cabeza y manos que imitara a la Virgen de la pintura. Aquel asistente real, sin duda, propuso al artista Gaspar Becerra pues le conocía por los trabajos artísticos que hacía por encargo de Felipe II. Además, en aquel momento trabajaba en el retablo mayor del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. La reina delegó en su caballero mayor la gestión de aquella obra y le exigió que transmitiera al artista su deseo personal de que saliera perfecta, pues era una petición de fray Balbuena.

Según la narración de Ares, la reina había traído de Francia la devoción de san Francisco de Paula y el escultor Becerra había estado vinculado a la misma orden en Calabria. Con este discurso laudatorio, el fraile mínimo enfatizaba la relación de su orden religiosa con todas las personas que intervinieron en el proceso creativo de la *Virgen de la Soledad*. En la narración dedica un amplio elogio al artista, mencionando los retablos de la catedral de Astorga y de las Descalzas Reales de Madrid. A pesar de la habilidad artística de Becerra en realizar esculturas de gran calidad, al final de año tenía terminada una cabeza que la reina rechazó, porque no reflejaba la idea de tristeza que deseaba la reina. El artista talló una segunda versión que tampoco fue aceptada, por lo que amenazándole que, si la tercera no reunía los rasgos expresivos deseados, se lo encargaría a otro escultor. La tradición cuenta que el desesperado escultor, retirado en el convento de los mínimos de Madrid, talló la tercera cabeza siguiendo los consejos de la Virgen, aparecida en sueño, que le animaba a usar la madera de un leño que había en la chimenea. Esta tercera obra fue la aceptada pues mostraba la expresión de dolor y belleza que la reina deseaba. La condesa de Ureña, como camarera de la reina, preparó con sencillez la escultura, que estaba formada de cabeza, torso, manos, brazos articulados y candelero o estructura de maniquí, vistiéndola con la indumentaria que usaban las reinas viudas de la casa de Austria: hábito blanco de lino y manto negro.

No sabemos si la leyenda de que la reina le pidiera sucesivamente otras cabezas fue verídica o una leyenda creada para magnificar el deseo de perfección, cuyo argumento se refuerza con el simbólico número tres, de las oportunidades que se le concedió al artista como *ultimátum*. La leyenda sitúa a Becerra en su taller orando, otro elemento creando para santificar el origen mítico. Preocupado de sus desafortunados resultados, una noche el artista soñó que una voz le consolaba diciendo que cogiera el tronco de roble que ardía en el fuego de la chimenea y lo usara para tallar la imagen deseada. El escultor cumplió el consejo. El propio Gaspar Becerra talló y policromó la imagen. Para su presentación a la reina, como la escultura era una imagen de vestir, fray Diego Valbuena que estaba presente preguntó a la condesa cómo iba a vestir aquel simulacro mariano. Cuentan las narraciones que la condesa de Ureña fue la que decidió que vistiera «de soledad y viudez...» como lo hacían las viudas de la casa real de los Austrias. Esta vez la reina quedó admirada y se colocó en su oratorio. Los frailes solicitaron después a la reina la cesión de la imagen para el convento madrileño, a lo que Isabel de Valois accedió. Dos datos son ciertos: la reina donó la imagen al convento de San Francisco de Paula de Madrid y el escultor mantuvo vinculaciones afectivas con los frailes mínimos, como refleja su disposición testamentaria de enterrarse en la capilla de la Cruz de la iglesia conventual de esta orden en Madrid. En el convento de la Victoria se conservó la imagen con gran veneración y devoción popular hasta la desamortización en el siglo XIX.

Los frailes mínimos: origen, fundaciones españolas y sus patronos

Los frailes mínimos llegaron a España con motivo de la conquista de Málaga en 1487 y con el asedio de esta ciudad

¹ Las dos partes de este artículo fueron redactadas en 2012, por lo que no vamos a analizar ni debatir recientes estudios sobre el tema de la condesa de Ureña y la Virgen de la Soledad. PRIETO, JAVIER: «El traje de la condesa viuda de Ureña: realidad y mito en el origen de la imagen de la Soledad de la Victoria». www.lahornacina.com

MARTÍNEZ BONANAD, DAVID: «Mariana de Austria. La adopción del luto como imagen del poder», en *Las Artes y la Arquitectura del Poder*, XII CEHA. Castellón, Universidad, 2013.

² TORMO, ELÍAS: «Historia de la imagen de la Virgen de la Soledad en los libros de antaño», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 31 (Madrid, 1913), pp. 247-265.

³ GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, AGUSTÍN: *Isabel de Valois...*, t. III, pp. 96-101.

están asociados estos monjes y la supuesta aparición divina de la Virgen con el Niño a Fernando *el Católico*. Cuando sucedió este acontecimiento aún vivía el santo fundador Francisco de Paula. Después de la conquista de Granada en 1492, los reyes concedieron a esta orden religiosa la imagen de *Santa María de la Victoria*⁴ que previamente habían regalado a la ciudad de Málaga, además de la ermita que se había construido en el lugar que había estado situado el campamento del rey durante el asedio malagueño. Desde esta ciudad, la comunidad fue consiguiendo nuevas fundaciones con la ayuda de familias adineradas y nobles, cuyos primeros conventos se situaron en Andalucía, en cuya región se fundó un mayor número de ellos.

Después de la llegada a Málaga se fundaron 52 conventos (masculinos y femeninos) hasta finales del s. XVI que se distribuían en siete provincias: 22 en Granada⁵, 19 en Sevilla⁶, 9 en Castilla⁷, 5 en Aragón⁸, 4 en Cataluña⁹, 3 en Valencia¹⁰ y 4 en Mallorca¹¹. Los primeros patronos de un convento de mínimos español fueron Sancho de Roxas y Córdoba y su mujer Margarita de Lemus, señores de Casapalma, y padre del futuro conde Cabra, quienes favorecieron al monasterio de la Victoria de Málaga. En otro estudio sobre los conventos de los mínimos hemos señalado que esta orden supo ganarse el afecto de importantes duques, condes y marqueses, lo que permitió el asentamiento de estos frailes en sus posesiones y una importante participación de la nobleza española en la fundación y mantenimiento de sus iglesias y conventos. Aunque las dos siguientes fundaciones (masculina y femenina) fueron en Andújar (Jaén), el que nos interesa en este estudio es el tercer convento que fue el primero de una larga lista de monasterios fundados o autorizados en tierras gaditanas por varios duques: el duque de Medina Celi, Juan de la Cerda y Mencía Manuel, en el Puerto de Santa María (1502); el duque de Medina Sidonia, Alfonso Pérez de Guzmán, en Conil (1567), Ximena, Medina Sidonia (1579), Huelva (1588) y Sanlúcar de Barrameda (1599); y por último el duque de Alcalá don Fernando Enriquez de Ribera en su villa de Alcalá de los Gazules.

⁴ ROMERO TORRES, José Luis: «Escultura e iconografía de la Orden de los Mínimos», *Actas del I Ciclo de conferencias Los Mínimos en Andalucía*, celebrado en Estepa en noviembre de 2000. Estepa, Ayuntamiento, 2007, pp. 263-285. Ídem: «Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía: de la escultura religiosa a la imagen devocional», *Actas del Simposio Los Mínimos en Andalucía*, IV Centenario de la fundación del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería). Almería, Diputación, 2006, pp. 497-538. Ídem: «La escultura y su entorno arquitectónico en la iglesia de la Victoria de Málaga», en *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*. Málaga, Ayuntamiento y Hermandad, 2008, pp. 401-432.

⁵ MONTOYA, Fray Lucas de: *Coronica General de la Orden de los Mínimos...*, libro III, pp. 55-75. Según este cronista, en la provincia de Granada las fundaciones del siglo XVI fueron: Dos conventos (masculino y femenino) en Andújar (1495), Écija (1506), Córdoba (1510), Granada (1518), monjas Osuna (1548), Baeza (1551), dos conventos (masculino y femenino) en Archidona (1551 y 1556), Noalejo (1556), Úbeda (1557), Loja (1559), monjas de Baeza (1561), Estepa (1562). En la década de 1580, Almuñécar (1582), Olvera (1583), Antequera (1585) y Cabra (1589).

⁶ *Ibidem*, libro III, pp. 179-192. Según este cronista, en la provincia de Sevilla las fundaciones del siglo XVI fueron: Puerto de Santa María (1502), Sevilla (convento, 1524), Jerez de la Frontera (monjas, 1524), Jerez de la Frontera (1543), Triana-Sevilla (monjas, 1548) Sevilla, (colegio, 1589), Sevilla (segundo de monjas, 1593), Arahal (1546), Puebla de Cazalla (1555), Aznalcázar (1558), Utrera (1561), Conil (1567), Almonte (1568), Alcalá de los Gazules (Montoya no especifica el año), Jimena (1583), Medina Sidonia (1579), Morón (1584), Huelva (1588), Sanlúcar de Barrameda (1599).

⁷ *Ibidem*, libro III, pp. 98-104. Según este cronista, en la provincia de Castilla las fundaciones del siglo XVI fueron: Toledo (1525), Valladolid (1544), Salamanca (1554), Madrid (1561), Camarena (1562), Alcalá de Henares (1578), Burgos (1582), Villalon (1585), Segovia (1591).

⁸ *Ibidem*, libro III, pp. 208 y cuatro páginas siguientes. Existe un error en la paginación del libro a partir de la p. 187.

⁹ *Ibidem*, libro III, pp. 147-157. Según este cronista, en la provincia de Cataluña: Barcelona (1570), Perpiñán (1575), Granollés (1570) y Cervera (1591).

¹⁰ *Ibidem*, libro III, pp. 137-141. Según este cronista, en la provincia de Valencia las fundaciones del siglo XVI fueron: Valencia (1533), Alaquaz (1534), Castalla (1586).

¹¹ *Ibidem*, libro III, pp. 199 y tres páginas siguientes. Existe un error en la paginación.

Aunque estos nobles fueron importantes por su rango nobiliario, sin embargo los patronos más destacados y generosos con la Orden de los Mínimos fueron los condes de Ureña¹², Juan Téllez Girón «camarero mayor y mayordomo del Emperador Carlos V y su mayor Notario»¹³ y María de la Cueva. Ya en la fecha temprana de 1619, el cronista Montoya alabó el gesto devoto de esta pareja con expresiones como «Quedales tan dulce el ánimo a los que le tienen generoso, que apenas se han empleado en una cosa grande, quando comiençan a emprender otras muchas; principalmente quando son de linage de las espirituales, que como es superior su fin ceba los deseos humanos... buen exemplo nos dio desta verdad, el valeroso Principe y gran Conde de Vreña». Y la referencia a ellos es frecuente, declarando en otro lugar de su crónica que «la grande deuocion que los señores Condes de Vreña tuuieron con nuestro glorioso Padre San Francisco de Paula... tenia bastantes pruebas en los muchos conuentos que fundaron en su Estado»¹⁴: Arahal (1546), Osuna («su villa de Ossuna, Vniuersidad de las mejores de Andaluzia», 1548), Archidona (monjas, 1551), Puebla de Cazalla (1555), Utrera (1561)¹⁵. Después su hijo Pedro Girón, I duque de Osuna y virrey de Nápoles, fundó el de Morón de la Frontera (1584). Esta relación de los condes de Ureña con la Orden de los Mínimos desde 1546 puede explicar que, cuando Felipe II nombró a la condesa viuda de Ureña, María de la Cueva, camarera de la joven reina Isabel de Valois, se produjeran tres acontecimientos cortesanos relacionados con ellos: primero, la fundación del convento de la Orden de San Francisco de Paula o de los Mínimos en Madrid en 1561, un años después de llegada de Isabel de Valois y de la condesa de Ureña como su camarera; segundo, la vinculación de los frailes Balbuena y Simón Ruiz en la creación de la *Virgen de la Soledad* vestida de luto cortesano; y tercero, la cesión de esta imagen al convento madrileño de los mínimos, a pesar de que la reina había encargado aquel simulacro divino para su oratorio. Con estos argumentos, en los que valoramos la influencia de los señores de Osuna como elementos fundamentales en la concesión de favores reales a la Orden, no hemos querido anular el papel que la tradición ha dado a la reina como protagonista principal de los logros obtenidos por los mínimos en la corte, sino valorar el de estos nobles.

De los conventos que se fundaron en posesiones del conde de Ureña y duque de Osuna, los de Arahal, Puebla de Cazalla, Morón de la Frontera y Utrera formaban parte de la provincia de Sevilla, mientras el convento que estaba en su villa ducal pertenecía a la provincia de Granada. En esta última demarcación religiosa mínima también estaba incluido el convento de Estepa, fundado por la familia italiana Centurión, titular del marquesado de Estepa y otro importante patrono de estos frailes durante el siglo XVII. En otros conventos los patronos fundadores y titulares del enterramiento de la capilla mayor no fueron nobles, aunque pertenecieron a familias con linajes, como Francisco de Aguilar y Córdoba y su mujer Elvira Ponce de León fundadores del convento de Écija (1506).

La iglesia de los frailes mínimos de Madrid y la capilla de la Soledad

El convento madrileño fue el cuarto que se fundó en la provincia de Castilla en fecha bastante tardía con respecto a la evolución, que hemos analizado, de la implantación de la orden en España. Además, en esta provincia se establecieron antes en Toledo, Valladolid y Salamanca, pues no olvidemos que Felipe II trasladó la corte de la Ciudad Imperial a Madrid en 1561, al año siguiente de la llegada de la reina Isabel de Valois. Sin duda los frailes mínimos, ayudados por la condesa

¹² *Ibidem*, p. 182, por error tipográfico dice *Viena* por *Ureña*, pues en la p. 189 dice *Vreña*.

¹³ *Ibidem*, p. 69.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 72-73 y 182.

¹⁵ Según Montoya, la ermita de la Virgen de la Consolación de Utrera se consiguió por la intervención de la Condesa de Ureña, que solicitó a la reina Isabel de Valois que pidiese al arzobispo de Sevilla, Fernando Valdés, el consentimiento eclesiástico. *Ibidem*, p. 189.

de Ureña, consiguieron la fundación en la capital del reino en 1561. El fraile cronista describe que en aquel año la villa de Madrid era muy pequeña y que la Orden decidió esta fundación porque el rey «quería hacer asiento perpetuo en ella de su Corte, como el lugar más acomodado; los efectos han descubierto la gran prudencia de aquel santo Rey, que juzgó ser esta villa la más a propósito de todos los lugares de España»¹⁶ y continúa exponiendo las circunstancias favorables de la ciudad con respecto al clima, a la abundancia de agua saludable, al aire limpio del cielo, a las huertas y las arboledas, a las calles anchas y largas, etc., condiciones todas favorables para la salud y la vida agradable. La reina Isabel, denominada «gran patrona nuestra» por el fraile cronista, consiguió que el rey ordenara al concejo de la ciudad el establecimiento de esta comunidad de religiosos. En la carta firmada por Felipe II y su secretario Juan Vázquez con fecha 15 de febrero de 1561 en Toledo, el monarca declaró que lo ordenaba «por la deuoción que tenemos a dicha Orden, y la buena relacion que ay de la vida y exemplos de los Religiosos de ella, y el beneficio que hazen con su doctrina, y el continuo cuidado que tienen de rogar a Dios N. Señor por nuestra salud, y buen suceso en nuestras cosas»¹⁷. El provincial de la orden que llevó las negociaciones fue fray Juan de Vitoria. Además de este respaldo real, recibió la licencia eclesiástica de la diócesis de Toledo, cuyo arzobispo, en ausencia de fray Bartolomé Carranza, era Gómez Téllez Girón, cuyos apellidos le vinculan sin duda con el ducado de Ureña. En este proceso fundacional intervino también el príncipe Carlos que «fue siempre aficionado a nuestra Orden, muchas vezes oí dezir a mi padre, y otros Cortesanos antiguos, que su Alteza fue el primero que se halló en el sitio del convento quando amanecieron los padres en él»¹⁸. El 7 de agosto de 1561 se bendijo la fundación de este convento en la calle de San Jerónimo de Madrid.

Fray Montoya (1619) describió la iglesia y mencionó a los patronos de las capillas de la iglesia¹⁹. En aquella época, cincuenta y nueve años después de la fundación, el edificio no era demasiado suntuoso, «sino conforme a nuestro instituto», pues habían pedido el permiso para «una Yglesia de pobres Religiosos». No era grande, aunque sí «porporcionada y hermosa con una gallarda Sacristía, así en la fabrica, como en los ricos ornamentos, y plata del seruicio, y Culto Divino». El fraile nos describe la capilla mayor como maravillosa, no por la construcción sino por sus dotaciones, y exagera en su valoración: «quanto en su fundación y singular preeminencia, qual otra alguna que oy se sepa en Europa, no la goza semejante». Un discurso grandilocuente para mencionar a la fundadora, una noble genovesa: la piadosa señora doña Casandra de Grimaldo, hija de Nicolao de Grimaldo y de Julia Cibo, quienes ostentaban los títulos de príncipe de Salerno, duque de Éboli, marqués de Diano y conde de la Rapola. La madre pertenecía a la familia del papa Inocencio VIII. Este patronazgo se produjo en 1586, muchos años después de la muerte de la reina y cuando la mencionada Casandra quedó viuda del genovés Esteban Lomeli. Ella costeó una nueva capilla, cuyas trazas, según el cronista, sirvió a otras que se hicieron después en la Corte. Contenia los sepulcros de sus padres, marido y otros familiares, y los mármoles de la capilla procedían de Génova. Este matrimonio no tuvo hijos y el patronato lo heredó su sobrino, el marqués Ambrosio de Espínola (1611), que fue Capitán General de los Estados de Flandes, a quien Velázquez retrató en el cuadro de la *Rendición de Breda*. Nuevamente vemos a esta humilde y modesta orden de religiosos respaldada por destacados personajes de la nobleza europea.

Las capillas de la iglesia eran pequeñas y había diez a lados. Sus advocaciones respondían a los deseos devocionales de los patronos: en el lado de la Epístola se sucedían la Asunción, san Francisco de Paula, la Concepción con ángeles, san

Bernardo y san José; y en el lado contrario otra Concepción, la Cruz, Cristo crucificado, la Caridad y la Virgen de la Salud. El templo poseía importantes obras de arte, como la pintura de la *Concepción* de Vicente Carducho y la escultura del *Crucificado* de Pompeo Leoni. La capilla de la Cruz fue concedida al autor de la *Virgen de la Soledad*, el artista Gaspar Becerra y su mujer, como capilla funeraria. Su capilla pasó después al doctor Céspedes, médico del rey. Las demás capillas pertenecieron a personalidades cercanas a la Corte, como el Oydor del Consejo Real y Cámara de Castilla, el Correo mayor de Italia, el señor de la villa de Fuentepelayo, el boticario del Santo Oficio y Hospital Real de la Corte, etc.

Fuera de la iglesia se había construido la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, «uno de los Santuarios de mayor deuoción de Castilla, por ser la Imagen milagrosa y deuotissima», según el fraile mínimo. Él aportó también el nombre del artista, «hizola el grande escultor Becerra», y la noticia de la donación de la reina Isabel de la Paz, como se le denominaba a Isabel de Valois. En la historia de esta capilla distinguimos tres fechas importantes: la llegada de la imagen a la iglesia conventual, la construcción de su capilla independiente en 1611 y la remodelación y modernización barroca en 1664. El edificio, que describió el fraile Montoya, era «gallardo» y tenía tres naves y bóveda de media naranja. Siempre estaba cubierta de luto con cirios y exvotos, «mortajas y muletas, que los enfermos presentan en hazinamiento de gracias». El resto del recinto estaba adornado con «tablas de grandes milagros». En los altares colaterales estaban las otras dos imágenes titulares de la hermandad, *Jesús con la cruz* a cuesta y sogá al cuello, y *Cristo yacente* en el sepulcro. La *Virgen de la Soledad* salía varias veces al año en procesión, destacando principalmente la de carácter penitencial del Viernes Santo que llevaba las tres secciones, las dos tradicionales de luces y disciplinantes y la representación institucional. La de disciplinantes era tan numerosa que llegó a alcanzar a comienzos del s. XVII hasta dos mil personas, lo que provocaba una gran distancia entre el estandarte de cabecera o guión y el paso de la Virgen. Las velas eran negras. Además de los nobles, la «mejor música de la Corte» y la comunidad de mínimos, asistían el vicario general del Arzobispado de Toledo y los alcaldes de Corte, entre otras personalidades. El recorrido pasaba por el Palacio Real, donde «esperan siempre las personas Reales esta procession», y por el convento de las Descalzas Reales, monasterio fundado por la princesa de Portugal e hija de Carlos V.

En la década de 1664 se amplió el edificio y se construyó un gran retablo que ocupaba todo el testero del altar mayor, como conocemos por el grabado que imprimió el fraile mínimo Matías de Irala en 1726. Tanto el interior como el exterior del arco de la capilla estaban decorados con arquitectura y numerosos ángeles de escultura. El retablo estaba compuesto de dos cuerpos, el principal era de grandes dimensiones. Tenía tres calles, la central era más ancha que las laterales y estaba flanqueada por columnas de orden clásico (fuste de estrias verticales y capitel compuesto), mientras en el resto del retablo había pilastras del mismo orden con fuste cajeadado. La calle central tenía una gran base escalonada sobre la mesa del altar con candeleros y velas y en el centro estaba el sagrario con su expositor eucarístico. La hornacina central era un gran vano con arco de medio punto y profundo, a modo de camarín sin desarrollar ampliamente, y en el fondo había una vidriera que hacía las funciones de transparente. En este espacio estaba la imagen titular, *Nuestra Señora de la Soledad*, sobre su peana de plata que, a su vez, se sustentada en un alto pedestal que permitía desde la nave la visión de la Virgen junto a la cruz que estaba a su derecha y el nimbo o ráfaga ovalada, también de plata, que llevaba detrás. En las calles laterales había un ángel mancebo de escultura a cada lado sobre una voluminosa repisa que mostraban la túnica de Jesús y el paño de la Verónica. En el segundo cuerpo o ático había un cuadro de grandes dimensiones que representaba

¹⁶ Ibidem, t. III, p. 94.

¹⁷ Ibidem, t. III, p. 95.

¹⁸ Ibidem, t. III, p. 96.

¹⁹ Ibidem, t. III, pp. 96-100.

la escena del entierro de Cristo y dos ángeles mancebos de escultura con símbolos de la pasión sentados en la base de las pilastras que flanquean esta calle central.

Sin profundizar en su análisis formal, los elementos arquitectónicos y decorativos recuerdan el arte del arquitecto Pedro de la Torre, artista que estuvo activo en Madrid entre 1630 y 1677 y procedía de una familia de origen conquesa. Entre sus obras retablisticas, que presentan afinidades estilísticas con el desaparecido retablo de la Soledad, destacamos principalmente tres retablos, el del Santuario de Nuestra Señora de Begoña (Bilbao), el de la ermita de la Virgen de Fuencisla (Segovia) y el de Santa María de Tordesillas (Valladolid). El camarín fue, sin duda, la novedad estructural y espacial más importante que aportó al diseño de retablos, como ha señalado la profesora Virginia Tovar²⁰. Asimismo algunos elementos decorativos del retablo de la Soledad los observamos en el retablo de la Virgen del Milagro del convento de las Descalzas Reales de Madrid, obra de autor anónimo construida hacia 1678²¹. Este arquitecto tuvo un hermano llamado José de la Torre que colaboró con él, aunque los estudiosos de la arquitectura y el retablo madrileño no le han valorado adecuadamente por la falta de obras, y tampoco han prestado atención a la historia de la *Virgen de la Soledad* que Francisco de Paula Sopena escribió en 1719, en el que dedica un apartado al retablo construido en 1660 y aporta los nombres de los artistas con gran elogio de cada uno: el arquitecto José de la Torre (retablo), los pintores Juan de Villegas (dorado y policromía) y Francisco Rici (cuadro del Entierro); además nos informa que el arquitecto de edificio fue el maestro Juan Ruiz²².

En esta época se realizó también la peana de plata que hemos mencionado y que conocemos por algunas versiones pintadas, como las dos conservadas en Carmona o la del convento de las Comenadoras de Madrid, entre otras. La peana estaba compuesta de tres cuerpos: el inferior era de mediana altura con perfil de cuarto bocel colocado hacia arriba y decorado con gallones; el superior era un delgada plataforma horizontal de dimensiones menores que el cuerpo anterior e igualmente con gallones; y el central era más estrecho y en su frente llevaba una gran cartela de hojarasca, derivada del diseño de Alonso Cano ampliamente difundido, que llevaba la palabra «Charitas» (elemento identificador de san Francisco de Paula y su orden) y una cabeza de querubín escultórica en el centro superior. Esta peana llevaba también cuatro ángeles, esculturas de plata, portando los símbolos de la pasión de Jesús.

La Hermandad penitencial de Semana Santa

En torno a esta imagen se fundó la *Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y de las Angustias* en 1567 en el convento madrileño de los mínimos y la reina Isabel de Valois fue nombrada Hermana Mayor en la primera Junta General (23 de septiembre)²³. Por su protección real, la cofradía se convirtió en una asociación religiosa de numerosos nobles, destacada por sus acciones caritativas y piadosas, recogiendo a los pobres, a los clérigos extranjeros sin recursos económicos y a niños expósitos. La reducción de los centros hospitalarios en 1586 obligó al traslado de los niños expósitos al Hospital General, en donde se instaló una reproducción de la *Virgen de la Soledad*.

El destino de las imágenes rechazadas

Las fuentes de información no coinciden en el destino de las dos cabezas rechazadas, que en principio quedaron en el

convento de los mínimos donde el artista había trabajado. Según las noticias madrileñas transmitidas por fray Antonio Ares, una se depositó en el convento de Santo Tomás y la otra en la ermita de Arganda del Rey. El padre Balbuena regaló esta última a su hermano Francisco, prebendado de la catedral de Toledo y gran benefactor de los mínimos, que murió en Arganda en 1591. A pesar de estos datos, existe cierta confusión en el destino de las imágenes, pues otra información refiere que una de las rechazadas fue regalada al mayordomo mayor Fadrique de Portugal, un cortesano también protector de los mínimos, y una tercera fuente procedente de la tradición cofrade de El Puerto de Santa María (Cádiz) mantiene que su imagen de la *Virgen de la Soledad* fue una de las rechazadas, pedida por el inquisidor Gonzalo Fernández del Pozo en 1634 para el convento de los mínimos de este pueblo gaditano²⁴. Los especialistas en la escultura manierista deberían prestar atención sobre esta escultura, pues el concepto de volumen de la cabeza, la solución técnica del modelado, la presencia de los ojos pintados sobre el soporte de madera y la expresión del rostro (teniendo en cuenta las policromías sufridas) responden a una talla de finales del s. XVI.

Las tres imágenes madrileñas (la elegida y las rechazadas) han desaparecido con los acontecimientos bélicos del s. XIX y XX. Durante la invasión francesa se destruyó la que estaba en Arganda del Rey, mientras las otras dos fueron destruidas en los incendios de 1936 después de una historia de traslados con motivo de las desamortizaciones del siglo anterior, como la de Mendizábal: la imagen original de la *Soledad* se trasladó del convento mínimo a la iglesia de San Isidro el Real y la obra rechazada que estaba en el Colegio de Santo Tomás había pasado a la Parroquia de la Santa Cruz. Sólo se conserva la imagen de El Puerto de Santa María y la copia barroca que se trasladó del Hospital General a la iglesia de San Ginés de Madrid.



LUISA ROLDÁN, LA ROLDANA, Y LUIS ANTONIO DE LOS ARCOS:
VIRGEN DE LA SOLEDAD (1688), ESCULTURA DE VESTIR.
IGLESIA DE LA VICTORIA, PUERTO REAL (CÁDIZ)

²⁴ La imagen fue trasladada a la iglesia prioral en 1875. ALBA MEDINILLA, Luis: *La orden de los Mínimos de San Francisco de Paula y la Soledad de Gaspar Becerra*. El Puerto de Santa María, 2010. Ha sido restaurada por Ángel Pantoja, a quien le agradecemos la información técnica sobre la talla de la cabeza.

²⁰ TOVAR MARTÍN, Virginia: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, I.E.M., 1975, p. 187.

²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio: «Madrid. Descalzas Reales. Retablo de la Virgen del Milagro», en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, pp. 234-235.

²² SOPENA, Francisco de Paula: *Relación histórica de la ilustre...*, pp. 183-186, 191. ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: «La copia más sagrada...», p. 48.

²³ REYES LEÓZ, José Luis de los: «La Cofradía de la Soledad. Religiosidad y beneficencia en Madrid (1567-1651)», *Hispania Sacra*, 38 (Madrid, 1987), pp. 147-184.

La difusión de esta Virgen de la Soledad: conventos de frailes mínimos y particulares

Desde finales del siglo XVI, los frailes mínimos promovieron en sus conventos el culto de la Virgen de la Soledad, representada con las manos unidas y los dedos entrecruzados y vestida con túnica blanca y manto negro, algunas de estas imágenes se convirtieron en titulares de hermandades y cofradías de Pasión, como sucedió primero en Madrid con la imagen donada por la reina Isabel de Valois. La devoción popular a esta imagen generó cinco opciones artísticas diferentes.

Las copias del original

La primera opción fue de naturaleza escultórica: la habitual realización de otras imágenes de vestir que reproducían la *Virgen de la Soledad* madrileña o seguían su modelo compositivo para extender su devoción, como sigue siendo costumbre en la difusión de una devoción concreta. La primera imagen de vestir de esta iconografía que conocemos documentada es la escultura que la cofradía de Nuestra Señora de las Tres Necesidades, que tenía sede en el colegio sevillano de San Francisco de Paula, contrató el 19 de abril de 1629 al escultor Alonso Álvarez de Albarrán, discípulo de Martínez Montañés. El artista se obligó a realizar «una ymagen de nuestra señora de la soledad para bestir de siete quartas de alto con brazos de gonçes encarnada con sus lagrimas de cristal en precio de cuatrocientos reales»²⁵. La cofradía abandonó la sede de los mínimos en 1761 para trasladarse al barrio de la Carretería. Actualmente la Virgen titular recibe el nombre de «Mayor Dolor en su Soledad» y su imagen es una transformación de una de las figuras femeninas del grupo escultórico que contrató Luis Antonio de los Arcos, marido de Luisa Roldán, aunque durante muchos años ha estado identificada por error con la de Alonso Álvarez de Albarrán²⁶.

No se conservan muchos documentos contractuales de imágenes marianas de vestir, pues el coste bajo y el tiempo de realización corto no exigían la formalización notarial, aunque de algunas conocemos su autor por otro tipo de documentación. Una *Virgen de la Soledad* documentada y conservada es la que Luisa Roldán, *La Roldana*, y su marido Luis Antonio de los Arcos tallaron y donaron en 1688 al convento de mínimos de Puerto Real. La imagen, que fue realizada durante la estancia temporal de esta familia en Cádiz y meses antes de su traslado a la Corte, representa a una mujer manifestando su dolor y angustia, a la que tallaron la boca entreabierta con expresión ahelante y las cejas arqueadas, evitando las tradicionales cejas arqueadas o fruncidas que eran habituales. Otra imagen documentada es la titular de la cofradía del convento de la Victoria de Jerez de la Frontera, una obra tallada por el escultor José Fernández Pomar en 1703 por encargo del mayordomo José Moreno. A finales de ese siglo, el escultor valenciano Blas Molner, establecido en Sevilla, talló y firmó la imagen del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Morón de la Frontera (Sevilla), actualmente en colección particular.

Las versiones de la Soledad de talla completa

La segunda opción fue también de naturaleza escultórica: la realización de imágenes de talla completa o en relieve, que reproducían con cierta libertad el icono de los mínimos. Las versiones más fidedignas, que conocemos, son la que conservan las mercedarias del convento de don Juan de Alarcón (Madrid) y la que está en la parroquia de Manzanos (Álava) que nos muestran todos los elementos de la imagen de vestir de los mínimos, menos el largo rosario con la cruz. Estas esculturas han sido atribuidas sin fundamento al escultor José de Mora. Con menos fidelidad al modelo iconográfico podemos destacar la *Virgen de los Dolores* de la iglesia de San



ANÓNIMO DEL S. XVII, *VIRGEN DE LA SOLEDAD*, RELIEVE EN MADERA DORADA Y POLICROMADA. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA, MARCHENA.
FOTO: JOSÉ LUIS NAVARRO

Francisco y San Eulogio de Córdoba, de autor anónimo, o la *Soledad* del colegio mayor granadino de Loyola, atribuida a Torcuato Ruiz del Peral.

Un artista de la primera mitad del s. XVIII realizó la imagen en relieve que corona el retablo barroco de Jesús Cansado de la iglesia de San Juan Bautista de Marchena²⁷. El artista no ha reproducido los tonos blanco y negro de tristeza o luto de la *Soledad* madrileña, pues esta versión de madera está dorada, policromada y tiene el manto decorado con la técnica del estofado, en el que predomina el tono rojizo, pero ha recogido los elementos compositivos que definen a esta iconografía.

En esta opción incluimos la *Virgen de los Dolores* de la cofradía de Osuna que tiene su sede en la antigua iglesia conventual de los mínimos. Aunque tiene esa advocación, consideramos que primitivamente era una *Virgen de la Soledad*. Es una escultura de talla completa, cuyos rasgos formales y técnica de modelado confirman la atribución a José de Mora, aceptada por todos los especialistas, aunque la policromía corresponde a la segunda mitad del siglo XVIII y en ella predominan los tonos rojos y dorados y la decoración floral, conseguida con la técnica del estofado. Creemos que esta escultura es la versión de los mínimos convertida en la imagen actual en el siglo XVIII y que la original estuvo de rodillas, como refleja un cuadro del siglo XVIII en la que aparece la Virgen arrodillada con las manos unidas y la mirada baja, como la iconografía mariana de los mínimos, y vestida con tejidos naturales, aunque no sigue la bicromía de la *Soledad*, pues la de Osuna lleva una saya roja bordada y un gran manto azul. Sabemos que la imagen fue cedida por los frailes a la cofradía en el siglo XVIII y aquella imagen, sin duda, estaba de rodillas, por lo que planteamos la hipótesis de que el cambio por la posición de pie, que posee actualmente, fue resultado de una renovación posterior tras la que recibió la nueva policromía. Esta imagen recibe culto como *Virgen de los Dolores* en su capilla del lado del Evangelio de la iglesia de la Victoria de Osuna y en el lado de la Epístola hay otra capilla, la de *Virgen de la Soledad*, según informa una inscripción que existe en la bóveda, aunque en ella no se conserva ninguna Virgen con la tradicional advocación de los mínimos²⁸.

²⁵ BAGO Y QUINTANILLA, Miguel: *Arquitectos, escultores y pintores sevillanos del siglo XVII*. Colección Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, t. V. Sevilla, Laboratorio de Arte, 1932, p. 69.

²⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, Universidad, 1992, pp. 94 y 96.

²⁷ Agradezco a Juan Luis Navarro la aportación fotográfica, y a Juan Pablo Navarro (editorial Maratania) y Juan Luis Ravé la colaboración prestada.

²⁸ Agradezco a nuestro amigo Pedro Jaime Moreno de Soto la aportación fotográfica y sus sugerencias.



JOSÉ DE MORA (ATRIBUCIÓN), *VIRGEN DE LOS DOLORES*.
IGLESIA DE LA VICTORIA, OSUNA



JOSÉ DE MORA, *VIRGEN DE LOS DOLORES*, ESCULTURA TALLADA
Y POLICROMADA. IGLESIA DE SAN GIL Y SANTA ANA, GRANADA

La Soledad de los mínimos como modelo de dolorosa

La tercera opción fue también de naturaleza escultórica, pero en esta ocasión la imagen sirvió de modelo a escultores para realizar dolorosas de talla completa con otras advocaciones. El granadino José de Mora, que fue discípulo del polifacético Alonso Cano y obtuvo el título de Escultor Cámara del rey Carlos II posiblemente por influencia de su maestro, conoció durante los años de estancia en Madrid el alcance devocional de la *Virgen de la Soledad*, así como la versión pictórica de Cano (Catedral de Granada). Cuando el joven artista volvió a su ciudad natal, la congregación granadina de San Felipe Neri le encargó en 1671 una imagen de la *Virgen de los Dolores*, que actualmente se conserva en la iglesia parroquial de San Gil y Santa Ana. Si no se conservara la escultura no sabríamos que este escultor hizo una reproducción del icono de la *Virgen de la Soledad* en talla completa, es decir, representó a María de rodillas con las manos juntas y los dedos entrelazados, vistiendo hábito blanco plisado y manto negro, en este caso tallado. Por otro documento posterior también sabemos que, a petición de los hermanos del Oratorio, años después el escultor reformó la imagen poniéndole las manos separadas, cruzadas y apoyadas sobre el pecho para que se pudiera ver mejor el rostro. José de Mora también representó varias veces a la *Dolorosa* de busto, que en ocasiones reprodujo el modelo de la Soledad (Museo de Bellas Artes, Granada). La versión de talla completa inspiró a otros artistas andaluces, generando dos modelos de Dolorosas: uno con las manos unidas, como la Soledad, siguiendo la imagen de Mora que debieron de hacerse entre 1671 y 1706, y las que llevan las manos cruzadas sobre el pecho a partir de la transformación que le hizo el propio escultor, como ha estudiado Juan Jesús López-Guadalupe.²⁹

²⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: «Alonso Cano. Dolorosa o Soledad»

La difusión impresa

La cuarta opción fue la difusión de estampas grabadas. Actualmente estamos acostumbrados a la difusión masiva de cualquier producto o devoción religiosa a través de carteles, estampas, etc. Esto fue posible a partir del descubrimiento de la imprenta por Gutenberg. Los grabados, primero en madera y después sobre plancha de cobre, permitieron extender las devociones religiosas especialmente durante los siglos XVII y XVIII. No obstante, el coste elevado de su producción y la carencia de artistas restringió las posibilidades que ofrecían. Actualmente no conocemos todos los grabados devocionales que se realizaron en España por la pérdida o falta de conservación de las estampaciones sueltas que reproducían con mayor o menor calidad las imágenes religiosas. La gran devoción que alcanzó esta imagen también se reflejó en los grabados y en las publicaciones de los siglos del Barroco. A mediados del s. XVII el artista Pedro Villafranca, prestigioso grabador de cámara y activo en Madrid que plasmó en sus obras la influencia del estilo de Alonso Cano, fue el autor de la portada del libro titulado *Discurso del ilustre origen... de la Soledad*, que escribió fray Antonio Ares (Madrid, 1640). Este mismo grabador realizó otro grabado de esta imagen en 1651 con el título de *Nuestra Señora de la Soledad de la Victoria de Madrid*³⁰ que se incluye en la obra *Fénix de los ingenios...*, un libro escrito por Tomás Oña (Madrid, 1664) en el que recoge el certamen literario que se dedicó a esta imagen a mediados del s. XVII. La orden de los mínimos tuvo en su comunidad artistas hábiles en el arte del grabado que nos han permitido transmitir una buena reproducción del altar de la *Virgen de la Soledad* del convento madrileño. En

y «José de Mora. Dolorosa», en *Alonso Cano. Arte e Iconografía*, catálogo de la exposición celebrada en la catedral. Granada, 2002, pp. 454-456.

³⁰ PAEZ RIOS, Elena: *Repertorio de Grabados...*, t. III, p. 253.

ALONSO CANO, *VIRGEN DE LA SOLEDAD*, ÓLEO SOBRE LIENZO. CATEDRAL, GRANADAANÓNIMO DEL S. XVII, *VIRGEN DE LA SOLEDAD*, ÓLEO SOBRE LIENZO. CONVENTO DE SANTA CLARA, CARMONA. FOTO: RAFAEL R. MORALES MORA

el siglo XVIII, en la historia de la *Virgen de la Soledad* que escribió Francisco de Paula Sopena (1719) se reproduce la Virgen en su camarín sobre la peana de plata, cuyo grabado sin firma debe ser obra del fraile, pintor y grabador Matías Antonio Irala Yuso (1680-1753). Este religioso-artista realizó otros dos grabados importantes para el conocimiento del entorno artístico de esta Virgen: la imagen en sus andas (1725) como salía en la procesión del Viernes Santo por las calles de Madrid y el altar mayor de la capilla de la Soledad (1726), por el que conocemos el espléndido retablo que poseyó³¹. Por su devoción popular también fue reproducida en estampa por Juan Antonio Salvador Carmona³², uno de los principales grabadores de la corte madrileña de la segunda mitad del s. XVIII. En Madrid existieron varias copias de la Virgen de la Soledad en conventos de otras órdenes religiosas debido a la devoción particular de los patronos de las capillas o de hermandades del Rosario, como la de la iglesia del convento de San Felipe el Real (grabado de Julián Rodríguez) y la de Santo Domingo el Real (grabado de Anastasio Lleopart)³³. Entre 1788 y 1820 los grabadores Manuel Alegre y Miguel Gamborino imprimieron otra copia pictórica de la Virgen, que comenzaba a ser popular, a la que rotularon con la inscripción «N. S. de la Soledad que se venera en la calle de la Paloma de Madrid»³⁴. Había comenzado otra etapa devocional de esta iconografía y los mínimos habían pasado a la memoria olvidada.

La representaciones pictóricas

La quinta y última opción fue la representación pintada. En ellas habitualmente aparece la Virgen rodeada de cortinajes o

sobre las andas procesionales. La primera opción fue la que más contribuyó a la propaganda devocional. De las numerosas obras que existen, sin duda destaca la que realizó Alonso Cano conservada en la catedral de Granada. Una obra que ha sido muy bien valorada por haberle infundido a la imagen un fuerte naturalismo, llegando a ofrecernos un posible retrato a lo divino. El artista ha copiado la imagen mariana con la composición y elementos característicos de la *Soledad* de los mínimos: mirada baja con ojos sollozos; figura de rodillas sobre cojines negros con borlas y cenefas doradas; vestida con hábito blanco y manto negro; manos unidas con los dedos cruzados delante del pecho; collar o rosario largo y caído hasta la parte baja y terminado en una cruz o joya cruciforme con remates de lazos; y corona de ráfagas plateada o aureola con rayos radiales que enmarcan la cabeza de la Virgen por detrás. La composición de este tipo pictórico suele ser un fondo neutro o cortinaje oscuro, la Virgen está en el centro de rodillas flanqueada por dos cortinas abiertas de color negro o azul oscuro con cenefa plateada; en la parte baja del cuadro hay cojines a modo de reclinatorio sobre el mantel blanco que cubre una mesa de altar; y en la parte alta del cortinaje están representados el emblema de la Orden de San Francisco de Paula, «Charitas», en el centro y a cada lado un huevo de grandes dimensiones. Este último elemento simbólico, sin duda eran exvotos de viajeros venidos de ultramar, como también los tenía a los pies el popular *Cristo de Burgos*. Este último elemento aparece en otros dos cuadros de la *Virgen de la Soledad* del convento de Santa María Magdalena de Medina del Campo³⁵.

Entre las versiones catalogadas destacamos las que se conservan en la provincia de Valladolid: en los conventos de clarisas y de carmelitas de Medina de Rioseco; en las dominicas

³¹ Biblioteca Nacional de Madrid (BNM), Estampas, inv. 14149 y 13753. PÁEZ RÍOS, Elena: *Repertorio de Grabados...*, t. II, pp. 36-37.

³² BNM, Estampas inv. 13845.

³³ BNM, Estampas, inv. 51787 y 13862.

³⁴ BNM, Estampas, inv. 13684 y 13867.

³⁵ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel et alii: «Inventario», en *Clausuras. El patrimonio de los conventos de la Provincia*. Valladolid, Diputación-Arzbis-pado, 2004, t. I, pp. 160-168.



ANÓNIMO DEL S. XVIII, *VIRGEN DE LA SOLEDAD*, AZULEJO CERÁMICO. HOSPITAL DE MUJERES, CÁDIZ

de Mayorga de Campos³⁶; y en el convento de Santa María Magdalena de Medina del Campo³⁷, que muestran a la Virgen de rodillas sobre un cojín o directamente sobre una base plana sin peana, sobre un fondo plano o cortinaje oscuro; deben de corresponder a la etapa anterior a la realización de la peana de plata.

En otras versiones pictóricas la Virgen aparece sobre una peana de plata con ángeles de escultura, como las dos pinturas de Carmona (iglesia de Santa Clara y hermandad de Servitas)³⁸, la de la catedral de Murcia, etc. Una variante de esta opción nos los muestran dos cuadros que pertenecen a un convento de carmelitas descalzas (Medina del Campo y Tordesillas³⁹) en los que figura una peana baja con una gran hojarasca en el centro decorada con una cabeza de querubín. En ocasiones estas pinturas llevan también una sencilla vela a cada lado de la Virgen o jarrones con flores, como la de Tordesillas y dos del convento de Santa María Magdalena de Medina del Campo⁴⁰.

Una variante de la representación pintada es la imagen reproducida en un azulejo cerámico, como el que forma parte de la serie del Vía Crucis, obra del siglo XVIII de posible origen flamenco, que decora el patio del Hospital de Mujeres de Cádiz, actualmente sede del obispado gaditano.

Además de este tipo de representación pintada conocemos dos casos distintos a la fiel reproducción de la imagen mariana. Primero, la pintura de la *Virgen de la Soledad* en su paso procesional del pintor caribeño José Campeche, artista de la segunda mitad del siglo XVIII, que se inspiró en el grabado de Matías de Irala³⁶. Y segundo, el cuadro que se conserva en el

³⁶ *Ibidem*, t. III, p. 142, il. 87; p. 152, il. 24; p. 175, il. 3. Esta última está denominada incorrectamente de *la Paloma*.

³⁷ *Ibidem*, t. I, p. 158.

³⁸ Agradezco a Rafael R. Morales Mora la aportación fotográfica y a nuestro amigo Antonio García Baeza su colaboración.

³⁹ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel *et alii*: «Inventario», en *Clausuras...*, t. I, p. 185; t. III, p. 202, il. 34 (este cuadro también se ha errado en el título).

⁴⁰ *Ibidem*, t. I, p. 168.

convento de Santa María Magdalena, de monjas agustinas, de Medina del Campo, pintado en 1722 por el Mudo Neyra, un artista local⁴¹. Esta pintura representa la ceremonia del Descendimiento que se celebraba el Viernes Santo en el interior del convento de San Agustín de Medina del Campo, como se realizaba en casi todos los lugares de España. A un lado de la escena aparece una imagen escultórica de vestir de la *Soledad* de los mínimos con todos los elementos característicos: está de rodillas, viste manto negro y hábito blanco, lleva las manos unidas, aunque las utilizaban para sostener la corona de espinas y el paño con el que secó el sudor de Jesús camino del Calvario, además del rosario largo con la cruz y la corona de ráfaga sobre la cabeza. Mientras los sacerdotes descienden la escultura de brazos articulados de Cristo, un sacerdote con capa pluvial reza ante la Virgen. Al margen del interés simbólico y, a la vez narrativo, de la escena, es un testimonio importante para confirmar la difusión devocional que alcanzó esta iconografía y la advocación de la Soledad de los mínimos.



FRANCISCO DE GOYA, *PROCESIÓN DE DISCIPLINANTES*, PINTURA. MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID



FRANCISCO DE GOYA, *ESTA NO LO ES MENOS*, GRABADO, SERIE DE LOS DESASTRES DE LA GUERRA

II. LA SOLEDAD EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA

Durante los siglos XIX y XX esta iconografía ha sido sufrido grandes altibajos como consecuencia, por un lado, de las crisis religiosas, las transformaciones iconográficas, las desamortizaciones eclesiásticas y las pérdidas patrimoniales; y, por otro lado, de las recuperaciones icónicas y la revalorización histórica-artísticas. El pintor Francisco de Goya representó en varias ocasiones a la *Virgen de la Soledad* como ha analizado el profesor Gutiérrez de Ceballos⁴². En su pintura titulada la *Procesión de los disciplinantes* (Museo Nacional del Prado, Madrid) nos dejó una escena de esta imagen sobre unas modestas andas portadas por tres penitentes a cada lado.

⁴¹ *Ibidem*, t. I, pp. 112-113.

⁴² RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso: «La Procesión de Disciplinantes...», pp. 389-405. GLENDINNING, Nigel: «A solution to the Enigma of Goya's Emphatic Caprices, n. 65-80 of the Disasters of War». *Apollo*, CVII, n.º 193 (1978), pp. 186-191.

El artista hizo esta obra como crítica a la única cofradía que seguía realizando esas manifestaciones cruentas durante el reinado de Fernando VII. El artista aragonés volvió a representarla en un dibujo y en un grabado, en los que se aprecia a la escultura siendo transportada a cuesta por varios operarios de manera irreverente, un testimonio gráfico que puede ser, por una parte, una crítica a la desamortización eclesiástica que iniciaron los franceses dispersando el patrimonio y, por otra, reflexión sobre el valor frágil de la devoción popular, casi dos siglos y medio de esplendor destruido de la noche a la mañana.

El 6 de diciembre de 1808 las tropas napoleónicas quemaron la imagen de Arganda del Rey. A finales del siguiente año, el sacerdote Marcelino Sanz Riaza decidió costear una nueva copia y encargó la imagen al escultor José Ginés, artista de reconocido prestigio artístico, cuyo precio fue tres mil reales. El 24 de junio de 1810 la nueva *Virgen de la Soledad* fue bendecida y siguió recibiendo el culto como patrona del pueblo. Afortunadamente se salvó de las destrucciones de 1936 y en la posguerra sirvió de modelo al escultor Mauricio Irazo para la reproducción de la desaparecida imagen pasionista de la *Virgen de la Soledad* de Madrid, cuyo original tallado y policromado por Gaspar Becerra con la indumentaria ideada por la condesa de Ureña se destruyó en el incendio de 1936.

La transformación iconográfica o el cambio de advocación: la madrileña *Virgen de la Paloma*

Hacia 1787 la señora Isabel Tintero colocó un cuadro de la *Virgen de la Soledad* en el portal de una casa de la calle de la Paloma de Madrid. En torno a este cuadro se generó una importante devoción popular, consolidada con los milagros que el pueblo llano agradecía a su intervención colocando velas y exvotos. Cuando en el s. XIX fueron suprimidos algunos elementos religiosos de las calles de las ciudades españolas, el cuadro fue trasladado a la parroquia cercana. A partir de entonces, la memoria colectiva de los devotos fue olvidando su iconografía y advocación pasionista para convertirla en *Virgen de la Paloma*. Una asociación religiosa impulsó su dimensión procesional con lo que aumentó la aceptación popular del pueblo madrileño, que la convirtió en su patrona, y en una nueva iconografía religiosa con numerosas reproducciones. La hermandad procesiona el cuadro como imagen de gloria. En el Año Jubilar 2000 ha sido coronada canónicamente.



ANÓNIMO DEL S. XVIII, *VIRGEN DE LA PALOMA* (ICONOGRAFÍA DE LA SOLEDAD), OLEO SOBRE LIENZO. MADRID

Epígono

La idea de doña María de la Cueva, condesa viuda de Ureña, de vestir con el atuendo de las reinas viudas de la Casa de Austria a la escultura de la Virgen dolorosa que había tallado el escultor Gaspar Becerra en 1565, fue una acertada decisión que alcanzó una importante repercusión iconográfica como hemos expuesto. Las numerosas reproducciones de esta Virgen se han convertido en la mejor memoria histórica de esta condesa, madre del primer duque de Osuna.

APROXIMACIÓN AL PATRIMONIO ARTÍSTICO DEL ANTIGUO CONVENTO DE LOS MÍNIMOS DE OSUNA

Por

ANTONIO MORÓN CARMONA¹

Licenciado en Historia

La presencia de la Orden de los Mínimos de San Francisco de Paula en los señoríos andaluces del Ducado de Osuna, se inicia en 1546 (GUTIÉRREZ 2010: pp. 113) y se efectúan hasta seis fundaciones conventuales. De ellas, las de Arahal (1546), Osuna (1548-1549), La Puebla de Cazalla (1554-1555) y Archidona (1554) fueron patrocinadas por el IV conde de Ureña don Juan Téllez-Girón. Las de Olvera (1582) y Morón de la Frontera (1584), le correspondería a su hijo don Pedro Girón, I duque de Osuna.

Para la de Osuna, en concreto, los mínimos se asentaron en la ermita de San Cristóbal, en el lugar conocido como El Castillo, que seis años antes el IV conde había comprado a Cristóbal de Barrionuevo, obispo que fue de Trascala y chantre de nuestra Colegial. La fundación se realizó durante el provincialato del padre Diego de Alburquerque, confesor de los condes (JORDÁN 2013: 112). La distancia del centro urbano y las incomodidades que conllevaban, a la vez de las recomendaciones que el Concilio de Trento dio sobre la ubicación de los conventos, propiciaron en 1607 su traslado a la calle Carrera. Aún se mantiene en culto su templo como Parroquia de la Nuestra Señora de la Victoria, rango que obtuvo en 1911.

Entre los meses de abril a julio de 2013, he tenido la oportunidad de trabajar en la realización del inventario de sus bienes muebles, encargo realizado por el párroco Rvdo. Mariano Pizarro. En este artículo pretendo realizar un estudio aproximado a algunos de sus bienes artísticos, a veces desconocidos.

En el interior del templo sobresale el imponente retablo mayor fechado hacia 1725 y atribuido a Francisco María de Seba (HERRERA 2011: 64). Su estructura es sencilla, pues cuenta con un solo cuerpo dividido en tres calles, ático y un escaso número de hornacinas, en contraste con su fastuoso desarrollo ornamental. En este sentido, conjuga la planta recta que se adapta al muro de la cabecera con el desarrollo hacia el exterior de su calle central. Ésta adquiere la forma de un gran templete procesional que parece avanzar hacia el devoto que lo contempla. Con ese efecto se pretende resaltar el culto a la Eucaristía, pues ahí se encuentra el sagrario y el manifestador. Dicho templete cuenta con cuatro estípites, con los evangelistas a sus pies, sosteniendo una fantástica cúpula con grandes volutas combinadas con una cornisa que se quiebra en un juego de direcciones ascendentes y descendentes. De ella penden varias guirnaldas con flores. En este ilusorio templete procesional, recibe culto una imagen de talla completa de Nuestra Señora del Rosario. El interior de su cúpula es de crucería para asimilarse al estilo más antiguo de la Virgen del Rosario.

La cornisa que divide el cuerpo del ático se eleva y crea un espacio intermedio, que acoge a la titular del templo y patrona de los mínimos, Nuestra Señora de la Victoria. Su iconografía reproduce la visión que tuvo el rey Fernando V de Aragón durante la conquista de Málaga en 1487: la Virgen sedente con el Niño Jesús sentado en su regazo, coronados como rey y reina de los cielos. La presencia en ese asedio de los franciscanos mínimos hizo que se convirtieran en los depositarios de su culto, irradiándose la devoción desde su convento Málaga. El resultado final de la contienda dio la advocación a la Virgen. La imagen de Osuna es de discreta calidad artística y está revestida con telas encoladas de color

¹ amoroncarmona@gmail.com