

Boletín del Museo Arqueológico Nacional

Para don^a Antonia Trillo

Señora

Ya no quiero más bien que ser amara
ni más vida Antonia que ser
ta que me dois quando me he de ver
ni ver mas a que O uestro ojo claro
Para Vivir me basta de caros
para ser uento conoceros
para admirar el Mundo engrandeceros
y para ser frustrado adrosaros
En pluma y lengua reposo de do a con
quien al Cielo el esplendor heuinos
donde estan los espiritus mas puros
y en tales riquezas y tesoros
mis lagrimas mis deseos mis suspiros
de olvido y tiempo miran seguros

Jose de Vega Carrizosa

UN OBSEQUIO ARTÍSTICO-LITERARIO DE LOPE DE VEGA A DOÑA ANTONIA TRILLO.

Por ANGELA FRANCO MATA*

A M.^a Luz Navarro Mayor

En 1879 el Museo Arqueológico Nacional adquirió por compra a Don Manuel López Miranda una plancha de cobre, repujada con una escena de la Sagrada Familia en el anverso (fig. 1), y un papel adherido con cola conteniendo un soneto autógrafo de Lope de Vega, dedicado a Doña Antonia Trillo, en el reverso (fig. 2)¹. Fue comprada la citada plancha en la entonces considerable cantidad de quinientas pesetas y figuró en la Exposición Histórico-Europea de 1892 a 1893, en cuyo Catálogo se publica el soneto².

Mi intento, a través de las presentes notas, es resaltar la importancia artístico-literaria de esta preciosa obra, obsequio de Lope de Vega a Doña An-

tonia Trillo, uno de los amores del Fénix cuando frisaba la treintena. La elección de una obra de arte como sustentáculo de una composición poética encendida de amor revela claramente el refinado sentido estético del autor enamorado, cuyas relaciones con la citada dama le condujeron nada menos que a una causa legal, aunque no fue llevado a prisión por esa razón. Dichos amores tuvieron lugar entre el primero y el segundo matrimonio de Lope, que casó en primeras nupcias con Doña Isabel de Ampuero Urbina y Cortinas en 1588³, la cual debió morir en Alba de Tormes en 1594 o 1595⁴ y en segundas con Doña Juana Guardo en 1598⁵, muerta también joven, en 1598⁶.

* Agradezco vivamente las valiosas sugerencias de mis amigos, Doña M.^a Luz Navarro, Dr. Don Alfonso E. Pérez Sánchez, Dra. Doña Margarita Estella, Dra. Doña Isabel Mateo y Dr. Don Serafín Moralejo.

¹ Expedientes n.º 1879/4 y 1982/96/7; n.º Inv. 52133; Libro Adquisiciones p. 34 v., donde se consigna la compra en 22 de noviembre de 1879. Asimismo figura en el expediente el documento de la adquisición por parte de la Dirección General de Instrucción Pública, Archivos, Bibliotecas y Museos del Ministerio de Fomento, el de recepción de la pieza por el Director del Museo, Don Antonio García Gutiérrez y el de su destino a la Sección Segunda, y el de su destino a la Sección Segunda.

² *Exposición Histórico-Europea 1892 a 1893. Catálogo General*, Madrid, Est. Tip. de Fortanet, 1893, n.º 184 (s.p.). Ignoro la existencia de cualquier otra referencia publicada en torno a esta obra.

³ Vid. RENNET, HUGO A. y CASTRO, AMÉRICO: *Vida de Lope de Vega* (1562-1635), traducción libre de la edición inglesa, Madrid, Suc. Hernando, 1919, p. 55, a quien sigue CASTILLEJO, DAVID: *Las cuatrocientas comedias de Lope. Catálogo crítico*, Madrid, Teatro Clásico Español, 1984, p. 6; BARRERA, CAYETANO ALBERTO DE LA: *Nueva biografía de Lope de Vega. Biblioteca de Autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, Atlas, I, 1973, p. 34, coloca equivocadamente el primer matrimonio de Lope de Vega en 1584.

⁴ La primera de ambas fechas la da CASTILLEJO, DAVID, op. cit. p. 6, y la segunda RENNET, H.A. y CASTRO, A. op. cit. p. 96; BARRERA, C.A. (op. cit. p. 50) vuelve a errar al colocar el óbito de D.^a Isabel por los años 1591 a 1592, si bien se acerca más a la verdad al retrasar la fecha —anterior a 1588 (año de su matrimonio!)— dada por Montalbán y seguida por los biógrafos del Fénix, lo que supone, por otra parte, el situarlo antes del embarco en la Armada Invencible (BARRERA, C.A. op. cit. pp. 39, 43), dando completo asentimiento al relato de la *Fama Póstuma*.

⁵ RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO: *Lope de Vega y Camila Lucinda*, Boletín Real Academia Española, a.I, cuaderno III, Madrid, Tip. Rev. Arch. Bibl. y Mus. 1914, p. 3. RENNET, H.A. y CASTRO, A. (op. cit. p. 111) dan la fecha exacta, el 25 de abril; Vid. también CASTILLEJO, D. op. cit. p. 8.

⁶ PÉREZ PASTOR, CRISTÓBAL: *Datos desconocidos para la vida de Lope de Vega*, Homenaje a Menéndez Pelayo en el vigésimo año de su

Si se le encausó por amancebamiento con Doña Antonia Trillo en 1596⁷, resultan uno o dos años desde el fallecimiento de su primera esposa, y uno desde su regreso de Valencia a Madrid, durante el cual vivieron ambos una unión nada recatada.

Doña Antonia, que había casado en primeras nupcias en 1582 con el barcelonés D. Luis de Puche, había enviudado antes de 1596 y dado que hasta 1601 no volvería a casarse, se encontraba en situación de libertad, usada, como se ha dicho, muy abiertamente, siguiendo idéntica tónica tras la celebración de su segundo matrimonio.

La biografía de Doña Antonia Trillo nos es conocida someramente en base a la documentación recabada en su mayoría por los Sres. A. Tomillo y C. Pérez Pastor⁸. Era hija del alférez Alonso de Trillo y Doña María de Laredo. Ya casada con su primer marido, su padre, que estaba destinado en Lisboa, deja la Guardia y viene a Madrid, donde es asistido los últimos años de su vida por su hija, a quien nombra heredera universal de todos sus bienes⁹—su otra hija Catalina era religiosa en Ubeda—; él muere en 1595. Ya viuda de D. Luis Puche y fallecido su padre, convive con Lope de Vega, pero sus amores son truncados por el citado proceso abierto en 1596. Pasada esta tormenta, Lope casa con Doña Juana de Guardo 1598— y Antonia de

Trillo con Pablo Moreno en 1601, con el que vivió hasta la muerte de él en 1623¹⁰, falleciendo ella en 1631¹¹.

Doña Antonia Trillo vivió indudablemente de manera acomodada durante su segundo matrimonio, pues poseyó dos casas juntas en la calle Huertas, siendo quizá Cervantes inquilino suyo¹²; se documenta además un poder de su marido para poder efectuar ella un cobro¹³. Pero si tenía cubiertas las necesidades económicas, no parece que la fidelidad conyugal fuera algo sagrado para Doña Antonia, pues por 1609 y 1610 se recogen dos declaraciones relativas a un proceso contra Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo con motivo de unos versos dichos por él de memoria en una conversación, versos que como allí se indica trataban de cuernos y entre otras mujeres se nombra a Doña Antonia Trillo¹⁴.

Ignóranse los derroteros sufridos por el obsequio de Lope a Doña Antonia hasta llegar a manos del vendedor del mismo al Museo Arqueológico Nacional, Don Manuel López Miranda; es presumible que aquella se deshiciera del mismo dado que no figura entre las obras devocionales mencionadas en su testamento, como legados a dos sobrinas suyas¹⁵.

El soneto que Lope de Vega dedica a Doña Anto-

profesorado, Madrid, Libr. Victoriano Suárez, 1899, p. 597, publica el documento relativo a la muerte de Juana de Guardo en 13 de agosto de 1613 (doc. 10). Murió a consecuencia del parto de Feliciano, como se indica en el *Proceso del Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, anotado por D. Anastasio TOMILLO y D. Cristóbal PÉREZ PASTOR e impreso a expensas del Excmo. Sr. Marqués de Jerez de los Caballeros, Madrid, Fortanet, 1901, p. 279, recogido por RODRÍGUEZ MARÍN, F. op. cit. p. 28.

⁷ Se indica el encausamiento por los amores ilícitos de ambos en el *Proceso*, p. 196; así lo expresan los Sres. TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, C. «Los alcaldes de casa y corte le procesaron [a Lope] por sus amores ilícitos con D^a Antonia de Trillo, y en el mismo año presentó Lope un memorial, en el cual recuerda que se le ha hecho merced de alzarle lo que le faltaba por cumplir de diez años de destierro y pide que se le remitan las penas en que haya incurrido por haber entrado en la corte durante el dicho destierro, a cosas forzadas que se le ofrecieron».

Lope había venido de Valencia—adonde fue desterrado en 1588— a Madrid en 1595, entablando con la D^a Antonia Trillo, viuda, «relaciones en las cuales ambos amantes fueron tan poco recatados, que hubo necesidad de formarles proceso por amancebamiento el año siguiente de 1596» (Cf. RODRÍGUEZ MARÍN, op. cit. p. 3, siguiendo a TOMILLO y PÉREZ PASTOR, *Proceso*, p. 172). Recoge el dato del amancebamiento de Lope y D^a Antonia de Trillo, BARRERA, op. cit. I, p. 49 y II, p. 62. La causa se llevó a efecto en Madrid ante la Sala de Alcaldes de Casa y Corte (BARRERA, C.A., op. cit. I, p. 58), cuya documentación quizá exista, según indica este mismo biógrafo, en los Archivos Judiciales de esa ciudad, al contrario que la primera causa ya citada, formada contra el poeta, en 1588 «por haber trabajado ciertas sátiras contra varios cómicos» (op. cit. p. 49), documento vendido junto con el resto de la documentación criminal anterior a 1700 guardada en dicho Archivo. Vid. *Proceso*.

⁸ TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, C. *Proceso*, pp. 227-232, publican 12 documentos de la vida de D^a Antonia Trillo, recogidos algunos por RENNET, H.A. y CASTRO, A. op. cit. p. 100 y RODRÍGUEZ MARÍN, op. cit. p. 3. Aludo solamente a los documentos que tienen interés para nuestro asunto.

⁹ TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, C. op. cit. documento no 5. El padre de D^a Antonia Trillo es enterrado el 24 de abril de 1595, y ella es nombrada heredera.

¹⁰ TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, C. op. cit. doc. n^o 10. Muere el 14 de marzo de 1623.

¹¹ TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, C. op. cit. pp. 228-232, RENNET, H.A. y CASTRO, A. op. cit. p. 100.

¹² TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, C. op. cit. p. 232.

¹³ TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, C. op. cit. doc. 6.

¹⁴ UHAGON, FRANCISCO DE RAFAEL DE: *Dos novelas de D. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, reimpresas por la Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, Viuda e Hijos de M. Tello, 1894, Archivo General de Simancas, Procesos de Cámara (leg. 1648, fol. 28). Copia de testimonio original de un proceso contra Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo dado a instancia de éste en 1610, p. XXV. El testigo Juan de Villafañe certifica que: «Alonso de Salas y en conversación de memoria dixo unos versos que trataban de cuernos y contra algunas mujeres que en ella se nombraban que serian como diez u doze y entre ellas conoce de nombre a... y a D^a Antonia Trillo, que contenia el dicho verso y las nombraba y decia al fin los doce pares del rastro y se rieron todos de auerlo oyo el qual dicho Salas...» Por su parte el acusado Alonso de Salas (p. XXVII-XXIX) en fecha 23 sept. 1609 confiesa: «Preguntado si es verdad que yendo en buena conversación con los susodichos... y este confesante refirió de memoria unos [versos] que havia hecho en que hablaba de la onestidad y trato de... y doña Antonia Trillo... y de la onestidad de sus maridos = dixo que lo confiesa y que los versos que dijo en la dicha ocasión son los que a referido al dicho señor alcalde y están escritos de mano y letra de su merced». Es citado también por RENNET, H.A. y CASTRO, A. op. cit. p. 100, nota 3.

¹⁵ Testa un Niño Jesús de talla a Doña Juana Manuela de Arias, su sobrina, y una talla de una pintura del Salvador a otra sobrina suya, llamada Agustina de Grimaldo, pues ella no tiene hijos, ni descendientes forzosos, cf. TOMILLO y PÉREZ PASTOR, C. *Proceso*, p. 232, doc. 11. En dicho testamento pide ser enterrada en el convento de las Carmelitas Descalzas, disponiendo las condiciones formales de las exequias, según costumbre.



Fig. 1.—Plancha de cobre con escena de la Sagrada Familia «ampliada», finales del siglo XVI. Anverso.

nia Trillo es muy importante desde el punto de vista lírico. He aquí el texto:

«Para doña Antonia Trillo
Señora
Ya no quiero más bien q sólo amaros
ni más vida (mi) Antonia, q offrezeros
la q me dais quando merezco veros,
ni ver más luz que vuestros ojos claros
Para viuir me basta desearos
para ser uentu[roso] conoceros
para admirar el Mundo engrandeceros
y para ser Erostrato abrasaros
La pluma y lengua respondiend a coros
quieren al Cielo espléndido suuiros
donde estan los espíritus mas puros
que entre tales riquezas y tesoros
mis lagrimas mis versos mis suspiros
de oluido y tiempo viuiran seguros
Lope de Vega Carpio».¹⁶

Me parece importante destacar la contradicción interna en el envío de una composición amorosa a la dama que compartía sus amores ilícitos en el reverso de una plancha con un tema religioso –iparadoja barroca: amores prohibidos al lado de la Sagrada Familia!–.

El soneto es una exaltación sublime de la persona amada hasta sobrepasar los límites de lo humano, mostrándose el poeta esclavo rendido de aquella. Este soneto fue publicado con destino a su musa Lucinda, en las «Rimas humanas» donde se reproduce con la sola variante del segundo verso de «mi Antonia» por «Lucinda»¹⁷. A pesar de preguntarse su biógrafo C.A. de la Barrera: «¿Fue esa dama (Doña Antonia Trillo) acaso la encubierta Lucinda, con quien Lope trató pocos años después?»¹⁸, está

fuera de toda duda que Doña Antonia no puede ser identificada con Lucinda, pues las vidas de cada una de ellas siguieron derroteros completamente diversos y suficientemente conocidos en el estado actual de la investigación lopesca como para formular semejante aseveración¹⁹.

Los amores de Lope de Vega con Doña Antonia de Trillo, fogosos, eso sí, fueron episódicos dentro de la azarosa vida de aquél. Finalizaron con el matrimonio del poeta con Doña Juana Guardo, aunque los móviles para unirse a ella no fueron los del amor²⁰, de hecho le fue muy infiel, siendo suplantada por Micaela Luján aproximadamente al año de haber contraído matrimonio con aquella a la que había conocido en 1588. Convive con Lucinda (M. Luján) –casada con Diego Díez– aproximadamente desde 1599 a 1608, siendo el lugar de encuentro entre ambos amantes, Sevilla, adonde ella se había trasladado en 1599 o 1600, con sus hijos²¹. Desaparecida Lucinda de la vida de Lope en el año arriba citado –todavía vivía en 1612– vuelve aquél a su esposa, con la que había estado sólo intermitentemente –ella, al contrario que Lucinda, era inteligente y algo feminista–.

Está fuera de toda duda que el soneto de Lope, escrito para doña Antonia Trillo, es autógrafo, ello queda demostrado por la propia escritura y la firma y rúbrica del poeta, cuyos rasgos coinciden totalmente con otras firmas del autor; yo lo he comparado con la que figura al pie de la escritura de alquilar de 10 Agosto de 1604 (fig. 3) y con la primera de las tres producidas en el Proceso²².

La plancha de cobre sobre la que fue pegado el soneto dedicado a Doña Antonia Trillo, es rectangular; mide de alto 0,22 m. y 0,17 m. de ancho, dimensiones exactas a las del papel en que está escrito el poema. En ella se representa a la Sagrada Familia «ampliada», es decir, con Santa Isabel y San

¹⁶ El soneto ha sido publicado en la citada Exposición Histórico-Europea, nº 184.

¹⁷ *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, por CAYETANO ROSELL, Madrid, Rivadeneyra, B.A.E., 1856, p. 380, nº 190. No figura en el volumen *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* por Frey Lope Félix de Vega Carpio, Madrid, Imp. del Reyno, 1634. Lo recoge, en cambio, RODRÍGUEZ MARÍN, F. op. cit. p. 7, con la mención a Lucinda, como Rosell.

¹⁸ BARRERA, C.A. op. cit. I, p. 59; este yerro ya fue puesto de manifiesto por TOMILLO y PÉREZ PASTOR, *Proceso*, p. 263.

¹⁹ Parece un contrasentido que Lope, genio de una fecundidad sin igual, dedicara el mismo soneto a dos mujeres distintas; creo que queda, sin embargo, justificado, al enmascarar el nombre de una de ellas –Micaela Luján– por el seudónimo de Lucinda, llamada en otras ocasiones Camila Lucinda. Es RODRÍGUEZ MARÍN (op. cit. p. 24) quien identifica a Lucinda con Micaela Luján; vid. también CASTILLEJO, D. op. cit. p. 7.

El citado biógrafo C. A. de la Barrera conjetura también sobre la equivocada posibilidad de identificar a Doña Antonia con Doña Marcela Trillo de Armenta, que para él podría ser la misma persona o bien una familiar cercana a su amada (op. cit. I, p. 49), para lo que anguye el verso «estigo he sido desta dulce historia» de un soneto de Doña Marcela de Armenta que figura en el panegirico de Lope al frente del poema «Isidro», escrito entre 1596 y 1597 (op. cit. p. 49).

Sobre las relaciones de Lope y Lucinda o Camila Lucinda vid. el citado artículo, publicación de una conferencia, de F. RODRÍGUEZ MARÍN *Lope de Vega y Camila Lucinda*, p. 1-41. Con ella tiene varios hijos y está registrado en Madrid el bautismo de Lope de Vega Carpio y Luján en 7 de febrero de 1607 (cf. TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, C. *Proceso*, p. 262-263, doc. 13 y RODRÍGUEZ MARÍN, F. op. cit. p. 41, doc. IX), cuyo nacimiento se consigna en un documento publicado por Pérez Pastor, C. (*Datos desconocidos para la vida de Lope de Vega*, Homenaje a Menéndez y Pelayo en el vigésimo año de su profesorado, Madrid, Libr. V. Suárez, 1899, p. 595, doc. 7), datándolo el 28 de enero de 1607, constando como hijo de Lope de Vega Carpio y de Michaela (sic) de Luján.

²⁰ RODRÍGUEZ MARÍN, F. op. cit. p. 4; CASTILLEJO, D. op. cit. p. 8.

²¹ CASTILLEJO, D. op. cit. p. 7, donde indica que el marido de Micaela Luján viajaba entre España y América, lo que facilitaba las citas entre ambos amantes, que no vivían bajo el mismo techo (RODRÍGUEZ MARÍN, F. op. cit. p. 11).

²² Para la primera vid. RODRÍGUEZ MARÍN, F. op. cit. p. 40, VI. Facsimiles de las firmas de Lope de Vega, y para la segunda TOMILLO, A. y PÉREZ PASTOR, C. *Proceso*, p. 196. En la época de sus relaciones con Micaela Luján colocaba una M, inicial del nombre de ella, delante, y cuando se hizo clérigo usó una d y a continuación Frey. También se conoce una forma con la abreviatura Sr. antes de su nombre.

Para Doña Antonia Trillo

Señora

Ya no quiero mas bien q' serlo amaros
 ni mas vida Antonia q' ofreceros
 la q' me deis quando madre q' venos
 ni ver mas su q'ue Ouestris o'z etaros
 Para Vivir me basta de caros
 para ser uento conoceros
 para admirar el Mundo engrandeceros
 y para ser Frustrato adrajaros
 En pluma y lengua respondiendo a coros
 qu'rin al Cielo el Splendio's suinos
 donde estan los espiritus mas puros
 que entre tales y q'ueza's y tesoros
 mis lagrimas mis versos mis suspiros
 de olvido y tiempo viviran seguros

Lope de Vega Carpio

Fig. 2.—Soneto autógrafo de Lope de Vega dedicado a Doña Antonia Trillo. Hacia 1593-1596. Papel pegado al reverso de la plancha.

Juanito, escena que no debe confundirse, como indica Réau²³, con la Santa Parentela, como ocurre frecuentemente, pues en ésta figura como centro Santa Ana, la madre de la Virgen, como transposición femenina de la genealogía masculina del Arbol de Jessé.

La iconografía de la Sagrada Familia «ampliada» no se justifica por los Evangelios, dado que San Juan no conoció a Cristo hasta el bautismo en el río Jordán²⁴. Emile Mâle propuso su origen, acertadamente, en las «Meditationes vitae Jesu Christi»²⁵, libro atribuido erróneamente a San Buenaventura, siendo obra probable de Juan de Caulibus (ca. 1300), reelaborada más tarde por Ludolfo de Sajonia²⁶. Este libro, que influyó profundamente sobre el arte bajo-medieval, marcó también la pauta para la iconografía posterior. Se cuenta en él que cuando María, José y el Niño regresaban de Egipto, de camino, a su paso por el desierto, se encontraron con el pequeño San Juan; luego ellos visitan a Santa Isabel y llegan finalmente a Nazareth, donde continúan viviendo pobremente; el Niño Jesús, sin duda, presta pequeños servicios a su Madre, llevándole agua, y tiene la compañía de San Juanito, el futuro evangelista, que no cuenta más de cinco años²⁷.

En esta narración entra en escena, como se ve, San Juan Evangelista, que nada tiene que ver con la figuración iconográfica del Niños Jesús con el Bautista, el hijo de Santa Isabel; de ambos –Jesús y San Juan Bautista– se cuenta que «jugaban juntos y San Juanito, como se habrá comprendido, se mostraba respetuoso con Jesús»²⁸ cuando la Sagrada Familia se detuvo en casa de Isabel.

El encuentro de Jesús y el pequeño San Juan en el desierto ha sido representado frecuentemente durante el siglo XV, así en un fresco de Lorenzo de San Severino, pintado en 1416, en la iglesia de San Juan de Urbino, en un cuadro de Jacques Sellajo, en el Museo de Berlín, en un cuadro florentino del Louvre, y también en un cuadro de Andrea del Sar-

to en el claustro de los Scalzi, en Florencia²⁹. De la citada fuente medieval derivan los idilios renacentistas, como los tan populares de Rafael, escenas tiernas de la Sagrada Familia con San Juanito y los dos niños jugando, símbolo de la imagen de la dicha familiar bajo el cielo, lo que produjo una severa crítica a causa de reflejar una idea casi pagana a fuerza de representar el sagrado cuadro familiar con rasgos excesivamente humanos³⁰.

El arte, sin embargo, reproduce frecuentemente esta escena durante el Renacimiento y el Barroco; la autoridad de Rafael y otros grandes maestros fueron indudablemente acicate; la escuela boloñesa prologa el hermoso tema murillesco de representar juntos y aislados del resto del mundo al Niño Jesús y a San Juanito³¹. El arte italiano fue, pues, un gran impulsor del tema de la Sagrada Familia, que se repite insistentemente en el arte europeo, tanto la Sagrada Familia, como ésta «ampliada»³².

En la plancha del Museo Arqueológico Nacional se figuran en el centro de la composición la Virgen y el Niño, éste sobre una cuna, desnudo, y aquélla sosteniéndolo recostada; en el extremo derecho se ve a San José (?)³³ sentado y apoyado sobre una mesa con los brazos cruzados sobre un libro abierto, contemplando la escena entrañable entre Madre e Hijo, como lo hace en pie Santa Isabel, inclinada y con los brazos en alto; cierra la composición San Juanito arrodillado con el cordero, adorando al Salvador. Dicha escena se completa con una amplia arquitectura y un gran cortinaje a modo de baldaquino, sirviéndole ambos de fondo y en primer plano pequeñas plantas, indicativas del acontecer familiar en un exterior.

Como fuentes de inspiración considero existen varias; para el grupo de la Virgen y el Niño, San Juanito y el cordero propongo un grabado italiano de Horazio Farinati, tomado de Paolo Farinati, que se conserva en Londres³⁴; en ambos se observa la composición renacentista piramidal, aunque en la

²³ REAL, LOUIS: *Iconographie de l'art chrétien*, t. II: *Iconographie de la Bible*, II, *Nouveau Testament*, Paris, Press. Univ. 1957, p. 150. Para la Santa Parentela vid. op. cit. pp. 141-146.

²⁴ MT, III, 13-17; MC, I, 9-11; LC, III, 21-22.

²⁵ MÂLE, EMILE: *L'art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, A. Colin, 1932, p. 309 y *L'art religieux de la fin de Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, 6ª ed., Paris, A. Colin, 1969, p. 28 y nota 1 y pp. 48-49.

²⁶ El estado actual de la investigación se estudia en FRANCO MATA, A.: *El Crucifijo gótico doloroso de Perpignan y la literatura mística del siglo XIV*, comunicación presentada al XII Congreso de la Corona de Aragón, Montpellier, 1985 (en prensa).

²⁷ *Meditationes...*, cap. XIII, cf. THODE, HENRY: *Saint François d'Assise et les origines de l'art de la Renaissance en Italie*, trad. del alemán al francés por Gaston Lefevre, II, *Art. Franciscain*, Paris, H. Laurens, 1909, p. 160.

²⁸ REAL, L. op. cit. p. 150.

²⁹ THODE, H. op. cit. II, p. 160.

³⁰ AYALA: *Pictor Christianus*, p. 96 y sigs. cf. MÂLE, E. *L'art... après le Concile de Trente*, p. 309-310.

³¹ MÂLE, E. op. cit. p. 310.

³² Los artistas flamencos sienten atractivo por ella; con cinco personajes, como la plancha del Museo Arqueológico, la han representado A. Blomaert (dibujo de 140 x 110 mm., Windsor Castle, Inv. no 6431); W. Key (pintura [*Art dealer D. Hermesen*, La Haya, 1936]); J. van den Hoecke (?) (Estocolmo, National Museum); J. Jordaens (Hermannstaadt (Sibiu) Museum Brukenthal, cat. 1901, n.º 580); Franz Floris (Col. Grzimek, Friedrichshafen-Ravesburg, 1954); Jan Sancers van Hemessen (1541, Schleisheim Museum); A. Weeling (Nijstaad Gallery Lochem, Holanda). Agradezco los presentes datos a la Dra. Estella.

³³ Llamo la atención sobre San José con un libro, detalle iconográfico completamente inusual en su representación; ¿no podría tratarse de la figuración de Zacarías, el padre de San Juan –personaje que se le representa con libro–, simbolizando la Antigua Ley en la figuración del cortinaje como templo, que va a ser sustituido por Cristo y el nuevo templo en construcción? Agradezco la sugerencia al Prof. Moralejo.

³⁴ Lo publica BARTSCH: *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, Walter L. Strauss, 1980, vol. 32, concretamente vol. 16, parte I, p. 272. Orazio Farinati o Farinato (1559-1616), grabador, y pintor de historia, era hijo de Paolo Farinati, veronés éste último, que habla na-

obra madrileña ha sufrido alguna alteración: la pirámide está formada por la Virgen y el Niño solamente, y en lugar de aparecer aquél sobre el regazo de María, lo está sobre sus rodillas, sobre la cuna de balanceo, simulando su disposición el ara del sacrificio, muy del gusto contrarreformista. San Juanito, que en el grabado juega con el corderillo, en la plancha lo ha tomado entre sus brazos y colocado con dos patas en alto para adorar al Niño. Los dos niños son en ambas composiciones, corpulentos, derivación indudablemente miguelangelesca. Las arquitecturas están más desarrolladas en el cobre madrileño.

Fig. 3.—Firma de Lope de Vega al pie de la escritura de ataquiler de 10 de agosto de 1604.

Santa Isabel procede, según mi opinión, de un tema diferente, de imágenes de dolor: la Virgen Dolorosa con Cristo muerto entre sus brazos, de aquella perteneciente a un grupo de Santo Entierro y a un Descendimiento. El carácter de dramatismo de cualquiera de los tres momentos de la Pasión de Cristo citados ha sido asimilado por nuestro artista, variando solamente la disposición del brazo izquierdo de Isabel que en lugar de mantenerlo abierto como en los modelos, pasa a apoyarlo sobre el pecho; el atuendo con toca y velo cubriéndole la cabeza sirven tanto para una persona de edad como para una enlutada. Ha variado, por tanto, sólo el sentido.

El autor del cobre tenía hermosos modelos en el arte del siglo XVI: Jacobo Florentino representa en el Santo Entierro del Museo de Granada a la Vir-

gen de pie, con los brazos algo abiertos, como muestra de dolor³⁵, actitud que dramatiza más Juan de Juni, presentando aquélla con los brazos más extendidos hacia adelante, en el grupo del Santo Entierro del Museo de Escultura de Valladolid, actitud que adopta en el mismo tema de la catedral de Segovia³⁶ y que repite Becerra en el retablo de la catedral de Astorga³⁷. El romanista Juan de Huici, en el retablo colateral de Tabar (Navarra), presenta la Virgen de la Piedad levantando el brazo derecho³⁸, evolución paulatina, por tanto, hacia una exaltación gesticulante del dolor, que alcanzará hondo sentido trágico en la escultura barroca del siglo XVII. La disposición de Santa Isabel mirando el Niño afecta una idea de comunicación, aunque aquélla se halla en segundo plano.

San José (?), anciano venerable, calvo, espectador más que componente activo del grupo, es corpulento, como el resto de los personajes; presenta aspecto bondadoso y su disposición deriva del papel secundario que representó —suponiendo que sea él el figurado—.

La plancha es a mi juicio prácticamente contemporánea del soneto, aunque la composición es anterior, como se ha indicado. Vive dentro de la corriente romanista española, inmersa en lo italiano; las arquitecturas con óculos copian a Rafael y prestan un aspecto grandioso al conjunto, en cuyo centro —Jesús— confluyen diversas líneas de perspectiva en distintos planos, particularmente visibles la que va desde el óculo pasando por la cabeza de Santa Isabel y la cabeza del Niño hasta terminar en las piernas de la Virgen y la que la cruza desde la cabeza de San José (?), el Niño, hasta la figura de San Juanito. También se aprecia perfectamente la pirámide constituida por María y Jesús y las diagonales paralelas entre sí de Santa Isabel y su hijo y la figura de San José. La policromía responde a la utilizada en la escultura de la escuela madrileña, a base de tonos suaves, rosados, verdes de diversas tonalidades, marrones, ocre y blancos, matizados delicadamente, pero cuyos contornos formados por fuertes líneas de contraste, marcan poderosamente la individualidad de cada personaje. Obra muy interesante, es un reflejo más no sólo de la calidad literaria del autor, sino también de su sentido artístico, muy generoso con su amada, a la que ofrece además de una manifestación de su numen poético, una obra de arte muy dentro del sentir de finales del siglo XVI hispano, tan imbuido de recuerdos renacentistas italianos.

cido en 1524 y muerto en 1606, el cual además de arquitecto era pintor y grabador, cuya obra interesó a Felipe II y fue artista relacionado con los grandes contemporáneos; vid. para ambos THIEME, U. y BECKER, F.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, Veb E. a. Seemann, edición de 1981, pp. 270-271, con bibliografía, y BENZIT, E.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, nueva edición, Paris, Gründ, 1976, p. 274.

³⁵ AZCARATE, JOSÉ M^o: *Escultura del siglo XVI*, *Ars Hispaniae*, vol. XIII, Madrid, Plus Ultra, 1958, fig. 22.

³⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN JOSÉ: *Juan de Juni*, Madrid, Instituto D. Velázquez, 1954, lám. 10; GÓMEZ-MORENO, M^o ELENA: *Escultura del siglo XVII*, *Ars Hispaniae*, vol. XVI, Madrid, Plus Ultra, 1963, fig. 144.

³⁷ GÓMEZ-MORENO, op. cit. fig. 148. Con los brazos abiertos se presenta la Virgen del Descendimiento de la iglesia de San Vicente, de Sevilla (op. cit. fig. 336) y también la Virgen de la Piedad de Pedro Berruguete de colección particular barcelonesa, reproducida por ANGULO ISGUEZ, DIEGO: *Pintura del Renacimiento*, *Ars Hispaniae*, vol. XII, Madrid, Plus Ultra, 1954, lám. III, actitud que adoptarán las Virgenes Dolorosas de Gregorio Fernández, en el siglo XVII.

³⁸ GARCÍA GAINZA, M^o CONCEPCIÓN: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*, Pamplona, Inst. Príncipe de Viana, 1969, lám. 93.