



ARTE

Maíno y las pinturas en San Pedro mártir, en Toledo

Sara González Castrejón

Fotos: Rafael Caballero

Juan Bautista Maíno nació en Pastrana (Guadalajara) en 1578. Era hijo de un caballero milanés del mismo nombre y de doña Ana de Castro, Marquesa de Figueiredo. La importancia de este artista es grande, pues fue uno de los introductores del caravaggismo en España, aunque no en su vertiente tenebrista, sino en la clara, que es la que cultivan en Italia artistas como Orazio Gentileschi o Cecco de Caravaggio.

Sabemos que viajó a dicho país. Josepe Martínez lo considera discípulo de Annibale Carracci y amigo de Guido Reni. Ambas influencias, de hecho, están presentes en su obra.

Como indica A. E. Pérez

Sánchez, es posible que llegase a Milán y tuviera ocasión de conocer y estudiar a los maestros de la Escuela de Brescia, especialmente a Savoldo, muy cercano a la sensibilidad de Caravaggio. Intervienen, entonces, en su evolución, además del caravaggismo, la suma de elementos anteriores al caravaggismo y la huella del clasicismo romano-boloñés.

Tenemos muy pocos datos sobre su vida. A la vuelta se instalaría en Toledo, donde alcanzó un cierto prestigio de pintor. En 1612 contrata las pinturas del retablo mayor de la iglesia de San Pedro Mártir. El tema eran las Cuatro Pascuas: la Natividad de Cristo, la Epifanía, la Resurrección y Pentecostés.



La esperanza, de J. B. Maíno

En los entrepaños del banco figuraban los Santos Juanes en paisajes.

El 27 de julio 1613 profesa en dicho convento dominico, enriqueciendo su templo con un importante conjunto de pintura mural: la Gloria y las cuatro Virtudes Cardinales (Prudencia, Fortaleza, Justicia y Templanza) en los lunetos laterales del presbiterio, deudas de las matronas de Orazio Gentileschi.

Más tarde fue nombrado profesor de dibujo del futuro rey Felipe IV, por lo que se trasladó a Madrid antes de 1621 al convento de Santo Tomás, si bien a veces residía en el de Atocha, también de la Orden Dominicana. Su contacto con la

Corte le lleva a recibir encargos y comisiones importantes. Para el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro pintó el cuadro de *La Recuperación de Bahía*, hoy en el Museo del Prado. Sus últimos años transcurrieron en el Convento de Santo Tomás, donde murió en 1641.

Nosotros vamos a dedicar estas líneas al Fresco de la Gloria de la iglesia de san Pedro Mártir de Toledo, dado el interés de su programa iconográfico. Esta obra se dispone en el muro de los pies del sotocoro y en el intradós del arco del mismo, en torno a una imagen escultórica de la Virgen del Rosario, de carácter romanista, que se encuentra actualmente en el Salón de Plenos

RESUMEN:

La autora, becaria del Departamento de Arte en la Facultad de Humanidades de Toledo de la UCLM, nos ofrece lo que podría titularse "Apuntes sobre el programa iconográfico de Maíno en las pinturas murales de la iglesia de san Pedro mártir el real, de Toledo", actualmente sede de esa misma Universidad. Hace un recorrido por la iconología religiosa de la época, comentando sus diversas interpretaciones y analiza los distintos elementos de la pintura, recientemente restaurada, así como por las influencias del pintor y monje alcarreño en esta importante sede dominica de Toledo. Este mural, que representa a la Virgen del Rosario, es un fiel ejemplo de la pintura católica contra-reformista, que jugó un papel muy destacado en la decoración religiosa y en la lucha ideológica de esos años de la primera mitad del siglo XVII.



de la Diputación de Toledo. La Virgen del Rosario es la advocación primordial de la Orden dominicana; de hecho, su imagen se ha colocado en los lugares clave del templo: aparece también en la silla prioral y en la hornacina central del primer cuerpo del retablo mayor (hoy sustituida por una escultura de San Pedro Mártir).

Angeles y cantores

María aparece como *Regina Angelorum*, rodeada de los Coros Celestiales. Se aprecia bien el eco de ciertos grupos de ángeles músicos y cantores pintados por el joven Guido Reni. La composición está dotada de gran simetría. El espacio que ocupaba la escultura se halla rodeado por cabezas de querubines y ángeles en actitud de veneración. Si leemos la pintura de izquierda a derecha, vemos en el ángulo izquierdo tres ángeles niños cantando con partitura. A su derecha, un ángel adolescente de apariencia femenina, cuya mirada se dirige al espectador, toca un órgano positivo. Luego aparece otro ángel tañendo un violín, que apoya contra su pecho; después, cuatro ángeles niños con partitura.

Si continuamos hacia la derecha de la Virgen, encontramos un nuevo grupo de tres cantores. Sobre sus cabezas asoma otro ángel soplando un instrumento de viento. Les sigue un ángel adolescente tocando una viola *da gamba*. Por fin, en el ángulo derecho hay un grupo de cantores niños distribuidos en parejas, cada una con su partitura.

Por detrás de los músicos surgen en todo momento más y más cantores. Hemos de señalar que éstos, a excepción del grupo que rodea a la Virgen, son figuras infantiles, mientras que los instrumentistas aparentan más edad. La composición nos permite imaginar, y casi escuchar, un concierto para voces de soprano y contralto.

En el intradós del arco el pintor coloca dos monumentales figuras de Moisés y Aarón. El primero, barbado y mostran-

do los rayos de la luz divina sobre la frente, porta una de las Tablas de la Ley. Lo acompañan ángeles, uno de los cuales lleva el asta con la serpiente de bronce, mientras que otro, recostado a sus pies, abraza la otra Tabla. En cuanto al segundo, aparece vestido con los atributos sacerdotales y dotado de sus emblemas característicos: la vara florida y el incensario.

Por encima de estas figuras, unos angelitos sostienen tarjetas con escenas bíblicas desarrolladas en paisajes de influencia italiana: representan a Moisés en el monte Horeb, frente a la zarza ardiendo, y Moisés y Aarón con la vara florida. En el centro del intradós, la figura del Espíritu Santo en forma de paloma.

Las Siete Virtudes

Con respecto al borde del intradós, se disponen en él una serie de figuras femeninas: son virtudes, cuyo modelo está tomado de la *Iconología* de Cesare Ripa. Separando cada figura hay decoración de *candelieri*, grutescos y *putti*. Aparecen representadas las tres Virtudes Teologales: Fe, Caridad y Esperanza, y las Cardinales: Prudencia, Fortaleza, Justicia y Templanza. Cada una de ellas aparece bajo una arcada, simulando una hornacina, excepto la situada en el centro, la Caridad, que se encuentra en un medallón ovalado.

¿Cuál es el mensaje que nos transmite esta compleja obra pictórica? La clave está en la presencia de Moisés y Aarón junto a la imagen de la Virgen. En cuanto a la figura de Moisés, la zarza ardiendo es el símbolo de la Maternidad Virginal de María y, en consecuencia, del nacimiento de Jesús. Para los teólogos, este personaje prefiguraba en el Antiguo Testamento a Cristo y a San Pedro a la vez. El episodio de la zarza ardiendo se encuentra en Éxodo, 3: 1-14. Puesto que se quema sin consumirse, es la imagen de María, que permanece virgen después de haber concebido y dado a luz al Mesías. Como la Virgen es la figura de la Iglesia, es también el símbolo de la Iglesia que



se quema sin consumirse en las llamas de las persecuciones y las herejías.

En cuanto al atributo de la serpiente de bronce, lo encontramos mencionado en Números, 21: 6-9 y en 2 Reyes, 18: 4 (donde se nos narra su destrucción por Ezequías). La serpiente de bronce, que sana a cuantos israelitas heridos la miran, prefigura la Elevación de Cristo, sanador de almas, clavado en la cruz.

Con respecto a Aarón, al tiempo que Moisés es el legislador, él es, después de Melquisedec, el primer sumo sacerdote de la Antigua Ley. A este título, se lo considera una de las prefiguraciones de Cristo, sumo sacerdote de la Nueva Ley, y de los papas.

Su iconografía subraya este carácter sacerdotal. La fuente que se ha seguido es Eclesiástico, 45: viste túnica larga, enriquecida con brocados y ribeteada de campanillas. Está tocado con una mitra y una diadema de oro que lleva grabada la palabra *Santidad* en hebreo. Muestra sobre el pecho el racional, con las doce gemas que simbolizan las doce tribus de Israel. Se acompaña, como ya hemos señalado, de la vara florida que lo designa para el sacerdocio y el incensario.

En *Números, 17* leemos que, después del castigo de Coré, Dios ordena depositar en el Tabernáculo, frente al Arca Santa, doce varas que simbolizan las doce tribus de Israel. Sólo la de Aarón, que representa a la de Leví, echa brotes, yemas, flores y almendras. Moisés hizo depositarla en el Arca, junto a las Tablas de la Ley, como testimonio de la consagración divina de Aarón y para que sirviera de memoria a los hijos de los rebeldes. La vara florida fue interpretada como otra de las imágenes de la Maternidad Virginal de María, que floreció sin haber sido fecundada y cuyo fruto milagroso fue Cristo.

El mensaje se completa con la representación de las Siete Virtudes, que son los pasos necesarios para llegar a Dios.

Es la Caridad la que se sitúa en el lugar preeminente, ocupando la posición central y más elevada del intradós del arco:

está encima del Espíritu Santo y de la escultura de la Virgen. Viste de rojo. Tiene un niño en su regazo, al que sostiene con su brazo derecho, mientras otros dos chiquillos se apoyan en sus piernas. En segundo plano quedan cuatro más: uno a su derecha y tres a su izquierda.

El traje rojo, según Ripa, a quien Maíno sigue atentamente en la ejecución de estas figuras, simboliza la caridad por su semejanza con el color de la sangre, pues la verdadera caridad se extiende hasta el mismo hecho de verterla, como asegura San Pablo.

Ripa recomienda la presencia de tres chiquillos, los cuales muestran cómo, si bien la caridad es una sola virtud, posee un triple poder, pues sin ella nada importan la fe ni la esperanza. Aquí, como hemos comentado, tenemos siete, tal vez para que el conjunto de la Caridad se adapte mejor al formato horizontal de su soporte (el de las restantes virtudes es vertical).

En el extremo izquierdo vemos la Fe Cristiana: aparece revestida de blanco. Con la mano izquierda sostiene una cruz y con la derecha un cáliz. Ripa afirma que esta virtud es la reina sobre la que se apoyan todas las restantes, pues sin ella es imposible complacer a Dios, como dice San Pablo. Cita también a San Agustín y a Santiago, quienes opinan que por medio de la fe, sin obras, nadie puede salvarse ni justificarse; la fe sin obras está muerta. La cruz y el cáliz hacen referencia a que los dos principales extremos de la fe son el creer en Cristo Crucificado y, además, en el Sacramento de la Eucaristía.

En el ángulo derecho tenemos la Esperanza. Su ropa es verde para recordarnos a las hierbas, las cuales nos dan esperanza de una futura buena cosecha. La mirada levantada hacia el cielo alude a que Dios es el verdadero fundamento de las esperanzas humanas.

Está representada como una joven porque toda esperanza debe ser sana, gallarda y agradable.

Entre las tres Virtudes Teologales se sitúan las Cardinales: A la izquierda de la Caridad, la Prudencia: porta un espejo en la mano derecha y lleva una serpiente enrollada en el brazo izquierdo. Entre aquélla y la Fe Cristiana, la Fortaleza: está guarnecida con yelmo y coraza y coloca el pie sobre un león dormido. Se apoya en una columna porque, de los elementos de un edificio, éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros. A la derecha de la Caridad, la Justicia Divina, que, según Ripa, ha de representarse con singular belleza. Dirige los ojos hacia abajo, hacia el mundo, pues lo considera cosa de la mayor bajeza. Sostiene con la derecha una espada desnuda, y con la izquierda una balanza. La balanza significa que la Divina Justicia marca la pauta de todas las acciones, mostrándose con la espada las penas que les aguardan a quienes fueron delincuentes. Ambas cosas representan también los honores mundanos, que tan pronto se obtienen como se pierden, según la resolución divina.

Por último, entre la Esperanza y la Fortaleza se encuentra la Templanza. Simboliza la moderación al ir vestida de púrpura, color compuesto por otros dos enormemente diferentes pero que, al juntarse, producen una armoniosa composición. Vierte el contenido de una jarra en una copa, nueva alegoría de la moderación, que une en uno solo, como dos distintos líquidos, dos extremos opuestos.

Pintura de la Contra-reforma

Como conclusión al estudio, podemos recordar que el mensaje que transmite al fiel se inscribe de lleno en la época que sucede a la Reforma Protestante y al Concilio de Trento. Se trata de una auténtica exaltación de los ideales católicos:

- En primer lugar, por el tema mariano. Los reformadores protestantes no veneraban a la Virgen ni a los santos. Como respuesta, el catolicismo se vuelca en su defensa y la exalta como centro del Cielo. Además, esta obra es un canto al dogma de la Maternidad Virginal, negado por los protestantes.

- En segundo lugar, por la propia advocación: la Virgen del Rosario. Según la tradición de la Orden dominicana, la propia Virgen había entregado el Rosario a Santo Domingo de Guzmán, su fundador. Las Órdenes religiosas tuvieron un papel fundamental en la reivindicación del protagonismo de María: una de las principales muestras fue la importancia que se concede al rezo del Rosario. Su fiesta fue establecida por un dominico, el papa Pío V, que atribuyó la victoria naval de Lepanto (1571) a los rezos de las cofradías romanas de la Virgen del Rosario. Según la tradición de los dominicos, ya en épocas anteriores la herejía albigense había retrocedido ante el Rosario. Del mismo modo, retrocedería la protestante. Así, la Contrarreforma va a reconocer en María un poder que tuvo en momentos pasados: la capacidad de vencer a las herejías.

- En tercer lugar, por la propia disposición de las Virtudes: la posición preeminente la ocupa la Caridad. Los católicos defendían el valor de las buenas obras para alcanzar la salvación, mientras que los reformadores protestantes sólo creían en la justificación por la fe. ■

BIBLIOGRAFIA

- MÁLE, Emile, *El Barroco: el arte religioso del siglo XVII (Italia, Francia, España, Flandes)*, Madrid, Encuentro, 1985.
- McDANELL, Colleen, Bernhard Lang, *Historia del Cielo*, Madrid, Taurus, 1990.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, vols. 1 y 2, "Iconografía de la Biblia" Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Torrejón de Ardoz (Madrid), Akal, 1987.
- *Sagrada Biblia*, ed. de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, B. A. C., 1981.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981.
- VV. AA., *Arte y Música en el Museo del Prado*, Madrid, Fundación Argenteria-Visor Dis., 1997.
- VV. AA., *San Pedro Mártir el Real (Toledo)*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.