



UN RETABLO DE PEDRO DE VILAFRANCA

Fernando COLLAR DE CACERES

UN RETABLO DE PEDRO DE VILAFRANCA

Fernando COLLAR DE CACERES

Más da un centenar de grabados de estimable calidad artística y plenamente representativos del estilo que la escuela madrileña desarrolló en la segunda mitad del siglo XVII dan fe de la elevada categoría profesional alcanzada por Pedro de Villafranca, quien sobresale entre cuantos aquí cultivaron entonces el mismo arte (1). Es precisamente en esta faceta en la que el manchego obtuvo mayor renombre, lo que en 1654 le granjeó ya el nombramiento de «tallador de las obras reales del Alcázar de Madrid» (grabador del rey). Sin embargo, aunque está por hacer aún una valoración de la influencia que a través de sus estampas pudo ejercer en otros artistas de su tiempo, no puede decirse que en su producción haya innovaciones técnicas ni verdaderas aportaciones formales, pero sí rigor, unidad, buen dibujo y la innegable evidencia, en suma, de su excelente oficio.

El hecho de que nada diga Palomino sobre la personalidad y el arte del grabador está más que justificado en la absoluta desatención a la técnica del grabado y a sus artifices que el tratadista deja ver en sus escritos. De este modo, como en otros muchos casos y como bien es sabido, se debe a Ceán la recuperación del nombre de Pedro de Villafranca y Malagón para la historia del arte, pero, aunque en la breve noticia que facilita sobre el artista y su producción no deja de ponderar su habilidad profesional, mucho más significativa es la valoración que desde la perspectiva académica de mediados del siglo XIX nos ha legado don José Caveda, para quien el barroco español era en lo fundamental expresión de una profunda decadencia artística; Caveda, teniendo presente sin duda lo señalado por Ceán, afirma que Pedro de Villafranca fue «uno de los que entonces llevaron el Arte (del grabado) más lejos entre sus contemporáneos» (2), estimación que probablemente haya que entenderla como

(1) PAEZ RIOS, Elena: *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1983. t. III, pág. 251 y ss., n.º 2252) llega a inventariar hasta 75 obras con estampas de Pedro de Villafranca, alguna de ellas con varias ilustraciones; en el n.º 73 se incluyen 46 retratos que ya fueron inventariados en la *Iconografía Hispana*, de la misma autora; se mencionan además tres estampas de las que no existe ejemplar en la Biblioteca Nacional.

(2) CAVEDA, José: *Memorias para la Historia de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 1867. t. I, pág. 240.

referida a la claridad técnica más que a lo estilístico, dados los criterios de quien la formula.

Ultimamente se ha avanzado de manera considerable en el conocimiento de la obra grabada de Pedro de Villafranca (3), al igual que en el capítulo biográfico y familiar (4). Frente a ello, el aspecto que sigue estando más oscuro es el de la dedicación del artista al ejercicio de la pintura, quehacer que simultaneó con su principal ocupación. La obra más importante de que se tiene memoria es la realizada en 1660 para el altar mayor del convento de San Felipe el Real con motivo de la canonización (1658) de Santo Tomás de Villanueva.

A lo largo de su dilatada vida profesional Villafranca es mencionado en los documentos casi indefectiblemente como pintor. La primera ocasión en que esto ocurre se remonta a 1634 y la última es de 1677, año en que colaboraba con Claudio Coello en El Escorial. Como pintor es citado incluso en el testamento de Perret (1639), de quien hubo de aprender la técnica del buril y fue auténtico continuador artístico (5) al margen de diferencias estilísticas. En realidad es el mismo Pedro de Villafranca quien, consciente del mayor prestigio que había conquistando la profesión en que se iniciara artísticamente y que nunca dejó enteramente de ejercer, declara en toda ocasión ser pintor.

Según Ceán Bermúdez, su formación tuvo lugar con Vicente Carducho (6), pero es evidente que su estilo se fue perfilando en el contacto con pintores como Arias, Solís, Arellano y, desde luego, Velázquez, como varias veces se ha señalado; la proximidad estilística con Francisco Rizi, apenas subrayada hasta ahora, evidencia asimismo una influencia artística que creemos fundamental en su obra. Todo ello se hace patente en sus grabados, pues muy poco es lo que se sabe hasta ahora de sus pinturas.

En verdad es mínimo lo que se conserva de la producción pictórica de Pedro de Villafranca, a pesar del empeño de Barrio Moya en rescatar esta faceta de su personalidad artística. Ahora bien, el conocido retrato de Felipe IV (Museo del Prado,

(3) Véase GALLEGO GALLEGU, Antonio: *Historia del grabado en España*. Madrid, 1979, pág. 170 y ss., y PAEZ RIOS, E.: *Op. cit.*

(4) Principalmente BARRIO MOYA, José Luis: «Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII», en «Cuadernos de Estudios Manchegos», 2.ª época, n.º 13, 1982, págs. 107-122; también hay varias aportaciones documentales de Mercedes Agulló, en su mayor parte citadas por Barrio Moya.

(5) Véase BARRIO MOYA: *art. cit.*, págs. 108-109. Estilísticamente es afín a J. de Noort.

(6) CEAN BERMUDEZ, Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*. Madrid, 1800, t. V, pág. 246.

n.º 1.232) —hoy por hoy su trabajo más velazqueño (7)— no es, contra lo que se ha llegado a afirmar, la única pintura existente del artista de Alcolea de Calatrava (8), aunque hasta hace algunos años fuera la única conocida y siga siendo la más importante y la de mejor factura. Ha pasado en tal sentido desapercibida la noticia sobre la existencia de una pintura de la Aparición de la Santísima Trinidad a San Agustín, firmada por Pedro de Villafranca, en el convento de las Agustinas Recoletas, de Pamplona (9), obra que, en razón del lugar que ocupa en la relación de donaciones realizadas a la fundación —tras un cuadro de Santo Tomás de Villanueva pintado por Francisco Camilo—, se considera datable hacia 1650 (10), aunque es lógico retrasar esta fecha al menos hasta 1658 (11). Lo que no se ha dicho es que esta pintura deriva de la que sobre el mismo tema hizo Van Dyck en 1628 (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), cuya composición conocería Villafranca a través de una estampa, medio con el que estaba más que familiarizado. Desde luego fueron muchos los artistas españoles que se sirvieron de dicha fuente compositiva, y no siempre para representar el mismo asunto (12); las divergencias respecto al original, más allá de la supresión de la figura de Jan Senius, ponen de manifiesto la existencia de cierta proximidad entre algunas de estas versiones —así, la que se da entre la pintura del manchego y la de B. E. Murillo (M. del Prado)— que posiblemente proceda de

(7) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: *Los retratos de los reyes de España*. Barcelona, 1948, pág. 148.

(8) BARRIO MOYA: *art. cit.*, pág. 118.

(9) SEGOVIA VILLAR, María del Carmen: *El convento de las Agustinas Recoletas de Pamplona*. «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», XLVI (1980), pág. 264. La autora afirma, erróneamente, al hablar del artista: «de quien hasta ahora no se conocía ninguna pintura», olvidando la del Museo del Prado.

(10) *Ibid.*, la única razón es que está en una relación que comienza en 1649.

(11) Año de la canonización de Santo Tomás de Villanueva, beatificado en 1618. Fue a partir de 1658 cuando comenzaron a hacerse frecuentes las representaciones del santo agustino.

(12) Murillo se basa en Van Dyck para la pintura del mismo tema conservada en el Museo del Prado; Mateo Cerezo adapta la composición para su impresión de las ílagas a San Francisco de Asís, del mismo museo (BUJENDIA y GUTIERREZ PASTOR: *Mateo Cerezo 1637-1666*. Madrid, 1986, opinan que el burgalés sigue más de cerca modelos de Rubens); también deriva del lienzo flamenco la pintura de «La Visión mística de San Agustín» existente en la cúpula de la capilla de San Juan de la Cruz de los Carmelitas Descalzos, de Segovia, como ya tuvimos ocasión de indicar; otro tanto pudo hacer fray Juan Rizi en su «San Bruno y las Ordenes Militares», del monasterio de San Millán de la Cogolla; en la exposición *de la Pintura Sevillana*. (Lima, 1985, cat. n.º 2) pudo verse una pintura anónima estrechamente inspirada en la composición del artista flamenco y son incontables los lienzos debidos a artistas españoles que denotan una influencia algo difusa.

alteraciones introducidas ya en algún grabado muy poco fiel a la composición del artista flamenco (13). Por lo que se refiere a lo estilístico, es de notar que si en el retrato de Felipe IV se nos muestra Villafranca como un velazqueño, en esta pintura de San Agustín parece mucho más cerca un artista como Antonio Arias y no exento de resonancias carduchescas.

A estas pinturas ya conocidas hay que añadir ahora las de un retablitto existente en la nave del Evangelio de la iglesia parroquial de Matabuena (Segovia), obra ésta de modestísimas pretensiones pero de gran interés para una aproximación a lo que hubieron de ser los inicios estilísticos de Villafranca, aunque se trate de un trabajo no muy anterior a los arriba mencionados.

Las referencias documentales son escasísimas. En el libro fábrica del templo consta en 1652 una partida de «... trescientos y ochenta y cinco Rs que pago su md. de las pinturas del altar de san andres a pedro de villafranca pintor en madrid de que ay carta de pago» (14). Dos son los retablos colaterales, ambos hoy en la nave del Evangelio, y en la partida inmediata anterior se consigna un pago al ensamblador que asentó los retablos: siguen a ello otros a nombre del ensamblador Andrés Pérez «a cuenta de los retablos que yço» (15). Pero no hay mención de que Villafranca hiciera las pinturas de un segundo retablo ni figura su nombre en ninguna otra partida. De otra parte, la referencia al asentamiento y ensamblaje de los retablos es confusa y quizá no se refiere a los colaterales, pues entre 1643 y 1686 son diversos los pagos a ensambladores, pintores y doradores relativos a distintos retablos y, en ocasiones, a obras no especificadas; y es de subrayar que fueron cuatro al menos los retablos realizados en esta época (16).

(13) El mismo tema fue tratado por el propio Pedro de Villafranca en un grabado, como Transverberación de San Agustín, de modo muy distinto a cómo trata el asunto en el lienzo de las Agustinas de Pamplona. Hay ejemplar de este grabado en la *Theologia Scholastica*, del P. Enrique Flórez (Madrid, 1732), como anteportada (PAEZ, E.: *Op. cit.*, pág. 263, n.º 71).

(14) Archivo Parroquial de Matabuena (Segovia), libro «Fábrica», n.º 7, s. fol.; hay también una partida en que se consigna: «mas cinco Rs. q. costo una caja para traer las pinturas de Madrid».

(15) Junto a ello consta: «mas cinco Rs que se dieron a p.º gra. de posada que dio al ensamblador cuando asento los retablos» (MATABUENA, A. P.: «Fábrica», n. 7, s. fol. ???).

(16) En 1643 figuran pagos al ensamblador Alonso de Barionuevo, sin indicación de la obra realizada, y al pintor Agustín de Nicolás, «a cuenta»; en 1644 siguen los pagos (13.262 mrs.) a este último sin mayor concreción; de 1652 son las citadas partidas a nombre de Pedro de Villafranca y de un ensamblador innominado, así como el pago a Andrés Pérez (150 reales) a cuenta de los retablos «que yço»; en 1661 se registran pagos a un pintor en relación con el altar de Nuestra Señora, pagos que continúan en 1663; este año se anota también el gasto que supuso la compra de

Por el inventario de 1677 sabemos que el llamado retablo de San Andrés tenía en el encasamiento central una «ymagen de un santo cristo pequeño y lo demas de pintura», dato suficiente por sí mismo —si no hubiera otras evidencias— para identificar dicho retablo con el que entre sus lienzos lleva en el ático el que representa al santo apóstol, retablo en cuya hornacina hay en la actualidad una tosca talla de la Virgen con el Niño. De idéntica traza es el otro antiguo colateral, en el que una inscripción legible en el banco indica que fue dorado a cargo de Francisco García y Ana Moreno, siendo terminado en 1660 (17). Ahora bien, no hay duda de que ambos retablos fueron realizados al mismo tiempo —evidentemente en 1652—, de modo que habrá que entender que, acaso por falta de fondos, no se llegó a dorar entonces este último, dedicado a Nuestra Señora, y tampoco fue dotado hasta 1660 ó 1661 de pinturas: éstas fueron, sin embargo, costeadas por la Iglesia, según se registra en el mencionado libro de cuentas. Por esta misma circunstancia es lógico que las pinturas de ambos retablos, cinco en cada caso, sean de distinta mano (18); las últimas se hicieron en Segovia. La unidad iconográfica existente en el de la Virgen, en el que los cuatro lienzos conservados son de temática mariana (19), no se da en el de San Andrés, donde, aparte de la pintura del mencionado apóstol, hay una de la última misa de San Gregorio, otra de la Estigmatización de San Francisco —ambas en las calles laterales del primer cuerpo— y otras dos menores —sobre ellas y a los lados de la principal— de la Virgen y de San Juan Evangelista; estas últimas, aunque desplazadas al segundo cuerpo, tienen su razón de ser en la recreación del episodio del Gólgota en unidad con la imagen que figuraba en la hornacina.

El entronque estilístico de Villafranca en el arte de algunos de los pintores de la escuela madrileña que sobresalen durante la primera mitad del siglo se pone de manifiesto en varios de estos lienzos, pero dista de mostrarse en ellos al nivel que alcanza

una caja para traer las pinturas desde Segovia; en 1670 se detalla pagos al ensamblador Juan de Prados (Juan Santos de Prados) y al pintor conquense Cristóbal Pérez de Teruel —afincado en Segovia— por la obra del retablo mayor; un año después comienzan las partidas relativas al dorado de dicho retablo, de que fue autor Pedro de Prádena; y en 1684 el ensamblador Andrés Alonso y el pintor Luis Gómez empiezan a cobrar por su trabajo en el retablo del Cristo.

(17) «Dorote Frº García y sv mvger Dª Ana Moreno Acavose ano de 1660».

(18) A tenor de las cuentas (véase nota 16) estas pinturas del retablo de Nuestra Señora se trajeron de Segovia. El anónimo autor de los lienzos hubo de servirse de diversas fuentes compositivas, de aquí la diversidad estilística que evidencian: la Adoración de los Magos deriva de Rubens, la Inmaculada (arriba, a la derecha) entronca lejanamente en los modelos escultóricos de Gregorio Fernández y la Asunción (ático) denota una clara influencia de la escuela madrileña.

(19) Ha sido robado uno de los lienzos del primer cuerpo del retablo.

en sus grabados o en las dos pinturas hasta ahora conocidas. La sombra artística de Vicente Carducho pesa de manera muy significativa, lo que por primera vez confiere visos de certeza a la relación de aprendizaje señalada por Ceán. A pesar de esta dependencia estilística y de la escasa calidad de las cinco pinturas no estamos ante una obra que quepa calificar de temprana, lo que denota que, decantado hacia el grabado —a sólo dos años de obtener el nombramiento de grabador del rey—, Villafranca no había logrado hacerse como pintor con una manera propia y seguía apegado a las formas de Carducho, Cajés y otros.

La «Estigmatización de San Francisco» (ó/lz., 0,83 × 0,41 m.) está especialmente cerca de los esquemas y del estilo de V. Carducho y guarda particular semejanza compositiva con el lienzo del mismo tema adscrito a su escuela, que se encuentra en depósito en el Museo de Bellas Artes de Asturias (20), aunque no puede dejar de señalarse que el mismo planteamiento compositivo estará presente en algunas versiones del asunto debidas a Mateo Cerezo; así, la figura del santo es, en su postura, muy similar a la del lienzo de la VOT de Madrid, mientras que la del hermano León aparece en la misma actitud que estaba en la desaparecida pintura de la catedral de Valencia, casi exacta a la que muestra en el anónimo lienzo del Prado conservado en Oviedo (21). En el tratamiento del paisaje, así como en la un tanto abocetada figura del hermano León y en la luminosa aparición del Crucifijo alado, hay atisbos de un sentido pictórico que escapa de la manera de Carducho para aproximarse a la de algunos pintores madrileños del segundo tercio del siglo XVII. En la parte baja hay vestigios de la firma del artista (22).

En la «Última Misa de San Gregorio» (ó/lz., 0,83 × 0,41 m.) la composición repite un esquema que había permanecido casi inalterable desde el siglo XV y está resuelta de forma muy desafortunada, sobre todo por la angostura espacial y por la distorsión perspectíca resultante de la virtual elección de un punto de distancia visual excesivamente próximo al plano pictórico. Llaman la atención el contraste entre el tratamiento formulario, más que abocetado, de los rostros humanos, y de las figuras en general, y una cierta complacencia en plasmar el detalle y la suntuosidad de los objetos metálicos (cáliz, candelabro), aunque éstos sean bastante sencillos. Lo más

(20) Véase, ESPINOS, A., y otros: *El Prado Disperso. Boletín del Museo del Prado*, VI (1985), n.º 17, pág. 111, n.º 1131.

(21) BUENDIA R. (*Mateo Cerezo en su tercer centenario (1626-1666)*), «Goya», 1965-1966, n.º 71, pág. 286) convierte a Cerezo en el creador de un esquema compositivo que considera siguen García Hidalgo (Barcelona, Palacio Episcopal) y José Moreno (Zaragoza, Museo).

(22) «P. d Villa.a.»

destacable es el tímido juego de efectos lumínicos que introduce el grabador para dar una nueva dimensión pictórica a la escena, muy lejos aún desde luego de lo que, partiendo de un dibujo de Rizi, Carreño desarrollaría en su «Fundación de la Orden Trinitaria o Visión de San Juan de Mata» (1666).

La de «San Andrés» (ó/lz., 0,87 × 0,58 m.) es pintura en la que la noble y fornida figura del apóstol, de innegable raigambre escorialense, se aproxima en su tratamiento pictórico y tipológico al estilo de Antonio Pereda, aunque permanece anclada en una frontalidad estática y posee una excesiva simetría facial. La firma del pintor se conserva intacta: «*Pedro de Villafranca fat.*» Exactamente igual la encontramos en el lienzo dedicado a la «Virgen» (0,86 × 0,41 m.), pintura en la que Villafranca se muestra aún muy apegado a fórmulas y tipologías que se diría proceden de Eugenio Cajés, aunque lejos ya de su estilo. El gesto devocional de María, en perfecta consonancia a la vinculación de la figura a la imagen del Cristo crucificado que ocupaba la hornacina, contrasta con la representación de San Juan llevando la pluma y el infolio que refieren su condición de evangelista. La combinación de la sólida plasticidad de las manos, de los pies, del libro e incluso de la cabeza, con cierta blandura en el tratamiento de los paños y con las delicadas facciones de un rostro envuelto en una sedosa cabellera de reflejos dorados nos hablan de un artista no muy distante de Antonio Pereda o de Bartolomé Román; pero en Villafranca todo ello no son más que titubeos y préstamos. Este último lienzo, muy deteriorado y de las mismas dimensiones que el anterior, posee también restos de la firma del artista manchego (23).

A pesar de ser obra de modestas características, este retablo colateral de la parroquia de Matabuena facilita, en suma, bastante información sobre lo que hubo de ser el inseguro estilo que Villafranca tendría como pintor hasta fechas bastante avanzadas. Queda por saber si en una fase posterior, como puede pensar por la pintura conservada en Pamplona o por la del Museo del Prado y por su tardía colaboración con Claudio Coello, este titubeante estilo fue asumiendo el sentido pictórico característico de la escuela madrileña en la segunda mitad del siglo XVII.

(23) «P.º de Vila.a.»







