

LA BATALLA DE CLAVIJO DEL MUSEO COLEGIAL DE DAROCA (ZARAGOZA): UNA PINTURA SOBRE ÓNICE DEL CÍRCULO DE ANTONIO TEMPESTA*

THE BATTLE OF CLAVIJO FROM THE COLLEGE MUSEUM OF DAROCA (ZARAGOZA): A PAINTING ON ONYX FROM THE CIRCLE OF ANTONIO TEMPESTA

Rebeca Carretero Calvo^{1,a} 

¹ Universidad de Zaragoza, España

 arcc@unizar.es

Recibido: 30/10/2023; Aceptado: 19/01/2024

Resumen

Este artículo da a conocer una pintura sobre ónice con la representación del apóstol Santiago en la batalla de Clavijo conservada en el Museo Colegial de Daroca (Zaragoza). Asimismo, se analizan con detalle las características artísticas de la pieza y su iconografía y, tras la comparación con su obra gráfica y pétrea, se adjudica al círculo del pintor italiano Antonio Tempesta (h. 1555-1630). Por último, se propone al obispo Martín Terrer de Valenzuela (1549-1631) como su posible propietario.

Palabras clave: pintura sobre piedra; Antonio Tempesta; siglo XVII; Daroca; Batalla de Clavijo.

Abstract

This article reveals a painting on onyx with the representation of the apostle Santiago in the Battle of Clavijo preserved in the Collegiate Museum of Daroca (Zaragoza). Likewise, the artistic characteristics of the piece and its iconography are analyzed in detail and, after comparison with his graphic and painting on stone, it is attributed to the circle of the Italian painter Antonio Tempesta (c. 1555-1630). Finally, Bishop Martín Terrer de Valenzuela (1549-1631) is proposed as its possible owner.

Keywords: Painting on stone; Antonio Tempesta; 17th century; Daroca; Battle of Clavijo.

Han usado, nuevamente, los italianos pintar en varios jaspes historias y figuras, reservando las manchas naturales; unas que parecen resplandores y nubes y otras que parecen sierras, montes y aguas, acomodando la historia o figura en que se puede aprovechar la pintura natural de las piedras; y aun dicen que hay personas señaladas en Roma a quien se llevan y les pagan porque hagan elección de lo que será apropiado para cada género de jaspe. Y cuando están pintadas de buena mano y bien elegidas las historias parecen muy bien y son muy estimadas (Pacheco 2001, 490-491).

Estas palabras de Francisco Pacheco publicadas en *El arte de la pintura* (1649) reflejan y sintetizan a la perfección la importancia y el alto grado de calidad artística que la pintura sobre diversos materiales pétreos alcanzó en los siglos XVI y XVII. En efecto, según las fuentes y la historiografía, aunque la piedra sirvió de soporte pictórico ya en la Antigüedad, la reintroducción de esta técnica tuvo lugar en Italia hacia 1530 de la mano de Sebastiano del Piombo con el *Retrato de Baccio Valori* (h. 1530, óleo sobre pizarra, Galleria Palatina, Florencia) (Casaburo 2017, 10-15). Fue Giorgio Vasari quien aportó este interesante dato en la biografía del veneciano incluida en la primera edición de sus *Vidas* (1550), mientras que tanto allí como en el capítulo XXIV explicó el procedimiento de ejecución de la pintura sobre piedra destacando la buena resistencia del soporte al fuego y a la carcoma, así como su tolerancia a los cambios ambientales y de humedad (Vasari 2002, 79 y 716).

La aportación de fray Sebastiano se inserta, además, en el contexto del famoso *paragone* de las artes pues, cuando Benedetto Varchi aludió a la superioridad de la pintura sobre la escultura, argumentó que aquella también podía ser eterna puesto que era posible pintar sobre mármol, material noble e imperecedero por antonomasia. A ello se debe añadir que durante el Cinquecento el coleccionismo de esculturas y restos lapidarios de la Antigüedad alcanzó un gran desarrollo convirtiendo a Roma y Florencia en los centros más importantes. En este contexto, el papa Pablo V o el Gran Duque de Toscana Fernando I de Medici –fundador del *Opificio delle pietre dure*– comenzaron a colaborar con empresarios del comercio de piedras duras y consultaron a intelectuales de la época para la ejecución de proyectos artísticos y arquitectónicos decorados con mármoles, a la vez que surgieron algunos tratados científicos sobre las piedras que contribuyeron al avance de su estudio, clasificación y conocimiento geológico (Casaburo 2017, 16-18).

Sin embargo, los artistas del Cinquecento valoraron sobre todo el resultado exquisitamente estético que podía alcanzarse en las pinturas realizadas sobre un soporte pétreo. Aparte de Luciani, el propio Vasari, Tiziano (Nygren 2017, 36-66; González Mozo 2018), Daniele da Volterra (Michon 1922, 201-212; Scaillierez, Sindaco-Domas y Mouterde 2007, 5-11), los Bassano (Pilo 1975, 167-173) o *il Cavaliere d'Arpino* (Nygren 2018, 131-159), este último activo hasta 1640, ejecutaron un buen número de obras en diversos materiales como mármol, pizarra, alabastro, lapislázuli, ágata, ónice o *pietra paesina*, incorporando delicadamente las vetas naturales de la piedra en sus composiciones. Este tipo de pinturas combinaban *ars* y *naturalia*, por lo que encajaban perfectamente dentro de las *Wunderkammern*, aunque lo habitual sería localizarlas en colecciones artísticas (Lohff 2018, 189). De este modo, a mediados del siglo XVI estas piezas comenzaron a ser muy demandadas por los coleccionistas para sus gabinetes de curiosidades,² siendo a principios del XVII cuando adquirieron una mayor difusión por toda Europa (González Mozo 2018, 12). Surgió entonces una auténtica fascinación por las piedras duras de colores o veteadas, e incluso se llegó a imitar piedras en vidrio como sucedió, por ejemplo, en un caso bien conocido, la *Adoración de los pastores* (1658), en venturina, atribuida en la actualidad a Ciro Ferri y antes a Pietro da Cortona, del Museo Nacional del Prado (Cenalmor Bruquetas y Mora Sánchez 2008, 26).

Aunque, como advirtió Francisco Pacheco, “pocos pintan con ellas en España” (Pacheco 2001, 482),³ durante la Edad Moderna nuestro país recibió un número más que notable de estas obras⁴ en forma de regalos diplomáticos⁵ o de adquisiciones directas en Italia (Collomb 2012, 198). Los inventarios de las colecciones españolas dan fe de la importante cantidad de pintura sobre piedra que atesoraron en aquella época.⁶

Como no podía ser de otra manera, la documentación zaragozana del siglo XVII certifica también la presencia de un interesante número de estas piezas en las colecciones artísticas aragonesas. Sin pretender ser exhaustivos, queremos citar cuatro casos que lo corroboran: el primero es “un quadro pequeño en piedra de un Christo con la cruz a questas, guarnecido de ebano” mencionado en el inventario de bienes de las casas de doña Ana María Foncalda, viuda de micer Pedro Bernardo Díez, ubicadas en la calle del Coso, parroquia de San Gil de Zaragoza, realizado el 26 de agosto de 1628 (León Pacheco 2006, doc. 6-7700 (8508), 71-74); el segundo es “un quadro de la Santísima Trinidad sobre piedra guarnecido de ebano” que se encontraba entre los bienes que don Lorenzo Martínez de Marcilla, caballero del hábito de Santiago, residente en Valencia, aportó a su matrimonio con doña Magdalena Ram de Montoro el 30 de septiembre de 1634 en la capital aragonesa (Jodrá Arilla 2007, doc. 8-400 (414), 110-113); la tercera referencia documental se refiere a “dos cuadros de piedra con sus marcos negros de palmo y medio, uno del Nacimiento y el otro de San Pedro” –valorados en 4 libras– relacionados en el inventario de bienes de la casa de don José Pablo de Gurrea Sánchez y Borja, marqués de Navarres y señor de la baronía de Gurrea, fechado en Zaragoza el 3 de diciembre de 1642 (Latorre Gracia 1984, doc. 4014); y, por último, la “lamina de Nuestra Señora que esta pintada en una piedra de alabastro con su cortina de tafetan verde” señalada en el testamento de Juan Francisco Aparicio, racionero de la Seo, fechado el 19 de marzo de 1661, obra que legó al licenciado José Gondo, también racionero de la catedral y vicario de San Juan del Puente de Zaragoza (Guembe Elizalde 1982, doc. 3831). A estos ejemplares podemos añadir las “tres piedras de xazpe aobadas” –parece que sin pintar– citadas en el inventario de los bienes del canónigo de la Seo zaragozana Diego de Ramellori, efectuado el 16 de abril de 1636 (Jodrá Arilla 2007, doc. 8-1016 (1031), 243-245).

Como hemos podido comprobar, la iconografía de todas las piezas mencionadas era religiosa por lo que, aparte de por su valor artístico y material, debieron ser muy apreciadas por su función devocional entre el clero y la nobleza, sus habituales propietarios. Lamentablemente, en ningún caso de los citados se refiere la autoría ni el origen de las obras y solo en uno se incluye su valoración –4 libras jaquesas–. Además, únicamente en una ocasión se especifica el material pétreo –alabastro–.

Como primer resultado de una investigación en curso en la que presentaremos y analizaremos un buen número de pinturas sobre piedra que hemos localizado en tierras aragonesas, queremos dar a conocer y estudiar aquí una de ellas: la *Batalla de Clavijo* pintada al óleo sobre ónice –34,5 cm de alto en el lado izquierdo y 33,5 cm en el derecho x 45,8 cm de ancho y entre 4 y 5 mm de grosor– conservada en el Museo Colegial de Daroca (Zaragoza) (fig. 1), recientemente restaurada por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Aragón (ESCYRA) en Huesca.⁷

Fig. 1 Círculo de Antonio Tempesta (atribución), *Batalla de Clavijo*, primer tercio del siglo XVII. Óleo sobre ónice, Museo Colegial de Daroca.



Foto ESCYRA.

Esta obra ha pasado prácticamente desapercibida para la historiografía pues únicamente aparece mencionada en el catálogo del museo darocense redactado por el profesor Juan Francisco Esteban Lorente en 1975. En él se señala erróneamente que el soporte de esta pintura es mármol y que se trata de “un cuadrito de estilo romántico, realizado en el siglo XIX”, a lo que se añade una breve descripción del tema en la que se destaca que “las vetas del mármol se han aprovechado para representar un fondo de valle estrecho en el que se asoma un cielo de azules claros y brumosos”. Asimismo, el autor pone de relieve su “trabajo de miniatura” ejecutado “con gran cuidado en las dos figuras centrales y sus cabalgaduras. En el paisaje se ha evitado toda complicación de profundidad. Está en la línea de los cuadros de historia” (Esteban Lorente 1975, 44 [pieza nº 35]).

Como trataremos de demostrar en las páginas que siguen, esta *Batalla de Clavijo* –o *Santiago en la batalla de Clavijo*– pintada sobre ónice debe ser datada en el primer tercio del siglo XVII y adscrita al círculo del pintor florentino Antonio Tempesta, afincado en Roma desde al menos 1580, ciudad en la que falleció en 1630. Por último, propondremos un posible propietario de esta interesante pieza que sería el encargado de donarla a la colegiata de Santa María de los Corporales de Daroca.

LA REPRESENTACIÓN DE LA BATALLA DE CLAVIJO EN LA COLEGIAL DAROCENSE

La pintura que nos ocupa representa la milagrosa aparición del apóstol Santiago en la batalla de Clavijo (La Rioja).⁸ Según las diferentes versiones, en el año 834 o 844 Santiago el Mayor ayudó a las tropas cristianas de Ramiro I, rey de Asturias, en su lucha contra Abderramán II (López 2008, 45-46). No obstante, algunos autores consideran que podría hacer alusión a la ofensiva en la que el rey asturiano Ordoño II reconquistó a los musulmanes la fortaleza de Albelda hacia el año 859. Este episodio legendario “sirvió desde la Edad Media para instituir el llamado Voto de Santiago, privilegio o renta sustanciosa otorgada a la sede compostelana sobre los territorios que se iban reconquistando en la península” (Pascual de Cruz 2013, 225).⁹

Según señaló José Ángel Rivera de las Heras, el tipo de Santiago ecuestre o Santiago en la batalla de Clavijo aparece en mayor número en representaciones de los siglos XVII y XVIII, siendo menos habitual en centurias anteriores (Rivera de las Heras 1999, 16).

Resulta de particular interés mencionar que en la propia colegiata darocense se conserva otra pintura de este mismo tema (fig. 2). Es un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones, firmado por el pintor Ramón Almor y fechado en 1745 en la propia tela (fig. 3). Además, en el ábside de la iglesia de Santiago de esta ciudad –que fue demolida a comienzos del siglo XX–, sobre el retablo mayor, sabemos que Francisco del Plano representó esta misma iconografía.¹⁰

Fig. 2 Ramón Almor, *Batalla de Clavijo*, 1745. Óleo sobre lienzo, colegial de Santa María de los Corporales de Daroca.



Foto Rafael Lapuente.

Fig. 3 Detalle de la firma de Ramón Almor. *Batalla de Clavijo*, 1745. Óleo sobre lienzo, colegial de Santa María de los Corporales de Daroca.



Foto Álvaro Vicente.

Ante ello, nos debemos preguntar por qué este tema fue tantas veces representado en Daroca. Las razones por las que esta localidad zaragozana exaltó al apóstol Santiago, y concretamente a su iconografía de “matamoros”, podrían estar relacionadas con el Milagro de los Corporales que tuvo lugar el 23 de febrero de 1239 en el contexto reconquistador de Levante y de la toma de Valencia por el rey Jaime I (Mañas Ballestín 2006, 17-23). De hecho, en el fondo de la mencionada pintura de Almor –a la izquierda de la composición desde el punto de vista del espectador– aparece un personaje vestido con túnica blanca –probablemente el capellán darocense– mostrando los milagrosos corporales con las hostias sangrantes, prodigio que alentó a los cristianos llevándolos a la victoria sobre los musulmanes.

La reconquista convirtió al apóstol Santiago en el santo por antonomasia ante cualquier conflicto armado,¹¹ dispuesto a enfrentarse al enemigo islámico para proteger a los cristianos, y, sobre todo, en defensor de la fe católica frente al invasor musulmán, existiendo la creencia entre los monarcas medievales de que su invocación beneficiaba la propia cruzada cristiana (Gómez Dárriba 2018, 144). De esta manera, Santiago “matamoros” y su aparición en la batalla de Clavijo es una figura presente en casi todo el territorio hispánico, no en vano es el santo más importante de España –el patrón–, liberador del yugo musulmán y restaurador del cristianismo, símbolo de la gloria y la grandeza de nuestra tierra, reflejado en la mayoría de las crónicas locales redactadas en la Edad Moderna (Linares 2008, 123-139).

En la obra pétrea darocense el apóstol, en el centro de la composición, se muestra de perfil a lomos de su caballo blanco al galope, casi en el aire saltando sobre dos personajes tendidos en el suelo. Viste túnica violeta y manto amarillo que vuela por detrás de la figura debido al movimiento de la escena. Porta su sombrero de peregrino y, con el rostro serio y concentrado en la batalla, levanta su brazo derecho blandiendo una espada¹² con la que amenaza al ejército musulmán que parece comenzar a batirse en retirada.

Santiago es seguido por sus soldados a caballo (fig. 4). Estos van ataviados con armaduras contemporáneas a la época del pintor, sostienen lanzas dispuestas en vertical y el estandarte del apóstol formado por una cruz y cuatro conchas blancas sobre fondo rojo.

Fig. 4 Detalle de la parte derecha de la composición. Ejército cristiano capitaneado por el apóstol Santiago.



Foto ESCYRA.

En la parte derecha de la composición –desde el punto de vista del espectador– destaca un personaje también ecuestre de espaldas, de cuyo caballo solo vemos la grupa en primer término, vestido con camisa verde, pantalón azul y gorro rojo que toca la corneta en dirección a la lucha.

Entre el grupo de enemigos, asimismo a caballo, sobresalen dos que se vuelven hacia el apóstol (fig. 5). El primero, situado cerca de Santiago, viste túnica de un color azul muy vivo y turbante rojo, mientras que el segundo, a la izquierda en primer plano, a lomos de un caballo en corbeta, con turbante blanco e indumentaria militar roja, gira su cabeza y parte de su cuerpo hacia atrás y extiende su brazo izquierdo asegurándose de que el ataque de las huestes santiaguistas continúa. El resto de los soldados musulmanes se sitúan al fondo, sostienen una

gran bandera con dos lunas crecientes blancas sobre campo rojo y levantan sus rostros hacia el cielo.

Fig. 5 Detalle de la parte izquierda de la composición. Ejército musulmán en huida.



Foto ESCYRA.

En el suelo, aparte de los dos soldados abatidos ya mencionados –uno cristiano y otro musulmán, sobre los que salta el caballo de Santiago–, se distinguen algunas armas –un arco y flechas en el ángulo inferior izquierdo–, sin duda abandonadas por el enemigo en su huida.

Como señalaba Francisco Pacheco en las palabras con las que iniciamos el texto, el soporte lítico es parte integrante e indivisible de la pintura. El artífice ha aprovechado las vetas naturales del ónice para simular que la batalla se desarrolla en una especie de desfiladero. Así, las zonas de color ámbar parecen representar las montañas. En sólo tres ocasiones

éstas se abren para dejar contemplar el fondo arbolado y el cielo. Además, las vetas blancas del soporte (fig. 6), que cruzan de extremo a extremo la escena verticalmente, ayudan a dar verosimilitud al aspecto rocoso del fondo, proporcionan interesantes reflejos lumínicos en la superficie pintada y otorgan dinamismo a la obra. Incluso las dos vetas dispuestas prácticamente en el centro de la composición que dibujan una V contribuyen a subrayar la presencia protagonista del apóstol. De esta manera, la naturaleza sugiere formas que el pintor aprovecha, a la vez que le sirven de inspiración, estimulando su capacidad creativa. Al mismo tiempo, el espectador se esfuerza por identificar dónde termina el color de la piedra y dónde comienzan las pinceladas, estableciendo un sugestivo juego entre arte y naturaleza.¹³ Simultáneamente, este tipo de fondo –la propia gema– confiere a la obra cierta abstracción y una indefinida espacialidad luminosa, aparte de que concede a las figuras autonomía con respecto al fondo.

Fig. 6 Detalle de las vetas del ónice.



Foto ESCYRA.

La pintura darocense llegó a nuestros días fragmentada en numerosas piezas que fueron cuidadosamente unidas durante la reciente restauración. Cuenta, además, con un rico marco negro de ébano (fig. 7) con una moldura exterior rizada o *Flammenleisten* y un listel interior o entrecalle ornado con dos parejas de filetes de plata, tipología de enmarcación del siglo XVII que podría ser importada, aunque también pudo haber sido elaborada en España imitando modelos italianos o de los Países Bajos (Timón Tiemblo 2002, 257-263). Se trata, en consecuencia, de un marco que con frecuencia debía acompañar a este tipo de piezas pétreas pues, como se recordará, tres de los cuatro casos que hemos documentado en la ciudad de Zaragoza iban “guarnecidos de ebano”. Durante la restauración se ha podido observar que el marco presenta unas dimensiones ligeramente superiores que la pintura en el galce de

inserción, lo que puede llevar a pensar que se trata de un marco reaprovechado o adquirido ya fabricado con medidas de alguna manera estandarizadas.

Fig. 7 Círculo de Antonio Tempesta (atribución), *Batalla de Clavijo*, primer tercio del siglo XVII. Óleo sobre ónice con marco de ébano, Museo Colegial de Daroca.



Foto ESCYRA.

ATRIBUCIÓN DE LA OBRA AL CÍRCULO DE ANTONIO TEMPESTA

Como venimos insistiendo, a partir de la segunda mitad del siglo XVI el propio soporte, la piedra, jugó un papel importante en el proceso creativo de este tipo de pintura influyendo en la elección del tema, la composición o los colores. Y uno de los principales pintores lapídeos fue, sin duda, el italiano Antonio Tempesta (h. 1555-1630). Natural de Florencia, donde se formó en el arte de la pintura con Jan van der Straet –Giovanni Stradano– y Santi di Tito, debió trasladarse a Roma durante el pontificado de Gregorio XIII (1572-1585), pues para 1580 se encontraba trabajando en la decoración del Vaticano con Matthieu Bril (Collomb 2012, 199). Cuando Sixto V (1585-1590) llegó al trono de San Pedro, Tempesta pasó a recibir encargos de distintos promotores –la familia Borghese, Amedeo del Pozzo, Rodolfo II, el duque de Saboya, entre otros (Collomb 2012, 197)– ejecutados en diferentes soportes incluida la piedra –alabastro, mármol, lapislázuli, pizarra, dendritas y *pietra paesina*–. Aunque sus primeras obras pétreas documentadas datan de 1605, parece probable que empleara esta técnica un poco antes (Lohff 2018, 180-182), convirtiéndose en uno de los primeros pintores en trabajar sobre soportes semipreciosos (Collomb 2012, 200).

Además, Tempesta fue muy conocido y valorado en su tiempo por sus escenas de caza y de batallas, muchas de ellas pintadas sobre piedra, desarrollando este género. Al mismo tiempo, en estos temas introdujo la moda oriental uniéndola a la occidental, rasgo que tomó de su maestro Jan van der Straet. Dinamismo, efecto de profundidad y diversidad de figuras dotadas de variedad de posturas y de una vitalidad verosímil son algunas de las características que imprimió a sus obras bélicas y cinegéticas. Y, cuando el soporte era pétreo, explotó con inteligencia y pericia las posibilidades plásticas ofrecidas por la piedra (Collomb 2012, 199-201).

Sus escenas de caza se inscriben en la época de creación de sus series de estampas datadas entre 1590 y 1595, mientras que a partir de 1599 se dedicó a grabar las batallas. Para su diseño se inspiró en los enfrentamientos entre turcos y cristianos y llevó a cabo variaciones sobre un mismo tema bélico con un sentido religioso, como por ejemplo el paso del mar Rojo o la victoria de los hebreos sobre los asirios.

Para sus pinturas de batallas trabajó en serie a partir de sus grabados, de tal manera que su análisis detenido ofrece la posibilidad de fechar de manera bastante precisa las obras sobre piedra que derivan de sus grabados. Además, parece que Tempesta nunca proponía escenas idénticas, aunque sí con motivos similares, que se caracterizan por la presencia de decenas de lanzas dispuestas hacia lo alto para sugerir movimiento, la creación de una fuerte impresión de profundidad y el aprovechamiento de las vetas pétreas para originar una atmósfera celeste (Collomb 2012, 200-203).

Así, en primer lugar, hemos de señalar que Tempesta diseñó una composición presidida por Santiago en la batalla de Clavijo, publicada por Giovanni Orlandi en el año 1600 en Roma (fig. 8),¹⁴ con la que la pintura darocense comparte algunas similitudes, como la representación del apóstol como peregrino a lomos de su corcel al galope en el centro de la escena, la presencia de lanzas con los estandartes de ambos bandos y los dos ejércitos, el cristiano en ataque y el musulmán en huida. Sin embargo, la pintura sobre ónice que nos ocupa muestra concomitancias más concretas con otros grabados de batallas del florentino. Por ejemplo, el caballo situado de espaldas sobre el que monta el personaje que toca la corneta, a la derecha de la composición, es similar al que aparece en el grabado nº 855 (156) (fig. 9) de Antonio Tempesta publicado en el Bartsch (Buffa 1983, 146), así como el musulmán de la parte izquierda concuerda con el que se gira hacia Santiago en la obra pétreo. Por otra parte, la organización de la escena es semejante a la del grabado nº 851 (156) (fig. 10) del Bartsch fechado en Roma en 1601 (Buffa 1983, 142), con la figura del caballero atacante en el centro y los grupos de soldados a ambos lados, incluso el cristiano que toca la corneta recuerda al de la pieza darocense. Esta última figura a caballo la distinguimos también en el grabado nº 833 (156) (fig. 11) del Bartsch (Buffa 1983, 129), publicado en la Ciudad Eterna entre 1605 y 1621,¹⁵ aunque en éste representa a un lancero, eso sí, en idéntica posición. De igual modo, el enemigo tendido en el suelo a los pies del caballo del apóstol y el gesto del propio Santiago, espada en mano en lo alto, aparecen en el grabado nº 852 (156) (fig. 12) de Tempesta (Buffa 1983, 143), que vio la luz en Roma en 1600.¹⁶

Fig. 8 Antonio Tempesta, *Santiago patrón de España*. Grabado, Roma, 1600.



Foto British Museum.

Fig. 9 Antonio Tempesta, *Escena de batalla*, grabado nº 855 (156) de Sebastian Buffa, "Antonio Tempesta", 146.

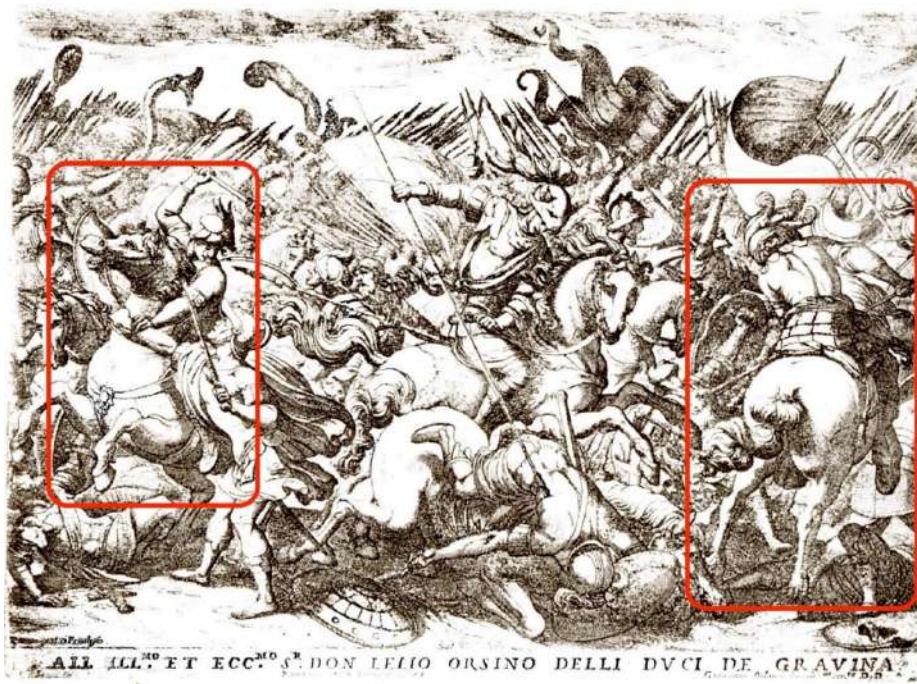


Fig. 10 Antonio Tempesta, *Escena de batalla*. Grabado publicado en Roma, 1601. Estampa nº 851 (156) de Sebastian Buff, "Antonio Tempesta", 142.

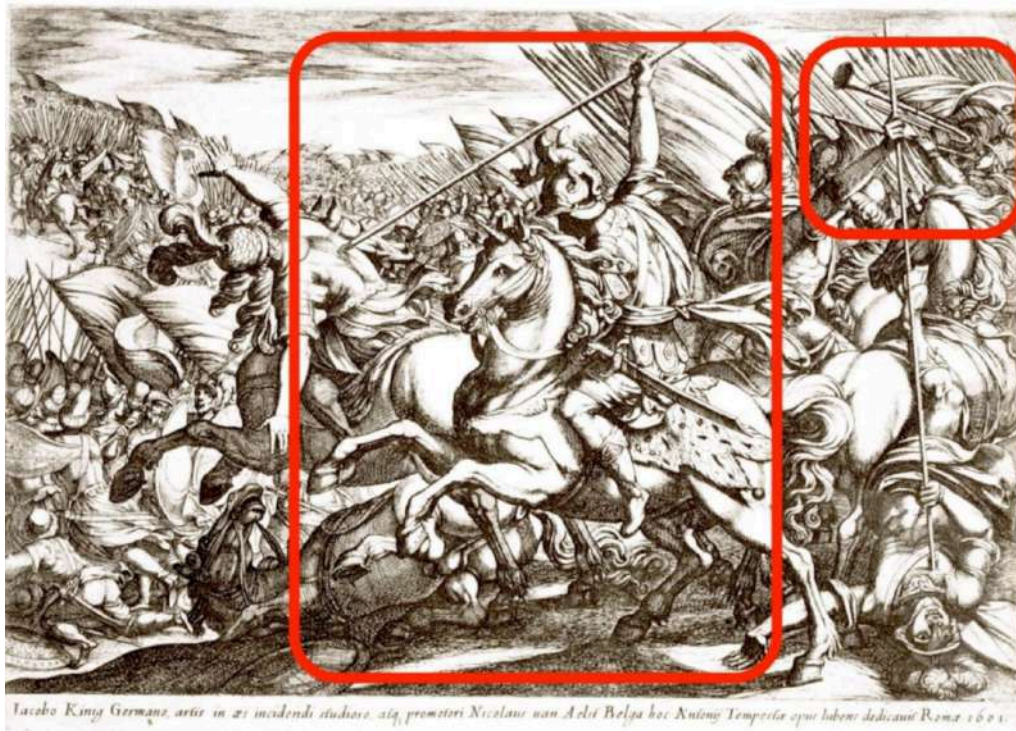
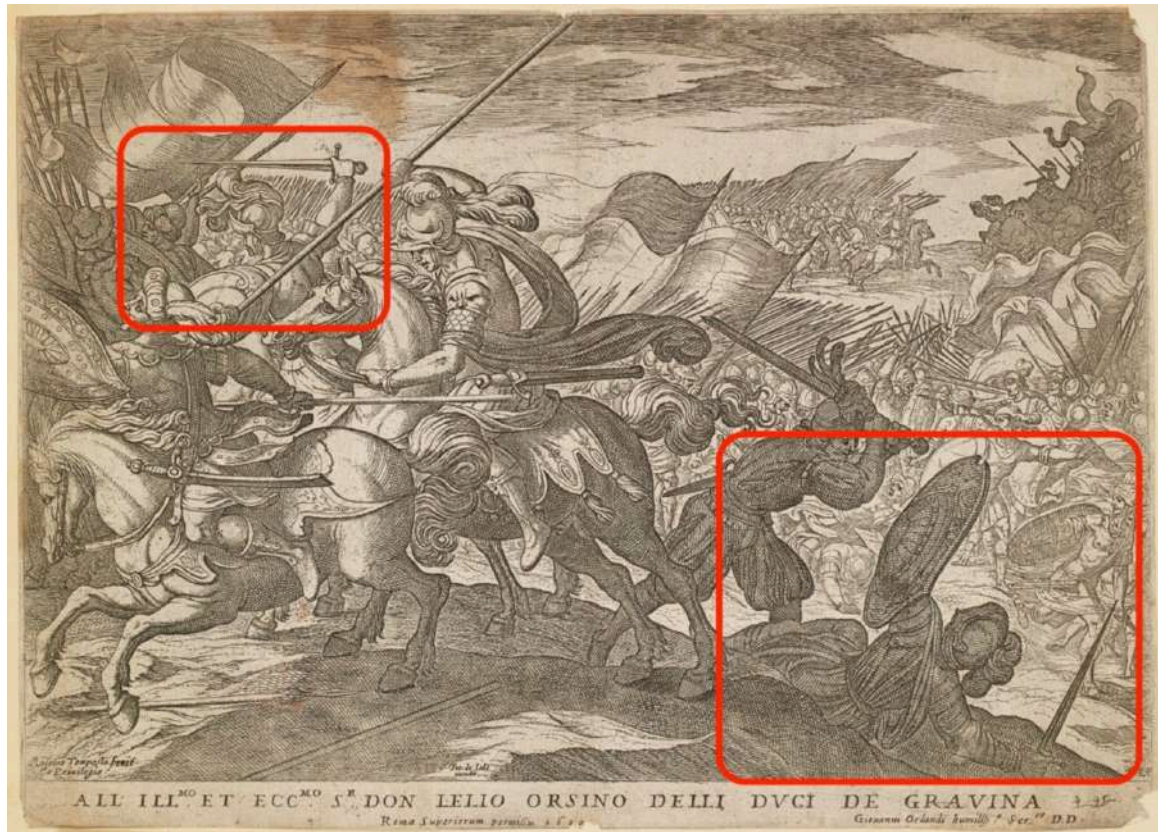


Fig. 11 Antonio Tempesta, *Escena de batalla*. Grabado publicado en Roma, 1605-1621.



Foto British Museum.

Fig. 12 Antonio Tempesta, *Escena de batalla*, publicado en Roma en 1600. Grabado nº 852 (156) de Sebastian Buffa, "Antonio Tempesta", 143.



En consecuencia, todas estas semejanzas no permiten dudar de la relación del óleo sobre ónice del Museo Colegial de Daroca con la obra del italiano Antonio Tempesta y aconsejan su datación en el primer tercio del siglo XVII. Sin embargo, pese a mostrar las características de su producción artística sobre soportes pétreos, no podemos asegurar que se trate de una pieza ejecutada por el propio Tempesta. La fama de sus composiciones en la Roma del momento hizo que otros artistas lo tomaran como modelo o inspiración para crear escenas de batallas sobre piedra, como fue el caso de Filippo Napoletano o Hans Rottenhammer (Collomb 2012, 204). Además, la calidad técnica de las obras de autoría segura de Antonio Tempesta es superior a la presentada por la darocense. Incluso hasta el momento no hemos logrado localizar ninguna otra pintura sobre ónice atribuida con seguridad a Tempesta, salvo el óleo sobre ónice con la representación del *Paso del mar Rojo* (fig. 13) –de 16 cm alto x 35,5 cm de ancho–, conservado en el Museo de Bellas Artes de Orleans que, aunque en la actualidad se relaciona con el círculo de Antonio Tempesta, en 1876 se adjudicó a Donato Tempestino, uno de sus discípulos (Collomb 2012, nota nº 70, 215).

Fig. 13 Círculo de Antonio Tempesta, *Paso del mar Rojo*. Óleo sobre ónice, Museo de Bellas Artes de Orleans.



Foto Louis Mazieres.

DON MARTÍN TERRER DE VALENZUELA, POSIBLE PROPIETARIO DE LA PIEZA

Uno de los personajes naturales de Daroca más interesantes de su historia durante los siglos de la Edad Moderna fue Martín Terrer de Valenzuela (Daroca, 1549-Zaragoza, 1631). Procedía de una importante familia darocense en la que también destacaron su hermano Diego, canónigo, y Pedro, mercader. Don Martín fue canónigo regular de la Seo de Zaragoza, miembro del colegio mayor de Alcalá y obispo de Albarracín (1592-1595), Teruel (1595-1614), Tarazona (1614-1629) y arzobispo de Zaragoza (1630-1631) (Polo Rubio 1998, 14-19). En todos sus destinos religiosos promovió reformas arquitectónicas en las que impuso el lenguaje clasicista (Criado Mainar 2005, 297-298), como sucedió en la construcción de la torre de la catedral de Albarracín (Arce Oliva 1986, 165-168 y 174-177, docs. 23, 24 y 25) y en su capilla familiar dedicada a la Anunciación (1603-1609) en la colegial de Santa María de los Corporales de Daroca, donde fue enterrado (Borrás Gualis 1980, 34-35, doc. 5; Arce Oliva 1989, 17-18 y 26-30, docs. 3 y 4; Pano Gracia 2000, 281-283, doc. 7; Reula Baquero 2015, 32-71). A él, además, se le ha propuesto como el posible donante de dos piezas de gran interés y exotismo conservadas igualmente en el Museo Colegial darocense: una taza de porcelana de la dinastía Ming, del periodo Wanli, fechada en el último cuarto del siglo XVI, guarnecida en plata sobredorada por un orfebre de Augsburgo entre 1608 y 1610 (Álvaro Zamora 2006, 719-746); y un atril Nambán del periodo Momoyama –de finales del siglo XVI– realizado en madera, lacado en negro, pintado con polvo de oro y decorado con incrustaciones de nácar (Álvaro Zamora e Ibáñez Fernández 2011, 69-77).

La pintura sobre ónice con la representación del apóstol Santiago en la batalla de Clavijo que damos a conocer aquí no hace más que engrosar esta lista de obras de importación que pudieron formar parte de la colección artística del obispo Terrer de Valenzuela y que pudo adquirir en la Ciudad Eterna a través de cualquiera de los delegados que todas las diócesis españolas –y las aragonesas no fueron una excepción– mantuvieron en Roma. Uno de estos agentes –del que, además, disponemos de bastante información– fue Francisco Navarro de Eugui que hasta agosto de 1590 había sido canónigo de la colegial de Daroca. Navarro permaneció en la ciudad del Tíber desde ese año de 1590 hasta 1604, primero al

servicio del arzobispo de Zaragoza Andrés de Cabrera y Bobadilla y después de la diócesis de Tarazona de la que fue nombrado tesorero en abril de 1592. A su vuelta siguió ostentando esta dignidad durante todo el episcopado de Terrer de Valenzuela en Tarazona, hasta 1628, año en el que Navarro se convirtió en obispo de la diócesis de Huesca. La larga estancia italiana de este religioso aragonés le permitió coleccionar una serie de pinturas de gran interés artístico (Carretero Calvo 2012, 185-204; Carretero Calvo 2013, 15-52; Carretero Calvo y Criado Mainar 2021, 61-100) y establecer contactos que, con probabilidad, mantendría a su regreso a Tarazona.

Aunque no ha sido posible localizar refrendo documental para corroborar esta hipótesis, debemos señalar que en el inventario de los bienes y alhajas de la vivienda de los Terrer de Valenzuela en Daroca fechado en 1694 (Mañas Ballestín 2014, 229), cuando el inmueble pertenecía desde hacía varias décadas al marquesado de Villalba con cuyo primer marqués, Jerónimo de Villanueva y Fernández de Heredia, había contraído matrimonio Guiomar Terrer de Valenzuela y Fernández de Híjar en 1653 (Fantoni y Benedí 2003, 96), pero en la que todavía se conservaba el legado de la familia darocense, si bien no se relaciona ninguna obra con el tema de la batalla de Clavijo o del apóstol Santiago, sí que se mencionan varias pinturas “de montería” –en concreto, cinco–,¹⁷ representación que podría haber sido fácilmente confundida por el autor del inventario con la de la pieza que nos ocupa.

En suma, si Martín Terrer de Valenzuela o alguno de sus descendientes fue quien donó este ónice a la colegial de Santa María de los Corporales de Daroca, quizá fuera Francisco Navarro de Eugui quien le ayudó a conseguirlo en Roma. De ser así, el prelado darocense albergó en su colección una pintura de reducido formato realizada en un valioso soporte, tipología muy apreciada por los aficionados y coleccionistas de arte de aquella época.

REFERENCIAS

- Álvaro Zamora, M^a Isabel. 2006. “Una porcelana Ming con guarnición de plata sobredorada de taller alemán en la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza)”. *Artigrama* 21: 719-746. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2006218296
- Álvaro Zamora, M^a Isabel, y Javier Ibáñez Fernández. 2011. “Arte para los jesuitas: el atril Nambán conservado en la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza)”. En *Pvlchrum. Scripta in honorem M^a Concepción García Gainza*, coord. por Ricardo Fernández Gracia, 60-77. Pamplona: Gobierno de Navarra y Universidad de Navarra.
- Arce Oliva, Ernesto. 1986. “Nuevas noticias sobre la construcción de la catedral de Albarracín y los maestros que en ella intervinieron”. *Artigrama* 3: 155-180. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.198637593
- Arce Oliva, Ernesto. 1989. “Actividad de escultores de Calatayud en Daroca y el Alto Jiloca a fines del siglo XVI y comienzos del XVII”. En *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*, 11-36. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación.
- Baker-Bates, Piers. 2013. “Beyond Rome: Sebastiano Del Piombo as a painter of diplomatic gifts”. *Renaissance Studies* 27, no 3: 51-72. <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2011.00770.x>
- Bona Castelloti, Marco. 2000. *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*. Milano: Federico Motta Editore.

- Borrás Gualis, Gonzalo M. 1980. *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Buffa, Sebastian. 1983. "Antonio Tempesta. Italian masters of the sixteenth century". En *The Illustrated Bartsch*, t. 36, vol. 17, part 3. New York: Abaris Books.
- Burke, Marcus B., y Peter Cherry. 1997. *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust.
- Carretero Calvo, Rebeca. 2012. "Gusto y coleccionismo de arte italiano en Aragón hacia 1600: Francisco Navarro de Eugui, obispo de Huesca". En *Simposio Reflexiones sobre el gusto*, editado por Ernesto Arce, Alberto Castán, Concepción Lomba y Juan Carlos Lozano, 185-204. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Carretero Calvo, Rebeca. 2013. "El obispo de Huesca Francisco Navarro de Eugui y su legado artístico". *Argensola* 122: 15-52.
- Carretero Calvo, Rebeca, y Jesús Criado Mainar, 2021. "Pinturas de Francisco da Castello en la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona (Zaragoza)". En *Francesco da Castello (Frans van de Kastele)*. *Dipinti fra Italia e Spagna*, a cura di Giovanna Saporì, 61-100. Roma: Artemide.
- Cappelletti, Francesca, y Patrizia Cavazzini. 2022. *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento*. Roma: Officina Libraria.
- Casaburo, Mario. 2017. *Pittura su pietra. Diffusione, studio dei materiali, tecniche artistiche*. Roma: Nardini Editore.
- Cenalmor Bruquetas, Elena, y Elisa Mora Sánchez, 2008. "La Adoración de los pastores de Pietro da Cortona. Una pintura sobre *pietra venturina*". *Boletín del Museo Nacional del Prado* 44: 23-33.
- Collomb, Anne-Laure. 2006. "La peinture sur pierre entre Rome et Madrid: Sigismondo Laire parmi ses contemporains". *Parangone. Parte arte* 69: 75-87.
- Collomb, Anne-Laure. 2012. *Splendeurs d'Italie. La peinture sur pierre à la Renaissance*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais. <https://doi.org/10.4000/books.pufr.8510>
- Criado Mainar, Jesús. 2005. "El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII: claves metodológicas para una primera aproximación al problema". En *Discurso religioso y Contrarreforma*, coordinado por Eliseo Serrano, Antonio Luis Cortés y José Luis Betrán, 273-328. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Esteban Lorente, Juan Francisco. 1975. *Museo Colegial de Daroca*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Fantoni y Benedí, Rafael de. 2003. "Matrimonios nobles en Zaragoza. 1573-1699. Parroquia de San Gil Abad". *Hidalguía* 296: 81-110.
- Gómez Darriba, Javier. 2018. "Santiago Matamoros en Sevilla. Mito, arte y devoción". *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 10: 143-173. <https://doi.org/10.7203/imago.10.12488>
- González Mozo, Ana. 2018. *In lapide depictum. Pintura italiana sobre piedra, 1530-1555*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

- Guembe Elizalde, Pedro M^a. 1982. *Documentación artística de los años 1661, 1662, y 1663, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte.
- Jodrá Arilla, Guillermina. 2007. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1634 a 1636". En *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. VIII, coordinado y editado por Ana I. Bruñén Ibáñez, Luis Julve Larraz y Esperanza Velasco de la Peña. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/67/_ebook.pdf
- Latorre Gracia, Nuria. 1984. *Documentación artística de los años 1640, 1641, y 1642, según el Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza*. Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte.
- León Pacheco, Carmen. 2006. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630". En *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, t. VI, coordinado y editado por Ana I. Bruñén Ibáñez, Luis Julve Larraz y Esperanza Velasco de la Peña. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/15/_ebook.pdf
- Linares, Lidwine. 2008. "Territoires et et représentations: la variété des figures de saint Jacques dans quelques chroniques locales du Siècle d'Or". En *Imaginaire du Territoire: représentations fabuleuses des lieux et de l'espace péninsulaires en Espagne et au Portugal (XVe-XVIIe siècles)*, editado por François Delpech, 123-139. Madrid: Casa de Velázquez.
- Lohff, Johanna Beate. 2018. "Antonio Tempesta's Painting on Stone and the Development of a Genre in 17th-Century Italy". En *Almost Eternal. Painting on Stone and Metrial Innovation in Early Modern Europe*, editado por Piers Baker-Bates y Elena Calvillo, 180-219. Leinden-Boston: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004361492_009
- López, Roberto J. 2008. "La pervivencia de un mito bélico en la España Moderna: La imagen de Santiago caballero". En *Religión y conflictos bélicos en Iberoamérica*, editado por David González Cruz, 40-73. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Mañas Ballestín, Fabián. 2006. *Capilla de los Corporales. Iglesia colegial de Santa María (Daroca)*. Zaragoza: Centro de Estudios Darocenses.
- Mañas Ballestín, Fabián. 2014. "Museo Colegial de Daroca". *Artigrama* 29: 213-238. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2014298076
- Meslay, Olivier. 2001. "Murillo and 'Smoking Mirrors'". *The Burlington Magazine* 143, no 1175: 73-79.
- Michon, Étienne. 1922. "Le 'David vainqueur de Goliath' de Daniel de Volterre". *Revue de l'art ancien et moderne* XLII: 201-212.
- Monterroso Montero, Juan M. 1997. "Santiago, San Millán y San Raimundo: *Milites Christi*". En *Santiago-Al-Andalus: diálogos artísticos para un milenio*, editado por Francisco Singul Lorenzo, 486-491. Santiago de Compostela: Junta de Galicia.
- Nygren, Christopher J. 2017. "Titian's 'Ecce Homo' on Slate: Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting". *The Art Bulletin* 99, no 1: 36-66. <https://doi.org/10.1080/00043079.2017.1265285>

- Nygren, Christopher J. 2018. "The Matter of Similitude: Stone Paintings and the Limits of Representation in Cavaliere d'Arpino's *Perseus and Andromeda* and Jacques Stella's *Jacob's Dream*". En *Almost Eternal. Painting on Stone and Metrial Innovation in Early Modern Europe*, editado por Piers Baker-Bates y Elena Calvillo, 131-159. Leinden-Boston: Brill. https://doi.org/10.1163/9789004361492_007
- Pacheco, Francisco. 2001. *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra (2ª ed.).
- Pano Gracia, José Luis. 2000. "La portada meridional de la colegiata de Daroca: estudio artístico y documental". *Artigrama* 15: 259-292. https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2000158457
- Pascual de Cruz, Juan Carlos. 2013. "Una tabla de Santiago en la batalla de Clavijo del Museo das Peregrinacións e de Santiago, atribuida a Juan de Borgoña de Toro". *Ad Limina* 4, no 4: 219-231. <https://doi.org/10.61890/adlimina/4.2013/07>
- Pilo, Giuseppe Maria. 1975. "Un dipinto di lapislazzuli di Jacopo Bassano". *Arte Veneta* XXIX: 167-173.
- Polo Rubio, Juan José. 1998. *Martín Terrer de Valenzuela (1549-1631). Darocense ilustre y obispo aragonés*. Daroca: Centro de Estudios Darocenses.
- Ponz, Antonio. 1788. *Viage de España*, t. XV. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- Ramallo Asensio, Germán. 2006. "Toda la obra conservada en España y hasta ahora conocida, del pintor Segismundo Laire. Alemán en Roma". *Archivo Español de Arte* LXXIX, no 315: 243-261. <https://doi.org/10.3989/aearte.2006.v79.i315.16>
- Réau, Louis. 2002. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 5. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Reula Baquero, Pedro. 2015. "La capilla de la Anunciación de la Iglesia Colegial de Daroca. Aportaciones documentales". *Ars & Renovatio* 3: 32-71.
- Rey Castelao, Ofelia. 1985. *La Historiografía del Voto de Santiago. Recopilación crítica de una polémica histórica*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago.
- Rey Castelao, Ofelia. 1993. *El Voto de Santiago. Claves de un conflicto*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Rey Castelao, Ofelia. 2006. *Los mitos del apóstol Santiago*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Edicións Nigra Trea.
- Rivera de las Heras, José Ángel. 1999. "Aproximación a la iconografía del apóstol Santiago. Fuentes literarias, tradiciones, leyendas". En *El apóstol Santiago en el arte zamorano*, 1-16. Zamora: Obispado de Zamora, Diputación de Zamora y Caja España.
- Ruiz Alcón, María Teresa. 1973. "Pintura sobre piedra en el Patrimonio Nacional". *Reales Sitios* 38: 53-64.
- Scaillierez, Cécile, Claudia Sindaco-Domas y Christine Mouterde. 2007. "L'ardoise double face de Daniele Volterra, figurant David et Goliath: étude et restauration d'une oeuvre d'exception". *Techné* 25: 5-11.
- Timón Tiemblo, Mª Pía. 2002. *El marco en España: Del mundo romano al inicio del Modernismo*. Madrid: Publicaciones Europeas de Arte.

- Vannugli, Antonio. 2007. "Antonio Tempesta: un retablo portátil en la catedral de Segovia y otras pinturas sobre piedra". En *In sapientia libertas: Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, 230-246. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Vasari, Giorgio. 2002. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*. Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Madrid: Cátedra.
- Vicente Romeo, Álvaro. 2023. "Ambrosio del Plano (h. 1612-1672). Pintor y dorador de su alteza Juan José de Austria: Aproximación a su vida y obra". *Imafronte* 30: 102-118. <https://doi.org/10.6018/imafronte.523801>
- Zapater y Gómez, Francisco. 1863. *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura*. Madrid: Tipografía de T. Fortanet.

Notas

- * Este estudio ha sido realizado en el marco del grupo de investigación de referencia Vestigium (H19_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025).
- ² Véase, por ejemplo, Marco Bona Castelloti, *Pietra dipinta. Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese* (Milano: Federico Motta Editore, 2000); o Francesca Cappelletti y Patrizia Cavazzini, *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento* (Roma: Officina Libraria, 2022).
- ³ El propio Pacheco empleó esta técnica sobre jaspe (Francisco Pacheco, *El arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2001) 490-492; e incluso Bartolomé Esteban Murillo la practicó sobre obsidiana (Olivier Meslay, "Murillo and 'Smoking Mirrors'", *The Burlington Magazine* 143, no 1175 (2001): 73-79).
- ⁴ Que han sido estudiadas en varios casos: María Teresa Ruiz Alcón, "Pintura sobre piedra en el Patrimonio Nacional", *Reales Sitios* 38 (1973): 53-64; Germán Ramallo Asensio, "Toda la obra conservada en España y hasta ahora conocida, del pintor Segismundo Laire. Alemán en Roma", *Archivo Español de Arte* LXXIX, no 315 (2006): 243-261; Anne-Laure Collomb, "La peinture sur pierre entre Rome et Madrid: Sigismondo Laire parmi ses contemporains", *Parangone. Parte arte* 69 (2006): 75-87; y Antonio Vannugli, "Antonio Tempesta: un retablo portátil en la catedral de Segovia y otras pinturas sobre piedra", en *In sapientia libertas: Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007), 230-246.
- ⁵ Como la famosa *Piedad* de Sebastiano del Piombo pintada sobre pizarra por encargo de Ferrante Gonzaga para Francisco de los Cobos (1533-1539, Casa Ducal de Medinaceli, en depósito en el Museo Nacional del Prado). Véase Piers Baker-Bates, "Beyond Rome: Sebastiano Del Piombo as a painter of diplomatic gifts", *Renaissance Studies* 27, no 1 (2013): 51-72.
- ⁶ A este respecto resulta muy esclarecedora la consulta de los inventarios publicados en Marcus B. Burke y Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755* (Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 1997).
- ⁷ Queremos mostrar nuestro más sincero agradecimiento a Ignacio Mustienes, director de la ESCYRA, y a Guillermo Torres, profesor del mismo centro, por su gran ayuda, generosidad y magnífica disposición en el estudio de la pieza.
- ⁸ Sobre este tema iconográfico puede consultarse Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, t. 2, vol. 5 (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002), 169-183, espec. 177 y 181-182.
- ⁹ Sobre el Voto de Santiago debe consultarse Ofelia Rey Castelao, *La Historiografía del Voto de Santiago. Recopilación crítica de una polémica histórica* (Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1985); Ofelia Rey Castelao, *El Voto de Santiago. Claves de un conflicto* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993); y Ofelia Rey Castelao, *Los mitos del apóstol Santiago* (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Edicións Nigra Trea, 2006).
- ¹⁰ La noticia fue publicada por Ponz (Antonio Ponz, *Viage de España*, t. XV (Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, 1788), 241), aunque adjudicó la obra a Ambrosio del Plano, padre de Francisco. La atribución correcta se encuentra en Francisco Zapater y Gómez, *Apuntes histórico-biográficos acerca de la escuela aragonesa de pintura* (Madrid: Tipografía de T. Fortanet, 1863), 24. Véanse igualmente las consideraciones al respecto de Álvaro Vicente Romeo,

“Ambrosio del Plano (h. 1612-1672). Pintor y dorador de su alteza Juan José de Austria: Aproximación a su vida y obra”, *Imafronte* 30 (2023): 108.

¹¹ Como sucedió en Sevilla en la década de 1240 en tiempos de Fernando III el Santo. Véase Javier Gómez Darriba, “Santiago Matamoros en Sevilla. Mito, arte y devoción”, *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 10 (2018): 144.

¹² Esta es la forma habitual de esta representación iconográfica santiaguista, sobre su corcel blanco y enarbolando una espada. Véase Juan M. Monterroso Montero, “Santiago, San Millán y San Raimundo: *Milites Christi*”, en *Santiago-Al-Andalus: diálogos artísticos para un milenio*, ed. Francisco Singul Lorenzo (Santiago de Compostela: Junta de Galicia, 1997), 486-491.

¹³ Como ya advertía Leonardo da Vinci, tal y como se recuerda en Nygren, “The Matter”, 134.

¹⁴ Hemos consultado el ejemplar custodiado en el British Museum y recogido en su página web en https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-102.

¹⁵ Según queda señalado en la ficha catalográfica de esta estampa del ejemplar conservado en el British Museum. Véase su página web en https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-114.

¹⁶ Véase la información sobre esta estampa que se recoge en la página web del British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_X-3-120.

¹⁷ Agradecemos al profesor Fabián Mañas que nos haya dado a conocer el contenido de este valioso documento. Asimismo, queremos dar las gracias al investigador José Luis Cortés por su generosidad y ayuda constante.