

Pinturas murales del barroco castellano: La capilla mayor en el convento del "Sancti Spiritus" de Toro

Estudio histórico-artístico y restauración

Pablo Cano Sanz* y Guillermo Fernández García**

El presbiterio de las MM. Dominicas de Toro fue restaurado en julio del 2003 por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid¹, bajo el patrocinio de la Fundación González Allende. La intervención se ciñó a las pinturas murales, aquellas que decoran la capilla mayor. El presente artículo constituye el informe histórico-artístico de esa campaña de verano, incluyendo una síntesis sobre su proceso de restauración. Tras realizar un estado de la cuestión bibliográfico y buscar fuentes manuscritas relacionadas con la obra, nos adentramos en aspectos formales de este conjunto pictórico, especialmente los que están relacionados con su autoría, el estilo, así como el programa iconográfico, auténtica exaltación de la Orden de Predicadores.

Palabras clave: pintura sobre muro, restauración, arte conventual, barroco, iconografía, dominicas, Toro (Zamora).

CASTILLIAN BAROQUE MURAL PAINTINGS: THE HIGH CHAPEL AT THE "SANCTI SPIRITUS" CONVENT IN TORO. HISTORICAL ARTISTIC AND RESTORATION STUDY

Under the sponsorship of the Gonzalez Allende Foundation, the ESCRBCM (Madrid School of Conservation and Restoration of Cultural Heritage) carried out the restoration of the presbytery of the Dominican monks at Toro in June 2003. The intervention concentrated on the mural paintings that decorate the high chapel. The following article contains an historical and artistic report of this summer campaign and includes a summary of the restoration process. After surveying the written sources relating to the painting, we consider some of the formal aspects of this work of art, particularly those relating to the authorship and style, as well as the iconography used to depict the Order of Preachers in a state of true exaltation.

Key words: mural painting, restoration, convent art, baroque, iconography, Dominicans, Toro (Zamora).

* Doctor en Historia del Arte. Profesor de la E.S.C.R.B.C. de Madrid.

** Restaurador. Profesor de la E.S.C.R.B.C. de Madrid.

Recibido: 28/12/05
Aceptado: 16/01/06

¹ Director técnico: Guillermo Fernández García. Coordinador técnico: Pilar Sendra Pons. Historiador del Arte: Pablo Cano Sanz. Alumnos: Alfredo Alonso Álvarez, Diana Álvarez Duplá, Javier Bardón Álvarez, Vega Bautista Cabezón, Isabel Beltrán Núñez, Mónica Bermejo Plaza, Miguel Ángel Deza Moreno, Fernando Fernández Lozano, Marta García Aranda, María José Garrigó Moreno, Begoña Goyanes Illanas, Verónica Hernanz Martín, Montserrat Jiménez Retortillo, Laura Jiménez Valverde, Miriam López Gallardo, Iván José López Rodríguez, Carolina Peral Jiménez, Diana Pérez Brunardi, Natalia Rodríguez Guerrero, Pilar Sánchez Villar, Eva Santos Sánchez y Verena Vidal Bethencourt.



Convento del *Sancti Spiritus* en Toro (Zamora), vista exterior de la iglesia.

El Sancti Spiritus (Espíritu Santo) es uno de los monasterios más importantes de la ciudad de Toro (Zamora); fue fundado el 16 de septiembre de 1307 por una infanta portuguesa, llamada Teresa Gil, quien donó toda su fortuna para crear un cenobio de monjas dominicas². Arquitectónicamente, este conjunto conventual se compone de las habituales dependencias, sobresaliendo su iglesia, con un coro de enormes proporciones³; la cabecera del templo aparece enriquecida por un conjunto de pinturas murales, cuyo estudio es el objetivo principal de esta investigación.

Fortuna historiográfica

Los primeros trabajos sobre este convento toresano fueron realizados por Manuel Gómez Moreno (1927)⁴ y Francisco Casas Ruiz del Árbol (1950)⁵, prácticamente sin aludir al ciclo pictórico.

José Navarro Talegón es el primer investigador que nos ofrece una rigurosa visión de conjunto, sobre la historia y riqueza artística del Sancti Spiritus; ese estudio se encuentra dentro del conocido libro del mismo autor, que lleva por título: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, (1980)⁶. Según este historiador, el templo conventual está formado por una sola nave, cubierta con armadura mudéjar de par y nudillo; la capilla mayor, de planta cuadrangular, aparece ornamentada por una serie de pinturas murales, descritas en estos términos: “no es muy intenso el cromatismo de las pinturas; no son originarias, pues datan de época barroca”⁷, referencias que nos hablan del estado de conservación, así como de su catalogación estilística.

Sor M^a Dolores Pérez Mesuro en su guía del *Monasterio de Sancti Spiritus el Real* (1994), amplía los anteriores comentarios, indicando que existen santos dominicos en el arco toral, aquel que enmarca el presbiterio; asimismo, nos explica que “las paredes [de la capilla mayor] están enfoscadas y tienen pinturas al fresco del siglo XVII, formando un todo con el retablo, ya que en esta época existe un gusto artístico por llenar todos los espacios, horror vacui”⁸; se precisa, por tanto, en la cronología de estas pinturas, además de relacionarlas con el resto de las obras artísticas.

La capilla mayor, aunque no las pinturas, es descrita en la monografía del padre Zurdo (1994), dedicada a los conventos dominicanos de Zamora⁹.

Recientemente, el profesor Navarro Talegón ha realizado una “breve reseña histórica” (10-06-2003) sobre las pinturas murales que decoran la capilla mayor del Sancti Spiritus, como paso previo a la restauración realizada por la E.S.C.R.B.C. de Madrid. Se trata de un auténtico artículo de investigación, ahondando en aspectos estilísticos y sobre todo en cuestiones de autoría, financiación de la obra y fuentes de inspiración¹⁰.

Algunos de esos datos históricos han sido publicados, aunque con algunas erratas, por Maite Barrio (20-07-2003), basándose en sendas entrevistas, realizadas a José Navarro Talegón y Pablo Cano Sanz¹¹. Ligeras alusiones a las pinturas murales del Sancti Spiritus en otro artículo periodístico de Nuria Roldán (21-07-2003), aunque sin aportar ningún apunte histórico¹²; idéntica situación se produce, nuevamente, en otra columna periodística de Maite Barrio (29-07-2003)¹³.

- 2 Datos tomados de NAVARRO TALEGÓN, 1980, p. 229.
- 3 Una planimetría del convento ha sido efectuada por Alfonso Valdés Ruiz de Assin: *Proyecto Básico de Ejecución y Restauración del Claustro del Convento del Sancti Spiritus (Toro)*, memoria final, 1994, escala 1/10.
- 4 GÓMEZ MORENO, 1927 (1980), vol. 1, pp. 224-226: “la espaciosa iglesia muestra en su arco toral no ser muy posterior a la fundación (...). El retablo principal [del templo], quitado para dejar sitio a uno barroco, se conserva, por fortuna, en la Trinidad”.
- 5 CASAS Y RUIZ DEL ÁRBOL, 1950, p. 62: “la capilla mayor, con adornos de pinturas en los muros”.
- 6 NAVARRO TALEGÓN, 1980, pp. 229-246.
- 7 Ibid., 1980, p. 234.
- 8 PÉREZ MESURO, 1994, p. 23.
- 9 ZURDO, 1994, p. 152.
- 10 NAVARRO TALEGÓN, 2003; agradecemos al autor que nos haya facilitado una copia de este texto.
- 11 BARRIO, 2003 (A), p. 22.
- 12 ROLDÁN, 2003, p. 16.
- 13 BARRIO, 2003 (B), p. 19.

Así pues, las siguientes líneas pretenden profundizar en la descripción formal e iconográfica de un programa pictórico, que hasta fechas muy recientes permanecía prácticamente inédito desde un punto de vista historiográfico. Nuestra aportación radica en ofrecer algunas puntualizaciones documentales y estilísticas sobre un conjunto artístico, de notable interés dentro del territorio de Castilla y León.

Fuentes documentales

Tras el estado de la cuestión dentro del campo bibliográfico, el segundo objetivo de nuestra investigación ha consistido en realizar una búsqueda de fuentes primarias, concretamente en el Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), así como en el Archivo del Monasterio del Sancti Spiritus de Toro (A.M.S.S.T.).

Nuestras pesquisas para con la documentación depositada en el Histórico Nacional de Madrid no han dado el fruto que se podría esperar en un primer momento y tras haber consultado los Libros Becerros del citado convento¹⁴, así como la documentación catalogada en legajos¹⁵, estamos en disposición de afirmar que no existe ningún dato vinculado con las pinturas murales del presbiterio¹⁶.

Mejor suerte hemos corrido en el archivo del Sancti Spiritus, lugar donde ha aparecido el primer y hasta el momento único dato, que al menos fecha estas representaciones pictóricas entre los años 1699 y 1701, se transcribe íntegramente el documento dada su importancia y al mismo tiempo por estar interrelacionado con otras obras del momento:

(Doc. 1)¹⁷. *“En el año de 1699 se comenzó a dorar y pintar dicho retablo [mayor] y capilla y se acabó [en] el año de 1701 siendo P[ri]o[r]a la dicha D[ña] Inés Monje y P[ro]curador el dicho P[ad]re F[r]ay Thomas Cao, se pintaron también los dos altares de N[ue]str[a] S[ñ]ora y S[an]ta Rosa, [así como] el escudo de la Orden, que está encima del sagrario del coro”*¹⁸.

Se trata, así pues, de una obra pictórica que aparece enmarcada entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, un arco temporal caracterizado por los últimos momentos de vida de Carlos II, el último de los Austrias y la llegada de la nueva dinastía borbónica, representada por Felipe V.

Podemos deducir, con toda lógica, que retablo mayor y decoración pictórica fueron ideados conjuntamente, modernizando en clave barroca el espacio más importante del templo.

La obra debió ser financiada con recursos económicos procedentes del mayorazgo de los Ulloa, cuya escritura, fechada en 1648, se localiza en el archivo del Monasterio del Sancti Spiritus¹⁹; en este sentido, debemos señalar que en los muros laterales de la capilla mayor se encuentran enterrados algunos de los miembros más importantes de esa familia, concretamente don Pedro de Ulloa y doña María de Velasco en el lado del Evangelio, mientras que en la Epístola aparece los restos de García Alonso de Ulloa y doña Leonor de Sarabia²⁰.

Los posibles responsables del programa iconográfico debieron ser los superiores de esos años. De un lado, Sor Inés Monje, Priora del Sancti Spiritus entre 1698 y 1701²¹; y de otro, el padre fray Tomás Cao, Procurador General, procedente del convento dominico de Lugo²². Es probable, asimismo, que el Prior o algún otro teólogo del Real Monasterio de San Ildefonso de Toro, también perteneciente a la Orden de los Dominicos, pudiese asesorar o intervenir en la planificación de los santos y alegorías a representar en las pinturas murales.

¹⁴ A.H.N. Clero, libro 18.313 (siglo XVIII, libro becerro y memorias de las rentas y juros reales que tiene el convento del Sancti Spiritus de Toro, 1 de enero de 1626); libro 18.314 (siglo XVIII, libro becerro para este Real Convento de Sancti Spiritus de Toro, año 1775), así como el libro 18.317 (siglo XVIII, libro de caja y recibo general de todas las rentas de este real convento, año 1710).

¹⁵ A.H.N. Clero, legs. 8.263, 8.264, 8.265, 8.266, 8.267, 8.268, 8.269 y 8.270.

¹⁶ Como curiosidad artística debemos señalar que en *“el año de 1606, don Fernando Portocarrero, vecino de Toro, por una de las cláusulas de su testamento (...) dejó 250 ducados para hacer dos coronas de plata sobredorada, una para Nuestra Señora del Rosario, que está en el coro de este convento y otra para su Hijo precioso”*, (A.H.N. Clero, libro 18.314, fol. 996).

¹⁷ Doc. es abreviatura de Documento.

¹⁸ A.M.S.S.T. *“Libro del Becerro del Convento de Sancti Spiritus el Real de esta ciudad de Toro. De los juros, fueros, rentas y censos que tiene este convento en esta ciudad y su jurisdicción es en la forma siguiente. Hizose este libro de Becerro siendo Procurador el N[uestro] R[everendo] P[adr]e F[r]ay Thomas Cao. Año de 1692”,* signatura nº 11, fol. 276; agradecemos a la Comunidad de Madres Dominicas del citado convento la localización de este documento.

¹⁹ A.M.S.S.T. *“Carta executoria ganada en favor del R[ea]l Convento de Sancti Spiritus de la Ziu[da] de Toro de el maiorazgo que fundaron Garzia Alonso de Ulloa y D[ña] Guiomar de Ulloa y Saravia, su muxer; año de 1648. Apeose p[lo]r el p[adr]e f[r]ay Thomas de Cao; año de 1692”,* sin signatura; agradecemos a don José Navarro Talegón una fotocopia de este documento, aunque el original también ha sido consultado.

²⁰ NAVARRO TALEGÓN, 1980, pág. 234.

- 21 Según el "Libro de Profesiones" del Sancti Spiritus (A.M.S.S.T., sin signatura), Sor Inés Monje profesó en el monasterio antes de 1667, siendo superiora en 1700: los años de gobierno de esta Priora se extraen a partir de los Docs. 1 y 2 de este estudio.
- 22 A.M.S.S.T. Libro Becerro, año 1692, signatura nº 11, fol. 276.
- 23 Ibid., fol. 276.
- 24 Ibid., fol. 276.
- 25 Ibid., fol. 276; sobre Sor Juana Navarro sabemos que fue Priora durante los años 1687, 1688, 1689 y 1702, mientras que Sor Catalina Francisco profesó en el año 1678, llegando a ser superiora a lo largo de los años 1705, 1706 y 1707, así consta en el "Libro de Profesiones" del Monasterio del Sancti Spiritus.
- 26 NAVARRO TALEGÓN, 1980, pp. 234-235.
- 27 Opinión señalada por NAVARRO TALEGÓN, 1995, p. 557: "Alonso Rodríguez y Alonso de Entrala, autores de los tres retablos de la cabecera de Sancti Spiritus y del mayor del Santo Sepulcro" de Toro (Zamora).
- 28 NAVARRO TALEGÓN, 2003, p. 3.
- 29 NAVARRO TALEGÓN, 1980, pp. 198-199.
- 30 Ibid., 1980, p. 201.
- 31 Ibid., 1980, p. 213.
- 32 Ibid., 1980, p. 396.
- 33 Ibid., 1980, p. 305.
- 34 NAVARRO TALEGÓN, 1995, p. 557.
- 35 NAVARRO TALEGÓN, 2003, p. 3.
- 36 Ibid., 2003, p. 3.
- 37 Sobre el relieve de la Trinidad, NAVARRO TALEGÓN, 1980, pp. 198-199; PRADOS GARCÍA, 1991, vol. 1, pp. 210-211; NAVARRO TALEGÓN, 2003, p. 3.
- 38 Ibid., 2003, p. 3.
- 39 NAVARRO TALEGÓN, 1980, pp. 380-381.
- 40 "Sobre los enlucidos se aprecian incisiones y firmes trazos de carboncillo, a regla y compás, que se corresponden con los elementos estructurales de las composiciones; los dibujos previos de rameados y otros motivos ornamentales se hicieron a lápiz y a mano alzada, con abundantes tropezos causados por irregularidades o accidentes en la superficie del soporte", (NAVARRO TALEGÓN, 2003, p. 1).
- 41 PRADOS GARCÍA, 1991, vol. 1, p. 150.

En el documento anteriormente citado (Doc. 1), se podía leer entre líneas "pintar (...) capilla"; no pensamos lo mismo con respecto a los retablos de la Santísima Virgen y de Santa Rosa, que probablemente fueron dorados, algo muy distinto ocurre con los detalles murales realizados para el coro, consistentes en pintar el escudo de la Orden encima del Sagrario²³.

En torno al conjunto pictórico existe un antes y un después, nos estamos refiriendo a la traza y ejecución de tres interesantes retablos para la citada capilla mayor, el principal debe fecharse en 1698, mientras que los menores se planificaron en 1704, dorándose en 1707, así consta en otros dos documentos, nuevamente inéditos:

(Doc. 2). "En el año de 1698 se hizo de madera el retablo y custodia de la Capilla Mayor siendo Priora de este convento de S[anc]ti Spiritus la M[adre] Sor Inés Monje y P[rocurador] el P[adre] Fr[ay] Thomas Cao [ven]ido del Convento de Lugo"²⁴.

(Doc. 3). "En el año de 1704 siendo P[ri]ora desde dicho convento la M[adre] Sor Juana Navarro y P[rocurador] el dicho P[adre] Fr[ay] Thomas Cao se precisaron, los dos retablos colaterales, el uno el Ch[ris]to a la colu[m]na y el otro de los Reyes. Estos retablos se doraron el año de 1707 siendo Priora Sor Cathalina Fran[cis]co i Procurador el P[adr]e Fr[ay] Alonso F[le]r[ín]de[z] Guixarro, hijo de S[an]ta M[ar]ía la R[e]al de Nieba"²⁵.

Esta precisión cronológica confirma las fechas ya dadas en su momento por Navarro Talegón, concretamente 1698 para el retablo mayor y principios del siglo XVIII en lo que se refiere a los retablos colaterales²⁶.

El artista

La ausencia de firma y de pruebas documentales taxativas impiden saber, con certeza, quién es el autor de tan interesante ciclo pictórico; no obstante, se han producido algunos hallazgos ligados con los retablos, que permiten formular hipótesis sobre el autor de las pinturas murales.

En efecto, la apertura del antependio del Sancti Spiritus ha posibilitado el descubrimiento de dos grafías dentro del altar mayor, posiblemente los nombres de Alonso de Entrala y Alonso Rodríguez, que ejercieron las profesiones de ensamblador y entallador, respectivamente; creemos que esas firmas son razón de peso suficiente para atribuir la ejecución del retablo mayor del Sancti Spiritus a estos dos maestros²⁷; esta hipótesis se confirma cuando contemplamos otro de los grandes retablos toresanos del momento, concretamente el que decoraba el altar mayor de la iglesia del Santo Sepulcro, instalado en 1691-1692²⁸, pues posee grafías similares y rasgos estilísticos muy semejantes al del Sancti Spiritus, que como dijimos en su momento debe fecharse en 1698.

Son pocos los datos que conocemos sobre Alonso de Entrala y Rueda, pero suficientes para afirmar que trabajó con cierta frecuencia en la ciudad de Toro. Se trata de un reconocido profesional, que arma hacia 1698 el antiguo retablo del Real Monasterio del Sancti Spiritus en la iglesia de la Santísima Trinidad, incorporando algunas piezas de su mano²⁹; también se le atribuye el diseño para el retablo de Nuestra Señora de la Encarnación, localizado en el citado templo de la Trinidad³⁰. Alonso de Entrala intenta hacerse en 1734 con la ejecución del retablo mayor de la iglesia de San Juan de la Puebla y Nuestra Señora del Canto de Toro, cosa que no consigue³¹. Se le documenta a Entrala, asimismo, en la población de Vezdemarbán (Zamora), donde realiza algunas frontales y gradillas para el altar mayor³².

De Alonso Rodríguez, zamorano, sabemos bastante menos, únicamente podemos indicar, que realizó algunos trabajos como entallador (26-06-1694) en el retablo mayor de la parroquia

de la Asunción, localizado en Bustillo del Oro (Zamora)³³.

Antonio Tomé (1664-1730) es el posible autor de los relieves y esculturas de bulto redondo, que ornamentan el retablo mayor³⁴, salvo el *Santo Domingo de Guzmán*, talla cuya factura denota otra mano totalmente diferente, quizás José de Rozas, seguidor tardío de Gregorio Fernández³⁵.

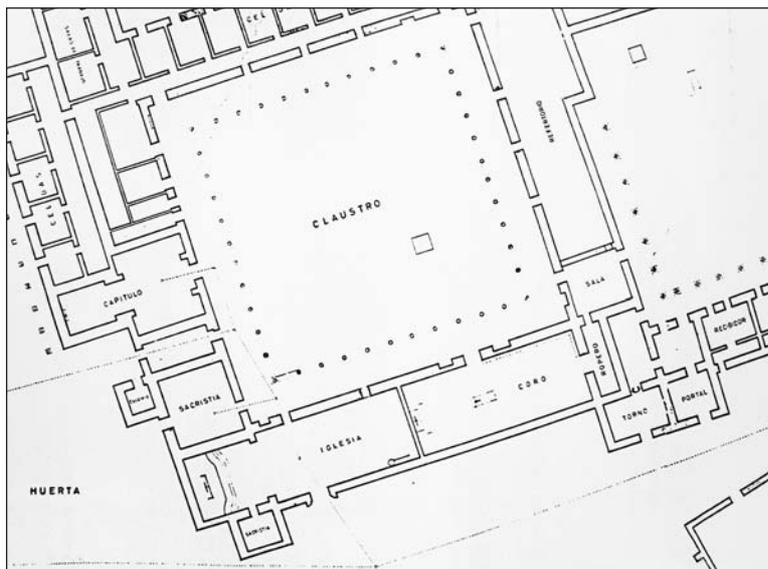
Según Navarro Talegón, *“la policromía de estas esculturas y el rico dorado del retablo mayor se deberán al toresano Juan Hidalgo”*³⁶, ya que la técnica de estos trabajos es muy semejante a otros efectuados por ese mismo autor, como por ejemplo, el dorado del ya mencionado retablo mayor de la iglesia del Santo Sepulcro (Toro) o la policromía de su escultura central, un *Cristo Resucitado*, así como el relieve de la *Santísima Trinidad*, que talló Antonio Tomé para la iglesia del mismo nombre³⁷. Es totalmente verosímil, por tanto, que Alonso de Entrala, Alonso Rodríguez y Juan Hidalgo trabajasen primero en el retablo mayor del Santo Sepulcro y posteriormente en el del Sancti Spiritus, siendo Hidalgo el posible autor de sus pinturas murales; en favor de esta hipótesis de Hidalgo debemos señalar que el retablo del Santo Sepulcro estuvo acompañado de pinturas murales, de las que aún quedan algunos restos, es bastante probable que al ejercer de dorador también lo hiziese de pintor, funciones que repetiría en el Sancti Spiritus; incluso, debemos señalar que existen algunas coincidencias formales entre las pinturas del monasterio de las dominicas y la bóveda de horno de la iglesia del Salvador de los Caballeros de Toro, pudiéndose especular que con un mismo autor³⁸. Así pues y como conclusión se podría decir que Juan Hidalgo es el más que probable pintor del Sancti Spiritus.

Terminamos este apartado haciendo alusión a un detalle complementario de la ornamentación de la capilla mayor en el citado monasterio del Sancti Spiritus; efectivamente, con respecto a los retablos menores es probable que sean de Pedro de Ribas o Arribas (sic), entallador vallisoletano, pues muestran algunas semejanzas con otros de ese mismo autor, como por ejemplo, el retablo del *Cristo de la Vera Cruz* en la parroquia de Tagarabuena (Zamora)³⁹.

Estilo

La capilla mayor del monasterio del Sancti Spiritus posee planta cuadrangular, aparece enmarcada por un gran arco triunfal, apuntado, que recuerda al septum paleocristiano, ensalzando el retablo principal. Los muros interiores de la capilla están decorados con pinturas al temple, que alcanzan una altura de quince metros⁴⁰.

Originariamente era una capilla gótico-mudéjar, que con el paso del tiempo se readapta a estilo barroco. Arquitectura, escultura y pintura forman un todo indisoluble, que fue denominado por Bernini como *“mirabile composito”* o al castellano *“composición admirable”*⁴¹. Así es, la descripción formal e iconográfica de los muros no tendría sentido sino se inicia por el retablo mayor, ya que éste y las pinturas aparecen perfectamente interrelacionados.



Planta del convento; préstese especial atención a la capilla mayor del templo, ornamentada con pinturas murales, perceptibles desde el coro, infundiendo espiritualidad en la comunidad de Madres Dominicas.

Vista general de la capilla mayor antes de su restauración; retablo mayor y ciclo pictórico aparecen relacionados a través de elementos formales e iconográficos.



Izquierda. Atribuido a JUAN HIDALGO. Muro del Evangelio en la capilla mayor, 1699-1701; fotografía después de la restauración.

Derecha. Atribuido a JUAN HIDALGO. Muro de la Epístola en la capilla mayor, 1699-1701; imagen tras la restauración.

Debajo. Zócalo y trampantojo de la puerta en el muro de la Epístola; obra restaurada, así como los siguientes pormenores pictóricos, salvo que se indique lo contrario.



El retablo posee una estructura bastante habitual, integrada por dos cuerpos y tres calles. Esta espectacular máquina se asienta sobre un sotabanco pétreo, que sirve como apoyo para una predela de madera, desde donde arranca el primer cuerpo, formado por un frente tetrástilo de columnas salomónicas; el segundo cuerpo, de menores dimensiones, está constituido a través de un orden de estípites, enmarcados por dos abultados aletones, que sirven como engarce entre las dos plantas.

Da la sensación que las dominicas de Toro intentan imitar a sus hermanos salmantinos, modernizando la cabecera de su templo, pues el retablo del Sancti Spiritus fue trazado en 1698, inspirándose ligeramente en el diseñado e iniciado (1692) por José Benito Churriguera para el convento dominico de San Esteban de Salamanca⁴², aunque existen notables diferencias tipológicas entre los dos.

Las columnas salomónicas del Sancti Spiritus son el auténtico eje de la composición, tanto para el retablo mayor como para las pinturas de los muros laterales. El ciclo pictórico constituye un sugestivo trampantojo, donde se combinan las arquitecturas fingidas con múltiples motivos decorativos e iconográficos; el resultado es una apoteosis triunfante de la Orden Dominicana.

Proporción y simetría son los rasgos estilísticos que caracterizan a este conjunto de pinturas murales, cuya estructura es exactamente igual, tanto en el lado del Evangelio como en el de la Epístola. La organización de los elementos podría dividirse en cuatro apartados, que vamos a denominar como zócalo, nichos sepulcrales, retablos fingidos y bóveda celeste.

El zócalo está formado por dos frisos o marmolizados, el primero de ellos sirve para compensar el desnivel del terreno, fruto de la escalinata de acceso para ascender hasta el altar mayor, mientras que el segundo de los frisos está dividido en diferentes bloques rectangulares, que a su vez incluyen formas romboidales, de diferente formato, además de algunas aspás. El motivo que más llama la atención es la puerta, ya que gracias a la última restauración ha cobrado el vigor y la fuerza que antes no poseía, intentando estar a la altura de la otra entrada, que en este caso es real, pues da paso a una pequeña sacristía.





Los nichos sepulcrales se encuentran a ambos lados del altar mayor, muy próximos a la divinidad, en un incesante afán de oración. Los restos de los Ulloa están depositados en unos cenotafios de madera, que destacan por su simplicidad, al estar formados por cajas rectangulares, cuya tapa tiene forma piramidal, aunque truncada en su cúspide. Desde un punto de vista arquitectónico, los nichos son arcos de medio punto, enmarcados por pilastras cajeadas, arquivado de gran formato, friso liso y frontón triangular, cuyos ángulos aparecen coronados por pequeños pedestales, nuevamente rehundidos, de los que parten pirámides cóncavas, rematadas con bolas, de tradición escurialense. La decoración es muy sencilla, compuesta por falsos marmolizados en rojo y azul, motivos vegetales y algunos tondos, donde se representan santos de la Orden.

Izquierda. Retablo fingido del muro de la Epístola.

Derecha. Nicho funerario de la Epístola.

La vista del observador se dirige rápidamente a los retablos fingidos, cuyo trompe-l'œil destaca por su monumentalidad e ilusionismo, predominando colores primarios de fuerte intensidad. Esos retablos están configurados por banco tripartito, un cuerpo y una sola calle. Las columnas salomónicas se convierten, una vez más, en el auténtico protagonista de la composición. Los falsos elementos sustentantes están formados por ménsula vegetal, basa cuadrangular, fuste helicoidal, capitel compuesto y entablamento quebrado; integrado, a su vez, por un moldurado arquivado, un friso ornamentado con modillones y elementos florales, así como una cornisa de gran vuelo. A los lados de las columnas existen roleos –grandes y carnosos– movidos por juegos de enorme sinuosidad. El fingimiento óptico adquiere una mayor realidad con el empleo de la perspectiva, colocando las formas arquitectónicas en sentido oblicuo, con punto de fuga hacia el altar mayor.

Atribuido a JUAN HIDALGO. Jesús entre los Doctores (1699-1701), escena en el muro de la Epístola; obra restaurada.

Dos columnas salomónicas enmarcan una escena de gran formato en cada uno de los lados, concretamente, *Jesús entre los doctores*⁴³ y *La huida a Egipto*⁴⁴, cuya composición parece inspirarse en obras atribuidas a Lorenzo de Ávila⁴⁵, aunque tampoco puede descartarse algunas coincidencias con grabados de Cornelis Cort⁴⁶. Parece claro, por tanto, que el pintor estaba habituado a ver los repertorios pictóricos existentes en la ciudad de Toro, especialmente los depositados en el monasterio del Sancti Spiritus⁴⁷, aunque también debía poseer estampas calcográficas dentro de su taller.





Arriba izquierda. Atribuido a LORENZO DE ÁVILA. Jesús entre los Doctores (siglo XVI), posible fuente de inspiración para el pintor Juan Hidalgo.

Arriba derecha. Atribuido a LORENZO DE ÁVILA. La huida a Egipto (siglo XVI), posible fuente de inspiración para el pintor Juan Hidalgo.

Debajo izquierda. Atribuido a JUAN HIDALGO. La huida a Egipto (1699-1701), escena en el muro del Evangelio; antes de la restauración.

Debajo derecha. Bóveda celeste en el lado de la Epístola.

⁴⁸ Obsérvese, en este caso, las figuras de la Virgen María y San José dentro del "Jesucristo entre los Doctores", de mejor calidad que el resto de los personajes que forman la escena.

⁴⁹ Se debe destacar uno de los ángeles que corona la "Huida a Egipto", por dotar de mayor movimiento a la composición.

Estilísticamente, nos encontramos ante un pintor solvente, pero sin nada de genialidad, que opta por composiciones conservadoras, conjugando línea y color; se trata de un artista no especialmente dotado para la figuración, tal y como revela el naturalismo o el propio canon de proporción; los personajes muestran gestualidad, aunque el resultado no es muy convincente; algunos rostros y volúmenes corpóreos son de mayor calidad, como si hubiesen participado varios artistas dentro de la misma obra⁴⁸; la iluminación pasa muy desapercibida, apenas se crea una gradación tonal en las carnaciones; observamos que hay bastante interés por obtener la tercera dimensión, especialmente a través de escorzos, resueltos con mayor o menor fortuna⁴⁹;



fondos paisajísticos y arquitectónicos dotan de un punto de fuga a sus composiciones, aunque sin ser un objetivo prioritario; como conclusión podríamos señalar que es un pintor eminentemente decorativo, forzado a realizar temas del Nuevo Testamento, con un gusto bastante popular.

Las dos escenas de la vida de Cristo están coronadas por tarjetones, flanqueados por angelotes de gran dinamismo; en el lado de la Epístola es perceptible el emblema de la Orden de Predicadores, sin embargo en el otro flanco se ha perdido prácticamente, intuyéndose algún símbolo crucífero. Esas mismas escenas presentan decoración en su predela, dividida en tres partes, con paisajes y edificios, de corte un tanto rudo.

La bóveda celeste ocupa la zona superior dentro de las pinturas murales, por esa circunstancia sus motivos decorativos e iconográficos son difícilmente perceptibles, aunque no por ello menos importantes. Este ámbito celestial está constituido por la parte alta de los muros del Evangelio y de la Epístola, así como por la cara interna y externa del arco triunfal, aquel que daba acceso al presbiterio. Especialmente interesante es el trampantojo del vano en el lado de la Epístola, cuyo enrejado y abocinamiento es de notable calidad.

Si nos situamos dentro de la capilla mayor, mirando hacia lo más alto, observaremos tanto en un lateral como en el otro, que existe un gran arco de medio punto, donde prima el color dorado, intentando dar un efecto sobrenatural a toda la composición, ya que se está glorificando el nombre de Jesús, a través de su símbolo (IHS)⁵⁰, así como el anagrama de la Virgen María⁵¹, ambos sostenidos por ángeles tenantes, de los que salen opulentas guirnaldas, además de cintas y otras telas movidas por el viento. El espectáculo teatral se complementa en los extremos de esos arcos de medio punto, donde observamos cuatro figuras, alegorías de las virtudes; adoptan forma de mujer, todas ellas con actitudes muy inestables, pues colocan las piernas a diferente altura, utilizando una espira como punto de apoyo; la colocación de los brazos es, en unos casos, contraria a la dirección de la cabeza, mientras que en otros se produce una apertura de las extremidades superiores, buscando diagonales barrocas. La ilusión óptica de esas dos grandes arcadas semicirculares tiene su continuidad en el arco toral, surgiendo seis enjutas, decoradas con tondos de gran tamaño, con los que se alude nuevamente a los domi-

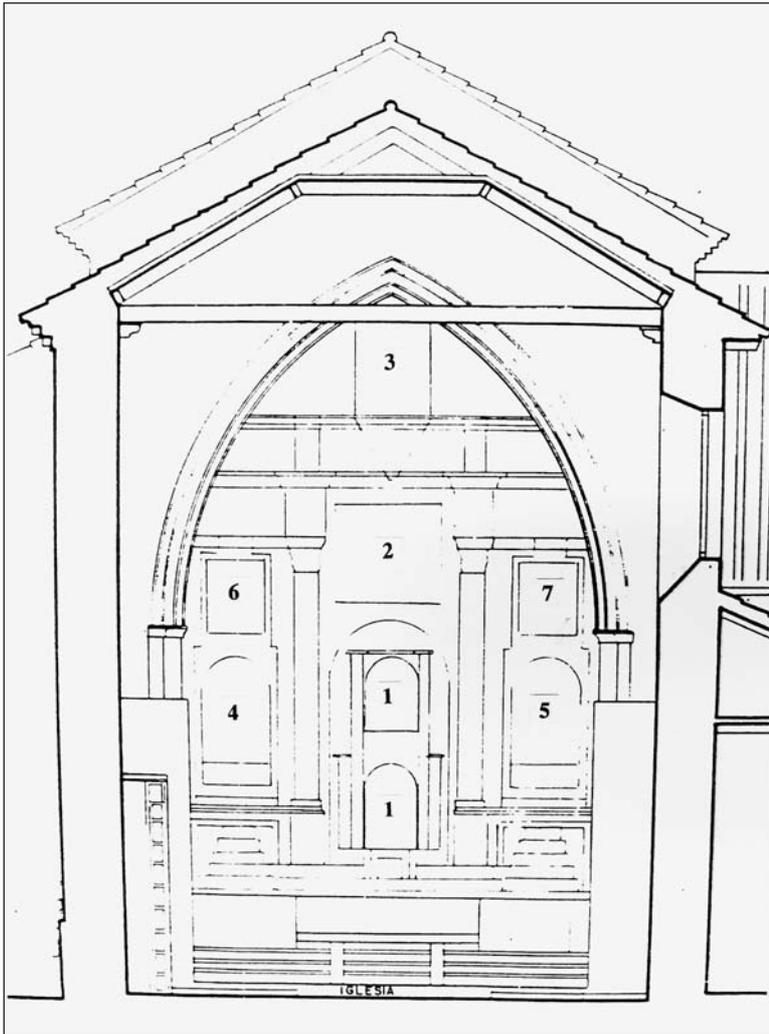


Izquierda. Detalle del vano, trampantojo situado en el muro de la Epístola.

Derecha. Retablo mayor del templo conventual.

50 "Iesus Hominum Salvator", aparece sobre los clavos de Cristo; localización espacial en el muro del Evangelio.

51 Situado en el lado de la Epístola.



Arriba. Programa iconográfico en el retablo mayor, punto de arranque para comprender los motivos existentes en los muros laterales:

nº 1, Custodia (Santísimo Sacramento);
 nº 2, Pentecostés o venida del Espíritu Santo;
 nº 3, Santo Domingo de Guzmán;
 nº 4, San Pedro de Verona;
 nº 5, Santo Tomás de Aquino;
 nº 6, Anunciación;
 nº 7, Visitación.

cados en sendos medallones ovalados. Todo el arco se convierte en un auténtico telón teatral, abierto por varias filas de ángeles, descubridores del clímax artístico, que aparece en el interior de la capilla mayor. La decoración del arco triunfal adquiere su mayor protagonismo desde el fondo de la iglesia y si fuésemos más precisos, desde el interior del coro, intentando llenar de espiritualidad a las Madres Dominicas, receptoras de todo ese espectáculo visual⁵³.

Iconografía: descripción general

Aunque el objetivo de nuestro estudio son las pinturas murales, nos vemos en la obligación de estudiar los temas iconográficos existentes en los tres retablos, ya que todos están relacionados, buscando un solo fin, exaltar la iglesia triunfante, representada en este caso por la Orden de Predicadores.

Sea cual fuere nuestra posición dentro del templo, todas las miradas conducen hacia el altar mayor, verdadero exponente de la iconografía cristiana; su calle central está formada por un tabernáculo a manera de baldaquino, donde se expondría *una custodia*, como principal elemento de adoración; un poco más arriba se encuentra un relieve que representa el *Pentecostés* o llegada del Espíritu Santo a la Virgen María y a los discípulos de Jesucristo, auténtico emblema del monasterio, dedicado como ya se ha dicho en múltiples ocasiones al "Sancti Spiritus"; remata la calle central la figura de *Santo Domingo de Guzmán*, fundador de esta comunidad religiosa.

En las calles laterales se repite el esquema de relieve y figura de bulto redondo, todo ello en madera policromada. De un lado observamos la figura de *San Pedro Mártir* o también conocido como *San Pedro de Verona*, mientras que de otro aparece *Santo Tomás de Aquino*, uno

nicos, ya que se representan a cuatro frailes de la Orden de Predicadores que llegaron a ser Papas; los otros dos tondos son meramente decorativos, ornamentados con un angelote, envuelto entre roleos, sólo uno ha llegado hasta nuestros días, aunque muy bien conservado, pues presenta sus colores con toda intensidad⁵². Por encima de las enjutas surge un friso, que da continuidad a la composición, pues está ornamentado con elementos florales; al mismo tiempo, ese friso es la última moldura mural, que enlaza con la armadura ochavada, decorada con lacerías de vistosos colores, creándose un efecto de constante movimiento.

Si el interior de la capilla mayor es un complejo elenco de formas ornamentales, donde no queda ni un solo espacio libre, el arco triunfal no se queda atrás, pues presenta una escenografía totalmente afín con lo que acabamos de describir. En este caso, nos encontramos con un arco ojival de enormes dimensiones, enmarcado por los dos retablos laterales, que conjugan rítmicamente con el mayor. La decoración pictórica recubre intradós y enjutas, en un despliegue de gran colorismo, acompañado de algunos detalles iconográficos, concretamente dos frailes dominicos, enmar-

⁵² En los ángulos superiores de la capilla mayor se levantan falsas pilastras, ornamentadas con ángeles, que sostienen ramos florales.

⁵³ La puerta de entrada a la iglesia está demasiado cerca de la capilla mayor, impidiendo admirar la apoteosica ornamentación del arco apuntado.



de los grandes doctores de esta congregación; encima de ellos, figuran dos relieves, dedicados a la *Anunciación* y a la *Visitación*, iniciándose de esa manera el relato sobre la encarnación e infancia de Cristo, continuada en las pinturas murales, donde podemos observar la *Huida a Egipto* y *Jesús entre los doctores*, enmarcadas por columnas salomónicas, que en vez de pámpanos de uvas (símbolo de la eucaristía), portan rosas (símbolos tradicionales en la iconografía mariana).

Los lucillos funerarios están ornamentados con cuatro medallones, que muestran importantes representantes de la Orden Dominicana. En el lado de la Epístola aparecen *Santa Catalina de Siena* y *San Vicente Ferrer*, santificados en el siglo XV, mientras que en el Evangelio nos encontramos como *San Luis Betrán* y *Mariana de Saboya*, santo y beata desde el siglo XVII; todo ello se acompaña con unas tarjetas, ornamentadas con las armas de la Orden, máximo emblema de la comunidad.

La bóveda celeste supone una exaltación de los anagramas de la Virgen María (M) y de Jesucristo (IHS), este último se encuentra sobre los tres clavos, tradicional símbolo de la Pasión. Estas dos composiciones aparecen enmarcadas por cartuchos, sostenidos por ángeles tenantes, que dan pasan a las cuatro virtudes cardinales, agrupadas de dos en dos. La *Templanza* aparece escanciando una copa, mientras que la *Fortaleza* sostiene una columna. La *Justicia* porta espada y balanza, diferenciándose de la *Prudencia*, con espejo y doble serpiente entrecruzada. En las enjutas podemos observar cuatro grandes tondos florales, ornamentados con Papas dominicos, auténticos baluartes de la Orden, sus nombres son *Pío V*, *Benedicto XI*, *Inocencio V* y *Juan de Vercellis*⁵⁴.

Menos descriptivos son los varones dominicos que decoran el arco triunfal, carentes de leyendas explicativas y por tanto, de difícil identificación. El dominico del lado del Evangelio aparece dentro de un medallón ovalado, porta una cruz simple en la mano derecha, mientras que en la izquierda sujeta un libro, estos atributos iconográficos permiten especular con bastantes posibilidades, entre ellas, *San Nicolás de Jobenazo* (cruz y leyenda en un papel), *San Álvaro de Córdoba* (cruz y rosas), *San Juan de Salerno* (cruz y lirios), *San Sebastián Maggi* (crucifijo)⁵⁵. El medallón de la Epístola tiene un segundo santo dominico, que porta una pluma y un libro, evi-

Izquierda. Retablo colateral del Evangelio.

Derecha. Retablo colateral de la Epístola.

⁵⁴ Benedicto XI y Juan de Vercellis aparecen enmarcados dentro de medallones de mayor tamaño, pues pertenecen a la cara interna del septum.

⁵⁵ Grabados de todos ellos en AMADO, 1829, pp. 7, 23, 89, 95 y 129, respectivamente.



Izquierda. Estilo cercano a JOSÉ DE ROZAS. Santo Domingo de Guzmán.

Centro. Atribuido a ANTONIO TOMÉ. San Pedro Mártir.

Derecha. Atribuido a ANTONIO TOMÉ. Santo Tomás de Aquino.

dentamente un teólogo, quizás *San Alberto Magno*⁵⁶, por ser el maestro de Santo Tomás de Aquino, que figura detrás de él, en una de las calles laterales del retablo mayor.

Los retablos menores están compuestos por un doble relieve, que tipológicamente definiríamos como primer cuerpo y ático. El primero de esos retablos representa el *Arrepentimiento de San Pedro, ante el Cristo atado a la columna*, mientras que en la parte superior se representa a un santo dominico, posiblemente *San Agustín Lucerino*⁵⁷. El segundo de los retablos nos muestra un espléndido relieve con la *Epifanía*, mientras que en lo alto observamos a *San Jacinto de Polonia*, iconografía habitual en el territorio toresano.

La Orden de Predicadores y su programa iconográfico

Este apartado pretende profundizar en la simbología de los santos y beatos dominicos que acabamos de describir; para ejecutar ese cometido, se ha contado con las estampas calcográficas que ilustran el libro del padre Amado (1829) y especialmente con el texto de Réau (1996-1998)⁵⁸. La iconología es un terreno bastante árido desde un punto de vista del comentario, de ahí que escribamos una pequeña ficha técnica sobre cada una de las piezas, para que el lector pueda aproximarse sistemáticamente hasta el campo de los símbolos.

Santo Domingo de Guzmán (1170, Calahorra - 1221, Bolonia) fue el fundador de la Orden de los hermanos predicadores o dominicos, siendo canonizado en 1234, pocos años después de su muerte⁵⁹. Se trata de una figura de bulto redondo en madera policromada, situada en el retablo mayor, concretamente en el segundo cuerpo, hornacina central; estilísticamente, su factura está cercana al estilo de José de Rozas⁶⁰. *Santo Domingo* viste túnica blanca y manto negro, colores que simbolizan, respectivamente, la pureza y la austeridad⁶¹. Porta una vara rematada en cruz, mientras que en la izquierda sostendría la maqueta de una iglesia, que lamentablemente ha desaparecido; su identificación no ofrece ningún tipo de duda cuando observamos que existe un perro con una tea encendida entre sus dientes, "*domini canis*", el perro del Señor.

San Pedro Mártir o San Pedro de Verona (hacia 1203, Verona - 1252, en un camino entre Como y Milán), inquisidor dominico, canonizado un año después de su muerte⁶². Obra de bulto redondo en madera policromada, atribuida a Antonio Tomé (1664-1730)⁶³, que aparece situada en el retablo mayor, primer cuerpo, calle lateral derecha con respecto al altar. Viste hábito dominico, presentando el pecho agujereado, pues fue asesinado por Carino de Balsamo⁶⁴. En la mano derecha porta una palma, circundada de tres coronas, símbolo de su predicación, martirio y castidad, mientras que con la izquierda sostiene un libro cerrado, donde en teoría se leería el comienzo del Credo⁶⁵, escrito con su propia sangre: "*Credo in Deum*"⁶⁶.

⁵⁶ AMADO, 1829, p. 123.

⁵⁷ Aunque tampoco puede descartarse que sea San Pedro Jeremías, cuyo nombre es igual que el del primer discípulo de Cristo, cuya escena ya ha sido citada; más información en AMADO, 1829, p. 33.

⁵⁸ Véase bibliografía.

⁵⁹ RÉAU, 1997 (A), pp. 394-395; información detallada en ITURGAIZ, 2003.

⁶⁰ NAVARRO TALEGÓN, 2003, p. 3.

⁶¹ RÉAU, 1997 (A), p. 395.

⁶² RÉAU, 1998, pp. 69-70.

⁶³ NAVARRO TALEGÓN, 2003, p. 3.

⁶⁴ RÉAU, 1998, p. 70.

⁶⁵ FERRANDO, 1950, p. 222.

⁶⁶ RÉAU, 1998, p. 71.



Santo Tomás de Aquino (1225, Aquino, pequeña población dentro de Campania - 1274, abadía cisterciense de Fossanova), teólogo dominico, canonizado en 1323⁶⁷. Figura de bulto redondo, en madera policromada, atribuida a Antonio Tomé⁶⁸, que aparece en la calle lateral izquierda del retablo mayor. Viste el característico hábito, túnica blanca y manto negro. Sus principales atributos iconográficos son la pluma (desaparecida) y la maqueta de un templo, pues destacó especialmente por sus escritos, entre ellos la *"Summa Theologica"*, que le valió el título de *"Doctor Angelicus"*⁶⁹.

Santa Catalina de Siena (hacia 1337, Siena - 1380, Roma), santa dominica, canonizada en 1461⁷⁰. Pintura mural, atribuida a Juan Hidalgo⁷¹. Esta obra está situada en el lucillo funerario del lado de la Epístola, concretamente en el centro del entablamento. Se trata de un tondo, donde la santa aparece de medio cuerpo, en actitud de oración ante un crucifijo y tocada por una corona de espinas; estos dos últimos atributos iconográficos confirman varias apariciones de Jesucristo ante esta santa dominica, que viste el característico hábito de la Orden. Por un lado, Cristo le mostró la herida del costado, mientras que por otro le invitó a elegir entre una corona de oro y otra de espinas, decantándose por esta última, de ahí que la porte sobre su sien. Como complemento se debe decir que esta *Santa Catalina de Siena* lleva un tercer detalle iconográfico, se trata de un flagelo, colocado encima de la mesa, alusión a otro de los escarnios físicos de Jesucristo.

San Vicente Ferrer (1350, Valencia - 1419, Vannes "Bretaña"), famoso predicador dominico, asesor espiritual de Juan I de Aragón, confesor mayor del Papa en Aviñón, fue canonizado en 1455⁷². Pintura mural atribuida a Juan Hidalgo⁷³; se trata de un retrato con formato de tondo, que aparece encima de *Santa Catalina de Siena*, dentro del tímpano que ornamenta el sepulcro de don García Alonso de Ulloa y doña Leonor de Sarabia. Figura de medio cuerpo, mano derecha en escorzo, en clara actitud de orador, donde se puede leer una filacteria, que dice: *"Time Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius"*, (Temed a Dios y dadle honor, pues se acerca la hora del Juicio)⁷⁴, característico atributo para distinguirlo. Porta, además, un libro en la mano izquierda, mientras que en la derecha levanta el dedo índice, como queriendo señalar a Cristo, dando mayor énfasis a sus anteriores palabras.

La beata Margarita de Saboya (1382⁷⁵ - 1467⁷⁶) obtiene esa condición en 1669, llamada así por ser hija de un conde de esa región; después de la muerte de su marido, el conde de Montserrat, ingresó en la tercera orden dominica con 36 años de edad. Jesús se le apareció y le ofreció elegir entre tres lanzas, que simbolizaban la calumnia, la persecución y la enfermedad, la beata se quedó con las tres⁷⁷. Con respecto a la pintura del Sancti Spiritus, que nuevamente atribuimos a Juan Hidalgo, el tondo de la beata aparece en otro arcosolio, pero en este caso, en el lado del Evangelio; se trata de una figura de medio cuerpo, con las manos cruzadas sobre el pecho, sosteniendo las tres lanzas, aunque sin ningún tipo de inscripción, característica que sí hemos visto en otras composiciones, como por ejemplo en un grabado de Juan Bernabé Palomino, donde leemos: *"calumnia, persecutio et aegritudo"*⁷⁸.

Izquierda. Atribuido a JUAN HIDALGO. Santa Catalina de Siena, primer tondo que ornamenta el sepulcro del lado de la Epístola.

Derecha. Atribuido a JUAN HIDALGO. San Vicente Ferrer, segundo tondo que decora el lucillo funerario del muro de la Epístola.

⁶⁷ Ibid., 1998, pp. 281-282.

⁶⁸ NAVARRO TALEGÓN, 2003, p. 3.

⁶⁹ RÉAU, 1998, p. 281.

⁷⁰ RÉAU, 1997 (A), pp. 284-285.

⁷¹ NAVARRO TALEGÓN, 2003, p. 3.

⁷² RÉAU, 1998, pp. 328-329.

⁷³ NAVARRO TALEGÓN, 2003, p. 3.

⁷⁴ FERRANDO, 1950, p. 268; RÉAU, 1998, p. 329.

⁷⁵ LITURGIA DE LAS HORAS, 1988, p. 1.202.

⁷⁶ RÉAU, 1997 (B), p. 334; sin embargo, en la LITURGIA DE LAS HORAS, 1988, p. 1.202, se da como fecha de defunción el 23 de noviembre de 1464., idéntica fecha en BERTHOD-HARDOUIN, 1999, p. 266.

⁷⁷ RÉAU, 1997 (B), pp. 334-335.

⁷⁸ AMADO, 1829, fol. 127.

Izquierda. Atribuido a JUAN HIDALGO. Beata Margarita de Saboya, primer tondo encima de la hornacina sepulcral del lado del Evangelio.



Derecha. Beata Margarita de Saboya, composición del siglo XVIII, dibujada y grabada por JUAN BERNABÉ PALOMINO. Aunque en la leyenda figura como santa, no llegó a ser canonizada.



Izquierda. Atribuido a JUAN HIDALGO. San Luis Beltrán, segundo tondo en la sepultura del muro del Evangelio.



Derecha. San Luis Beltrán, grabado por JUAN BERNABÉ PALOMINO.



San Luis Beltrán (1525, Valencia - 1581, Valencia) fue misionero dominico en las colonias españolas del Nuevo Mundo, donde evangelizó a los indios caribes, que intentaron envenenarlo. Beatificado en el año 1608 y canonizado en 1671⁷⁹. *San Luis Beltrán* constituye el cuarto tondo de los lucillos funerarios, concretamente se sitúa encima del de Margarita de Saboya. Beltrán aparece con un cáliz empozoñado, del que emerge una serpiente, símbolo del veneno del que pudo escapar; este atributo iconográfico se repite en otros santos, como San Juan Evangelista y San Benito⁸⁰. La imagen atribuida a Juan Hidalgo puede compararse con un grabado de Juan Bernabé Palomino, que aunque posterior presenta algunos puntos de conexión⁸¹.

Beato Benedicto XI (Niccolò di Bocassio). Nacido en Treviso el 1240 y muerto en Perusa el 7 de julio de 1304. Gobernó la Iglesia desde el 22 de octubre de 1303 hasta su muerte. Fue religioso de la orden dominicana, habiendo sido su General desde 1296 hasta 1298. Su pontificado destacó por la búsqueda de la paz entre Francia e Inglaterra, países enfrentados en una cruenta guerra. Clemente XII le beatificó el 26 de abril de 1738. Dejó un volumen de sermones y comentarios sobre el capítulo V de San Mateo, los Salmos, el libro de Job y el Apocalipsis, que compuso siendo profesor en su Orden.

En lo que se refiere a las pinturas murales del Sancti Spiritus debemos decir que *Benedicto XI* aparece dentro de un tondo, situado en la cara interna del arco triunfal, mirando hacia el altar mayor, desde el lado del Evangelio. Se trata de una obra que atribuimos a Juan Hidalgo, como el resto de los Papas, que forman una serie de cuatro medallones. Es reconocible su iconografía por una inscripción, que aparece en la parte inferior, donde leemos: "*B. BENEDICTVS 11*", en clara referencia a su condición de Beato; porta, asimismo, tiara papal, hábito dominico y mano derecha en escorzo, que nos sugiere una doble posibilidad, pues se puede interpretar como gesto en actitud de bendición o quizás sosteniendo una cruz, que desgraciadamente se ha perdido con el paso del tiempo⁸².

⁷⁹ RÉAU, 1997 (B), pp. 280-281.

⁸⁰ Ibid., 1997 (B), p. 280.

⁸¹ AMADO, 1829.

⁸² Nosotros nos decantamos por la segunda de las opciones; información tomada de LEONARDI-RICCARDI-ZARRI, 2000, pp. 330-332.

⁸³ Ibid., 2000, pp. 1.915-1.919.

⁸⁴ LEONARDI-RICCARDI-ZARRI, 2000, pp. 1.084-1.086.

⁸⁵ LITURGIA DE LAS HORAS, 1988, p. 1.204.

⁸⁶ También se denomina como "Maestro General", "General" o "Superior General"; <http://suarios.lycos.es/DOMINICOSJM/id86.htm>.

⁸⁷ Bajo fray Juan de Vercellis se producen los siguientes capítulos generales: 1264, París (Francia); 1265, Montpellier (Francia); 1266, Tréveris (Alemania); 1267, Bolonia (Italia); 1268, Viterbo (Italia); 1269, París (Francia); 1270, Milán (Italia); 1271, Montpellier (Francia); 1272, Florencia (Italia); 1273, Pest (Hungría); 1274, Lyon (Francia); 1275, (Bolonia); 1276, Pisa (Italia); 1277, Burdeos (Francia); 1278, Milán (Italia); 1279, París



San Pío V (Antonio Ghislieri). Papa nacido en la pequeña población de Bosco Marengo, diócesis de Tortona, en el Milanesado, no lejos de Alessandria della Paglia, el 17 de enero de 1504. A los catorce años vistió el hábito de Santo Domingo en el convento de Vigevano, en donde hizo su profesión y más tarde pasó a Bolonia a cursar los estudios de filosofía y teología. El 7 de enero de 1566 es nombrado como nuevo Papa, ayudando a Felipe II en la guerra de los Países Bajos, asimismo fue uno de sus aliados en la famosa batalla de Lepanto, acaecida el 7 de octubre de 1571. Fue beatificado por Clemente X el 1 de mayo de 1672 y canonizado por Clemente XI, en virtud de los decretos del 4 de agosto de 1710 y 22 de mayo de 1712⁸³.

Con respecto a la iconografía dentro del Sancti Spiritus se debe señalar que la inscripción de *San Pío V* está prácticamente perdida, sin poder distinguir ninguna de las letras de la leyenda, deducimos que es él por su importancia histórica y sobre todo porque el resto de los tondos son perfectamente identificables, sin existir confusión alguna. *San Pío V* viste hábito dominico y tiara papal, sus manos se colocan a la altura del tórax, en ligero escorzo, distinguiéndose una especie de medallón ovalado de color rojo, prácticamente perdido, de ahí que esta apreciación no sea del todo segura. *San Pío V* ocupa la parte más alta del muro del Evangelio, formando ángulo recto con *Benedicto XI*.

San Inocencio V. Nacido en Tarentaise (Francia) en 1224 y muerto en 1276. Su renombre fue tan grande como el de su contemporáneo Santo Tomás de Aquino, si bien más tradicionalita que éste, permanece ajeno al movimiento renovador albertino-tomista y en líneas generales pertenece a la antigua dirección teológica agustiniana. Fue coronado en Roma el 23 de febrero de 1276 en la basílica de San Pedro, que al poco tiempo mandó reparar. Sus grandes virtudes y prodigios le hicieron objeto de culto, ratificado por León XIII en 1898⁸⁴. *Inocencio V* aparece, como el resto de sus hermanos, dentro de un tondo, situado en la zona superior del muro de la Epístola. La inscripción sólo permite reconocer algunos fonemas, "NC", suficientes para identificar al Papa dominico en cuestión, que porta hábito de la Orden de Predicadores, cruz de triple travesaño y la tradicional tiara papal.

Beato Juan de Vercellis. Su nombre original era Juan Garbella, nació a principios del siglo XIII en Mosso Santa María, Vercelli (Italia), de ahí que se le conozca con ese apelativo. Ingresó en la Orden Dominicana en 1220, fundando un convento en las cercanías de su localidad natal, del que fue Prior. Fue profesor de derecho romano y canónico en las universidades de París y de Vercelli⁸⁵. Elegido como sexto Maestro de la Orden el 7 de junio de 1264⁸⁶, brilló en su gobierno durante casi veinte años⁸⁷. Murió en Montpellier el 30 de noviembre de 1283 y de allí desaparecieron sus restos, quemados en el siglo XVI, durante las luchas religiosas. Pío X confirmó su culto el día 7 de septiembre de 1903⁸⁸.



Izquierda. Atribuido a JUAN HIDALGO. Beato Benedicto XI, tondo situado en la bóveda celeste del muro del Evangelio.

Derecha. Atribuido a JUAN HIDALGO. San Pío V, en el reverso del arco triunfal, lado del Evangelio.

Debajo. Atribuido a JUAN HIDALGO. San Inocencio V, obra localizada en la bóveda celeste del muro de la Epístola.

⁸³ continuación.
(Francia); 1280, Oxford (Gran Bretaña); 1281, Florencia (Italia); 1282, Viena (Austria); 1283, Montpellier (Francia); tomado de <http://www.dominicos.org/op/historia/Capitulosgenerales.htm>.

⁸⁸ LITURGIA DE LAS HORAS, 1988, p. 1.204.



Izquierda. Atribuido a JUAN HIDALGO. Situación de los tondos dedicados a San Inocencio V y al Beato Juan de Vercellis.

Derecha. Atribuido a JUAN HIDALGO. Beato Juan de Vercellis. Aparece coronado con calavera y tiara papal, cargo que no pudo detentar por fallecer antes del nombramiento. Medallón pictórico colocado en el reverso del arco triunfal, lado de la Epístola.



La iconografía de este General Dominico llama mucho la atención dentro del programa pictórico del Sancti Spiritus, pues presenta un retrato de medio cuerpo, brazos en contrapposto, rostro coronado por una calavera con tibias entrecruzadas y todo ello rematado por tiara papal. El significado de tan intrincados atributos iconográficos se encuentra en la vida de Vercellis, que fue nombrado Papa, cargo que no pudo asumir por morir repentinamente⁸⁹, aunque parece ser que todo ello no pasa de ser una mera fábula o falsa interpretación⁹⁰. Ante tan sugerente simbología, el pintor añadió una inscripción, que permite reconocerle con facilidad,

esa leyenda ha llegado en buen estado de conservación, dice así: “B. P. F. J. DE VERCE / LLIS,” que al castellano vendría a ser: “Beato Padre Fray Juan de Vercellis.”

San Alberto Magno (1207-1280, Colonia), dominico beatificado en 1622 y canonizado en 1933⁹¹. Es posible que se encuentre representado en el arco triunfal de la capilla mayor del Sancti Spiritus, concretamente en el lado de la Epístola; esta identificación no pasa de ser una mera hipótesis, pues el santo porta dos atributos muy generalistas como son la pluma y el libro, indicativos de ser un ilustre teólogo, de ahí que hayamos pensado en *San Alberto Magno*; no obstante, debería aparecer como obispo mitrado, cosa que no sucede.

San Alberto Magno aparece acompañado en el arco toral por otro dominico (lado del Evangelio)⁹², que sostiene una cruz y un libro, no sabemos con seguridad de quién se trata, aunque podemos sugerir algunos nombres de frailes, que portan alguno de esos atributos, sus nombres son *San Nicolás de Jobenazo*, *San Álvaro de Córdoba*, *San Juan de Salerno*, *San Diego de Mevania* y *San Sebastian Magg*⁹³.

San Agustín Lucerino (¿? - 1322), obispo dominico que podemos ver en la parte más alta del retablo colateral del Evangelio; nos encontramos ante un relieve, atribuido a Antonio Tomé, donde se representa a un dominico, vestido con su característico hábito; sus atributos iconográficos son una bandeja con dos peces, rostro en éxtasis y una mesa donde se aprecia una mitra, el báculo, varios libros y un tintero; la mayor parte de estos detalles iconográficos aparecen en un grabado de Juan Bernabé Palomino, hecho lógicamente después del relieve⁹⁴.

San Jacinto de Polonia (¿? - 1257, Cracovia), importante miembro de la Orden Dominicana, mitificado por sus milagros⁹⁵. Este santo aparece en el ático de uno de los retablos colaterales, aquel que se encuentra situado en el muro de la Epístola, escoltando el arco toral. Se trata de un relieve atribuido a Antonio Tomé, al igual que el tema de la *Epifanía*, situado un poco más abajo, tomando modelos de Ducete y Rueda. Iconográficamente, *San Jacinto* viste el tradicional hábito dominico, porta en la derecha una custodia de tipo sol, mientras que con la izquierda sostiene una pequeña imagen de la Virgen María, quizás de la Expectación; al fondo se observa una ciudad en llamas, probablemente es Kiev, asediada por los tártaros; así pues,

⁸⁹ CASTILLO, 1584, p. 491 vº y 492; agradecemos esta información tanto a las Madres Dominicas del Sancti Spiritus como a don José Navarro Talegón.

⁹⁰ CASTILLO, 1584, p. 492, así como edición de 1612, p. 595: “Mas lo que dize Jacobo Susato, que fue este padre [Juan de Vercellis] elegido por Papa, quando Martino IV (estando ausente), y que antes que llegase la election murio en Mompeller no tiene fundamento. Porque la election de Martino IV fue el año del Señor de 1281 en Viterbo a los 22 de febrero. Y fray Juan [de Vercellis] murio dos años y seys mese despues. Y assi es burla dezir que en tanto tiempo no pudiesse llegar la



Izquierda. Atribuido a ANTONIO TOMÉ. San Agustín Lucerino en el retablo colateral del Evangelio.

Derecha. Atribuido a ANTONIO TOMÉ. San Jacinto de Polonia en el retablo colateral de la Epístola.

se recoge el momento en que *San Jacinto*, Prior del convento dominico de Kiev, sale al encuentro de los enemigos, que son derrotados por intercesión de esa imagen milagrosa, así como por el culto a la eucaristía.

Estado de conservación

Analizando el conjunto mural, la alteración más llamativa era el desgaste de la superficie pictórica, motivado principalmente por la debilidad y degradación del aglutinante en un sustrato intermedio de la pintura, provocando exfoliaciones y desprendimientos en las capas de pintura más superficiales, quedando sólo los restos de color introducidos en el poro de los enlucidos externos. El aspecto general de las pinturas era agrisado, producido por la falta de compactación de la capa policroma que había ocasionado la pérdida de colorido original; acentuaba este efecto la acumulación de polvo y la suciedad superficial de carácter graso. Todo ello, contribuía a la pérdida de los claroscuros dejando los fondos planos y las figuras recortadas sin sensación de volumen, desapareciendo así, el efecto de imitación espacial (trampantojo) finalidad con la que fueron creadas.

De forma generalizada, en la superficie pictórica, se apreciaba escoriaciones (arañazos, raspados e impactos) que dejan al descubierto capas subyacentes a la pintura; la causa de esta alteración es antropogénica ocasionada por acciones mecánicas, extrínseca a la composición original. Estas erosiones son vías rápidas de alteración que facilitan la disgregación del sustrato interno, que está diseñado para tener la protección pictórica.

En las zonas altas de los murales se encontraban antiguos anclajes y numerosos elementos metálicos que servían de puntos de sujeción para poder cubrir las pinturas.

En la parte baja, desde el zócalo hasta una altura aproximada de dos metros, aparecía un repinte de calidad torpe sobre nuevos enlucidos. En el zócalo y sotabanco era de ejecución burda, rompiendo las líneas y puntos de perspectiva existente en el conjunto de la obra. En la predela fingida, el repinte era imitativo a la composición original, invadiendo superficies originales en los motivos paisajísticos que la decoraban.

A nivel de soporte, la adhesión de los enlucidos al muro se encontraba en un estado de equilibrio estable. A la debilidad de los morteros del muro se contraponen la fuerza estructural de las capas superficiales; este efecto hace que, aunque presente oquedades generalizadas, la cáscara endurecida no corra peligro. Las zonas fracturadas de esta costra responden a movi-

90 continuación.

electio a su poder desde Viterbo a Mompeller. Tampoco lleva camino lo que Leando Alberto dize, que siendo Provincial de Lombardia, concurrió con Clemente IV en su election a votos yguales. Porque Clemente fue elegido el año de mil y doscientos y sesenta y cinco. Por el mes de Febrero en ausencia y por compromiso hecho de todo el collegio de Cardenales, y fray Juan de Vercellis fue general un año antes. Y así no se concierta la election del Pontifice, con el Provincialato. Bien podria ser que en aquella election tuviese algunos votos. O si verdaderamente fue electo, como el Obispo Roberto de Licio, frayle de San Francisco dize en un sermon de sanctis capitulo 3, es menester señalar quando, porque hasta agora no [alparece ni como ni donde].

91 RÉAU, 1997 [A], pp. 50-51.

92 Al igual que el anterior, atribuido a Juan Hidalgo.

93 AMADO, 1829, pp. 7, 23, 89, 95 y 129.

94 Ibid., 1829, p. 87.

95 RÉAU, 1997 (B), p. 137.



Vista general de la cabecera en pleno proceso de restauración.

mientos del muro o a impactos frontales de poca consideración, teniendo en cuenta la poca elasticidad de capas tan duras. El problema de estas fracturas puntuales es que hacen perder gran parte de los puntos de unión y trabazón de la superficie al soporte muro y puede poner en peligro grandes placas pictóricas.

Estructuralmente, el soporte muro presentaba problemas de fracturas con zonas estalladas y disgregación de morteros en el zócalo, ocasionados por tensiones estructurales y humedades. También en las partes altas de las pinturas, en zonas colindantes con la estructura del techo y superficies abocinadas de la ventana, se encontraban grandes superficies con morteros de cemento y árido grueso para subsanar problemas estructurales, que al estar aplicados de forma descuidada aportaban grandes lagunas pictóricas dentro de la composición.

Esquema del tratamiento realizado

Tras eliminar el polvo superficial con brochas finas. Se realizaron pruebas de solubilidad para poder evaluar la consistencia que presentaba la película pictórica, valorando la saturación y compactación de la misma respecto a los valores ori-

ginales de su técnica. Comprobando que el estado de aquella era inestable con problemas de pérdida de aglutinante, encontrándose los colores con un acusado grado de pulverulencia.

Saturación de la policromía

Comprobado el problema de compactación que presentaba la película pictórica, y para poder iniciar cualquier proceso del tratamiento de los murales sin riesgo de dañar la superficie pictórica, se procedió a la saturación de la policromía. Para ello, se aplicaron por impregnación, varias capas de Paraloid B72 (resina acrílica) en concentración baja y diluida en nitro, hasta devolver a los colores la compactación necesaria y saturación para conseguir los niveles adecuados del aspecto de la técnica original. Con esta consolidación superficial de la pintura también se potenció la unión interna del estrato, evitando la exfoliación de la película pictórica y se adecuó la absorción de los enlucidos para recibir la reintegración cromática.

Limpieza

Solucionado el problema de compactación de la capa polícroma, se volvieron a realizar pruebas de solubilidad para elegir los disolventes y metodologías más adecuados a los murales para poder acometer el proceso de limpieza. Los depósitos superficiales de yeso y adobe se eliminaron mecánicamente, previa humectación de la zona con alcohol para facilitar su desprendimiento. Para eliminar la suciedad adherida de carácter graso que cubría las pinturas se utilizó una mezcla de etanol y agua y, en algunas zonas se realizó una limpieza en seco con goma.

Fijación de la película pictórica

Para devolver la adhesión a aquellas zonas donde la cascarilla pictórica se encontraba desprendida del enlucido, se inyectó una dilución acuosa de Beva D8S. En las dos escenas centrales del primer cuerpo, existían zonas con la película pictórica ampollada. Inyectando la resina acrílica mencionada y con presión controlada, se corrigieron y adhirieron al muro.

Consolidación del enlucido

En las grietas y fracturas que presentaba el enlucido se inyectó PVA (Adhesivo vinílico) diluido en agua con el fin de reforzar los planos de fractura y la decohesión de los mismos.

En las zonas fracturadas donde el enlucido se encontraba separado del estrato subyacente o presentaba movimiento con peligro de desprendimientos, se realizó un microcosido puntual con morteros de inyección (1 cemento blanco – 2 yeso blanco y primal en el agua de amasado). Con ello, se consiguió la unión necesaria para garantizar su estabilidad. Fue este el método elegido para la adhesión de las pinturas al estrato inferior ya que el de relleno de oquedades y compactación sólo aportaría peso innecesario sin función sustentadora, facilitando más la caída que la conservación.

En la pared derecha a la altura de la predela se encontraba una zona estallada, aproximadamente de 60 cm²., que tenía el enlucido fracturado y abombado con riesgo inminente de caída por el peso que soportaba de la arenización de morteros subyacentes. Se efectuó una protección temporal engasando la zona y se procedió a su arranque. Se sanearon los morteros disgregados y una vez consolidada la superficie interna del fragmento arrancado, se devolvió a su lugar reintegrando los morteros perdidos con otros de relleno y sellado, según las necesidades. Una vez fraguados los morteros de adhesión se retiró el engasado.

Eliminación de morteros modernos

Estabilizadas estructuralmente las pinturas se dio paso a la eliminación de revocos y morteros modernos rescatando los restos de pinturas murales existente bajo ellos. Una vez suprimidos, se sanearon los morteros intermedios del soporte mural, eliminando las zonas disgregadas hasta llegar a estratos inferiores estables. Después se sellaron los perímetros originales en las lagunas de enlucidos y de morteros internos.

En los enlucidos nuevos de los repintes de las zonas bajas, al ser estables, sólo se eliminaron para rescatar los perímetros originales; en las zonas reventadas y disgregadas se eliminaron para sanear el soporte.

También se eliminaron aquellos elementos metálicos de las zonas altas que en su extracción conllevaban pérdida de pintura.

Reintegración del soporte

Se realizaron con morteros bastardos (cemento-yeso-árido y primal en el agua de amasado para facilitar su perfecta adhesión y no tener que humectar en exceso los perímetros originales) en los estratos inferiores, superponiendo otro más liviano sin árido a modo de enlucido como mortero de acabado; obteniendo así una superficie de características similares a las del original, con el fin de conseguir una reflexión y saturación del color lo más parecida a las pinturas originales.

A estos nuevos morteros, una vez secos, se les aplicó Paraloid B72, para igualar las diferencias de absorción en su superficie y dejarlos preparados para la reintegración cromática.



Detalle del mural antes y después de la restauración. La saturación y reintegración de faltas hace recuperar la obra con toda su fuerza pictórica.



Reintegración cromática

Todos los arañazos y pequeñas pérdidas de la película pictórica se cubrieron con aguada acrílica para serenar la lectura pictórica.

Los desgastes del original se potenciaron con la misma técnica en aquellas partes necesarias para conseguir una atmósfera espacial y así devolver todo el valor pictórico a la pintura original.

En los enlucidos repuestos se siguió la secuencia decorativa o los elementos de mazonería interrumpidos, en el sotabanco se reprodujeron las placas a imitación de mármoles que mostraban los restos de pintura original, incorporando en la pared de la derecha la puerta fingida que existía en la pared izquierda. La reintegración cromática también se realizó con colores acrílicos, pero en un tono más bajo y tintas planas rehaciendo los volúmenes necesarios para su perfecta lectura.

Los repintes imitativos de las escenas paisajísticas de la predela, una vez rescatados los perímetros de la pintura original y nivelados los enlucidos, se decidió no eliminarlos por desconocer la composición original y considerar que los repintes, aún no siendo de buena calidad, podían corresponder a lugares conocidos. Se reintegró únicamente la zona de unión de los dos enlucidos.

Visión comparativa de un capitel, elemento arquitectónico que utiliza el artista para unificar pinturas y retablo. Como se puede apreciar es imprescindible la potenciación de los restos pictóricos para conseguir el efecto de trampantojo.

Conclusiones

Las pinturas murales del Sancti Spiritus deben considerarse como uno de los ciclos pictóricos mejor conseguidos dentro del ámbito toresano, aunque si es comparado a nivel nacional, su calidad disminuye notablemente, quedando en una obra de segunda fila, no pudiendo rivalizar



con el virtuosismo de algunos programas pictóricos, concebidos por los grandes pintores de la escuela barroca madrileña, durante la segunda mitad del siglo XVII y el primer tercio del XVIII.

Tras realizar el estado de la cuestión, nuestras aportaciones se concentran en algunas novedades documentales, que permiten datar las pinturas con cierta precisión, concretamente entre 1699 y 1701. Se realizan algunas hipótesis sobre el autor de estas pinturas, sugiriendo que es alguien ligado o próximo al taller de Antonio Tomé, en este caso Juan Hidalgo. Presentamos la primera descripción formal e iconográfica de este conjunto pictórico, auténtica gloria de la Orden de Predicadores, que ensalza las figuras de Jesucristo y su madre la Virgen María. Se han podido identificar la mayoría de los santos dominicos, resaltando la importancia de su vida y sus obras. Estilísticamente, el pintor del Sancti Spiritus se inspira en obras atribuidas a Lorenzo de Ávila (siglo XVI). La restauración ha pretendido potenciar el valor intrínseco de la obra, muy desvirtuado por el paso del tiempo. La combinación de arquitectura, escultura y pintura, así como el empleo de sugerentes trampantojos ópticos han creado un sugestivo “sancta sanctorum”, que está a la altura de otros recintos barrocos del territorio castellano.

Fuentes manuscritas

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (A.H.N.).

- Clero, libro 18.313, 18.314 y 13.817.
- Clero, legajos 8.263 al 8.270.

ARCHIVO DEL MONASTERIO DEL SANCTI SPIRITUS DE TORO (A.M.S.S.T.).

- “Libro Becerro”, año 1692, signatura nº 11.
- “Carta executoria (...) de el maiorazgo que fundaron Garzia Alonso de Ulloa (...) y su muxer”; año 1648, sin signatura.
- “Libro de Profesiones” del Sancti Spiritus, siglos XVII y XVIII, sin signatura.

Bibliografía específica de la obra

BARRIO, Maite (2003-A): “La Escuela de Restauración de Madrid intensifica sus intervenciones en la ciudad [de Toro]”. *La Opinión. El Correo de Zamora*. Zamora, 20 de julio del 2003, p. 22, dos ilustraciones en blanco y negro.

BARRIO, Maite (2003-B): “Veranear pintando trampantojos”. *La Opinión. El Correo de Zamora*. Zamora, 29 de julio del 2003, p. 19, una ilustración en blanco y negro.

CASAS Y RUIZ DEL ÁRBOL, Francisco (1950): *Monumentos artísticos de Toro. El Real Monasterio de Sancti Spiritus*. Zamora, Imprenta Provincial.

GÓMEZ MORENO, Manuel (1927 y 1980): *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927, 2 vols., (edición facsímil en León, editorial Nebrija, 1980):

NAVARRO TALEGÓN, José (1980): *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora.

NAVARRO TALEGÓN, José (1995): “Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna”. *Historia de Zamora*. Zamora, editado por el Instituto de Estudios Zamoranos “Florián de Ocampo”, la Diputación de Zamora y Caja España, tomo 2, pp. 499-574.

NAVARRO TALEGÓN, José (2003): *Breve reseña histórica sobre las pinturas murales de la capilla mayor del templo conventual del Sancti Spiritus de Toro*; informe histórico-artístico firmado el 10 de junio del 2003, 3 pp., inédito.

PÉREZ MESURO, Sor M^a Dolores (O.P.) (1994): *Monasterio de Sancti Spiritus el Real, MM. Dominicas, Toro (Zamora)*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2^a edición.

ROLDÁN, Nuria (2003): “Varios estudiantes madrileños de restauración, de visita en la ciudad de Toro”. *La Prensa de Zamora*. Zamora, 21 de julio del 2003, p. 16, una ilustración en blanco y negro.

ZURDO, P. Francisco (O.P.) (1994): *Zamora dominicana*. Zamora, Ediciones Monte Casino.

Bibliografía general

- AMADO, Fray Manuel (1829): *Compendio histórico de las vidas de los santos canonizados y beatificados del sagrado Orden de Predicadores*. Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado.
- BARTSCH, (1986): *The Illustrated Bartsch*. New York, Abaris Books, vol. 52 (Cornelis Cort).
- BERTHOD, Bernard; HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth (1999): *Dictionnaire iconographique des Saints*. Paris, Les éditions de l'Amateur.
- CASTILLO, Fray Hernando de (1584): *De la Historia General de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores*. Madrid, Imprenta de Francisco Sánchez, 1584, primera parte, libros 2º y 3º; nueva edición en Valladolid, Imprenta de Francisco Fernández de Córdoba, 1612.
- FERRANDO ROIG, Juan (1950): *Iconografía de los Santos*. Barcelona, Omega.
- LEONARDI, C.; RICCARDI, A.; ZARRI, G. (2000): *Diccionario de los Santos*. Madrid, San Pablo, 2 vols.
- ITURGAIZ CIRIZA, Domingo (2003): *Santo Domingo de Guzmán en la iconografía española*. Madrid, Edibesa.
- LITURGIA DE LAS HORAS, (1988): *Liturgia de las Horas reformada conforme a los Decretos del Concilio Vaticano II, (propio de la Orden de Predicadores)*. Promulgada por el padre fray Vicente de Covesnongle, Maestro de la misma Orden y mandada publicar por el padre fray Damián Byrne. Roma, Typis Polyglottis Vaticanis.
- NAVARRO TALEGÓN, José (coordinador) (1985): *Pintura en Toro. Obras restauradas; (catálogo de la exposición)*. Zamora, Diputación Provincial de Zamora y Caja de Ahorros de Zamora.
- PRADOS GARCÍA, José María (1991): *Los Tomé. Una familia de artistas españoles del siglo XVIII*. Madrid, Tesis Doctoral, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 2 vols.
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento*. Barcelona, Serbal, tomo 1, volumen 2.
- RÉAU, Louis (1997-A): *Iconografía de los santos. De la A a la F*. Barcelona, Serbal, tomo 2, volumen 3.
- RÉAU, Louis (1997-B): *Iconografía de los santos. De la G a la O*. Barcelona, Serbal, tomo 2, volumen 4.
- RÉAU, Louis (1998): *Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorios*. Barcelona, Serbal, tomo 2, volumen 5.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso (1971): *Los Churriguera*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.