

SAN TORCUATO EN LA PINTURA BARROCA DE LOS SIGLOS XVII-XVIII. ALGUNOS MODELOS ICONOGRÁFICOS.

ST. TORQUATUS IN 17th-18th CENTURY BAROQUE PAINTING. SOME
ICONOGRAPHIC MODELS.

Antonio REYES MARTÍNEZ*

Fecha de recepción del trabajo: junio de 2013.

Fecha de aceptación por la revista: julio de 2013.

RESUMEN

En el presente artículo se analizan algunos modelos iconográficos de la figura de san Torcuato, realizados durante los siglos del Barroco y localizados en zonas de tradicional culto a este varón apostólico, como Galicia, Madrid o Toledo. Aunque se trata de pintores de segundo orden, su interés estriba en la información que aporta cada cuadro en función de la fuente hagiográfica utilizada por cada artista.

Palabras clave: Pintura barroca; Iconografía.

Identificadores: San Torcuato; Camilo, Francisco; Amoedo, Juan Antonio; Monroy, Antonio María.

Topónimos: Guadix (Granada); Celanova (Orense); Toledo; Madrid; España.

Periodo: Siglos 17, 18.

SUMMARY

This article analyses some iconographical models of the figure of St. Torquatus, executed during the baroque centuries, and located in areas of traditional veneration of this holy figure, such as Galicia, Madrid or Toledo. Although the painters concerned are not top-flight, they are interesting because of the artists' usage of hagiographic sources revealed in each painting.

Keywords: Baroque painting; Iconography.

Subjects: St. Torquatus; Camilo, Francisco; Amoedo, Juan Antonio; Monroy, Antonio María.

Place names: Guadix (Granada); Celanova (Orense); Toledo; Madrid; Spain.

Period: 17th, 18th centuries.

* *Licenciado en Historia y miembro del Grupo de Investigación «Laboratorio de Arqueología y Arquitectura de la ciudad» (Escuela de Estudios Árabes del CSIC, Granada). Correo electrónico: antoniodelosreyes@hotmail.com*

1. INTRODUCCIÓN.

La iconografía de san Torcuato surgió en la Edad Media y su difusión se produjo por los reinos cristianos del norte de la Península, siendo titular de iglesias en ciudades tan importantes como Toledo o Zamora y en municipios de Castilla y León, País Vasco, Navarra, Aragón, La Rioja y especialmente Galicia, ya que hasta Orense llegó su cuerpo como tantos otros que fueron trasladados desde el sur para buscarles un lugar seguro, lejos de territorio islámico¹.

Los elementos iconográficos utilizados tradicionalmente en su representación son los propios de la dignidad episcopal: capa pluvial, mitra, báculo, cruz pectoral y anillo. Como predicador del cristianismo suele representarse con las Sagradas Escrituras y en otras ocasiones puede portar la palma, símbolo del martirio, en función de la variante de la tradición que se elija, pues en algunos relatos aparece como mártir y otros indican que murió al final de sus días santamente².

A partir del siglo XVI la necesidad de reafirmar la identidad cristiana primitiva de muchas sedes episcopales llevó a desarrollar verdaderos programas iconográficos en el corazón mismo de cada diócesis, es decir en las respectivas catedrales. Así sucede en Ávila con san Segundo, en Almería con san Indalecio, en Granada con san Cecilio, san Eufrasio en Jaén o Guadix con san Torcuato³, ocupando en la mayoría de los casos la capilla de mayor importancia desde el punto de vista artístico.

No es lugar aquí para embarcarse en analizar la vida y milagros de los Varones Apostólicos ni debatir sobre su historicidad ya que de esta cuestión existe abundante bibliografía⁴, solo anotaremos con carácter telegráfico algunos apuntes sobre su hagiografía para una mejor comprensión de este trabajo. Según la tradición, los Varones Apostólicos fueron convertidos al cristianismo de manos del apóstol Santiago, al cual acompañaron hasta Roma. Allí fueron ordenados obispos por san Pedro, volviendo a la Península para la predicación del cristianismo, llegando a Acci, la antigua colonia romana. Al ser perseguidos por los romanos, huyen a través de un puente que se derriba una vez han pasado éstos, consiguiendo salvarse y pereciendo los perseguidores. Ante este milagroso hecho se produce una generalizada conversión, iniciada con el bautismo de Luparia. Estos primeros obispos se repartieron por diferentes lugares del sureste con el objetivo de la predicación. Se les atribuye la traída del cuerpo de Santiago hasta Galicia al morir éste decapitado en Jerusalén. Según se desprende de la leyenda, san Torcuato fue martirizado y enterrado en el lugar llamado de Face Retama, próximo a Benalúa de Guadix. En un momento indeterminado del periodo islámico sus restos fueron trasladados a Santa Comba de Bande (Orense)⁵. En un segundo traslado fueron depositados en el monasterio de San Salvador de Celanova⁶.

Para comprender las variantes pictóricas que se producen de unas representaciones a otras es necesario tener en cuenta las fuentes hagiográficas en las que bebieron los artistas gallegos, que fueron entre otras la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine⁷, la *Historia del glorioso Apóstol Santiago* (1615) de fray Hernando de Ojea o *La Celanova Ilustrada y anales de San Rosendo* de fray Benito de la Cueva, entre muchas otras. En el sureste la *Historia de el Obispado*

Guadix, y Baza (1696) de Pedro Suárez posiblemente fue la fuente más utilizada. Todas estas versiones a su vez se basan en textos anteriores, reproducidos unos de otros a lo largo del tiempo y remontándose probablemente la versión más antigua a los siglos VIII-IX⁸.

Las diferencias que existen entre unos y otros textos han comportado diferentes formas de presentar la iconografía de san Torcuato, que en la zona gallega casi siempre aparece a la sombra del apóstol Santiago; al contrario que en Guadix, donde la historiografía lo trata como actor principal en la labor apostólica. Estas mismas diferencias las encontramos con respecto a los lugares donde se sitúan los principales acontecimientos de la vida de este varón apostólico, pues el milagro del puente derribado y la conversión y bautismo de santa Luparia⁹, suelen situarse en función de cada versión en diferentes zonas de Galicia o en Guadix.

En los relatos que narran la aparición de la Virgen del Pilar a san Torcuato es representado junto a los demás Varones, conocidos en Zaragoza como “los convertidos”, acompañando a Santiago, tal y como podemos observarlo en el grupo escultórico de la capilla de la basílica del Pilar realizado por José Rodríguez de Arellano¹⁰. La Seo de Zaragoza cuenta además con una excelente colección de tapices donde volvemos a encontrar en uno de ellos a los Varones, bautizados por el Apóstol y en otro donde aparece san Torcuato junto a Santiago a las puertas de Cesaraugusta¹¹.

Sin la pretensión de hacer un análisis exhaustivo de todos los ejemplos conservados es oportuno citar los más representativos especialmente en el campo de la pintura y la escultura. En la diócesis de Guadix es donde se concentra el mayor número, circunstancia que se debe porque fue nombrado patrón de ésta. En la mayoría de los casos, realizados casi todos durante el Barroco, el Santo aparece revestido de obispo; así lo encontramos en la iglesia Mayor de Baza y en Guadix, en la iglesia de San Miguel o en la fachada dedicada al Santo en la Catedral.

En el lienzo anónimo titulado *Bautismo de Santa Luparia* del museo catedralicio de Guadix, lo encontramos bautizando a la *senatrix* romana rodeado de otros personajes. Este modelo en nada refleja cómo pudo ser este hecho, ya que el artista escoge un escenario plenamente barroco para ilustrar el acontecimiento. Parece inspirarse en el bajorrelieve que corona el *retablo de San Torcuato*, que se encuentra también en la Catedral. La representación de este pasaje, quizás se deba tal y como señala Manuel Amezcua, a la intención de incitar a la conversión por medio del bautismo a esa minoría morisca y esclava existente en la ciudad¹². El citado retablo fue ideado para que el patrón diocesano ocupara la capilla central, disponiéndose a cada lado tres capillas de menor tamaño que albergarían las imágenes del resto de los Varones Apostólicos. De la antigua imagen, de la que solo tenemos testimonios gráficos, pues fue destruida en la Guerra Civil, desconocemos su autoría. Era una talla académica del Santo, revestido de obispo a la usanza barroca y en actitud de bendecir¹².

En el lugar de Face Retama todavía se pueden contemplar los restos de las pinturas que decoraban las paredes de la ermita en cueva, que en pequeñas car-

telas ilustraban los pasajes más representativos. Actualmente el que se conserva mejor es el del martirio por decapitación.

A pesar de que todas las tradiciones siempre apuntan al primer prelado accitano como el principal de los Varones Apostólicos, esta cuestión no ha sido siempre tomada en cuenta a la hora de representarlos en conjunto, dando énfasis y protagonismo a cada uno de ellos en su lugar de apostolado, recurso que se consigue en escultura reproduciendo al protagonista del lugar a mayor tamaño que al resto. Esta diferencia la vemos con claridad especialmente con san Cecilio, con una clara intencionalidad: resaltar la Iglesia granadina por encima de la accitana¹⁴. En la catedral de Granada, *San Torcuato* aparece haciendo pareja con *San Indalecio* en el remate de *retablo de San Cecilio*, obra del escultor Verdiguier. Los padres de las Iglesias accitana y almeriense, de menor tamaño con respecto a *San Cecilio*, se sitúan recostados sobre el frontón del retablo, ambos con la palma del martirio¹⁵. Parece que ambas imágenes son obra no de Miguel Verdiguier, sino de su hijo Luis Pedro¹⁶. Granada utilizará la figura de san Gregorio para acompañar iconográficamente a san Cecilio en muchas de sus representaciones y de esta manera mezclar el origen legendario y el origen plenamente histórico del cristianismo granadino¹⁷.

En San Salvador de Celanova su representación va unida a la de san Rosendo, pues ambos comparten el patronazgo del monasterio. Aquí, el ejemplo más insigne es el arca que contiene las reliquias del Santo, en cuyos laterales el platero vallisoletano Juan de Nápoles grabó los principales pasajes de la vida del Santo¹⁸. Junto con la cruz procesional de la iglesia de San Torcaz (Madrid)¹⁹, son los ejemplos en el campo de la orfebrería más destacados, si bien en el monasterio también se hallan otras dos imágenes, tanto en el retablo de la iglesia como en la fachada, uno realizado en madera y el otro en piedra.

En la catedral de Ávila, en la capilla de San Segundo, encontramos todo un programa iconográfico realizado en alabastro por Isidro Villoldo y Juan de Frías en el siglo XVI²⁰. Los relieves describen escenas de la vida de san Segundo y los Varones Apostólicos: la consagración en Roma por san Pedro, huida de Acci y ruptura del puente después de haber pasado los Siete Varones Apostólicos, lo que impidió que los perseguidores les diesen alcance, imagen de san Segundo leyendo las escrituras o el bautismo de la dama de Acci²¹. Claramente el artista ha seguido la tradición que sitúa a Guadix como el centro de los acontecimientos relacionados con la vida de san Torcuato. Las pinturas de la bóveda de esta capilla insisten en los mismos pasajes.

La figura de san Torcuato también formó parte de las sillerías de coro de algunas catedrales. En primer lugar en la de Guadix, realizada durante el siglo XVIII por Ruiz del Peral, pero además en otras dos, especialmente ligadas a las vicisitudes de este Santo, la catedral de Orense, diócesis en donde se halla enterrado y la de Santiago de Compostela. El coro de Orense, desgraciadamente desmontado en el siglo XX, fue encargado por el cabildo en 1580 a Diego de Solís y Juan de Angés, es de estilo manierista. El bajorrelieve de nuestro Santo se situaba en la parte alta hacia el lado del evangelio, escoltado por *Santa Eufemia* y *San Esteban*. Aparece revestido de obispo con mitra y capa pluvial. Con la mano izquierda

sostiene un estilizado báculo rematado en rocalla, mientras mantiene levantada la derecha en actitud de bendecir. En la peana puede leerse: "S. TORCADO"²².

En la renacentista sillería del coro compostelano, realizada por Juan Dávila y Gregorio Español entre 1599 y 1606, san Torcuato, representado de cuerpo entero y con la cabeza ladeada a la derecha, aparece revestido de obispo. Con la mano derecha sujeta el báculo mientras que con la izquierda recoge parte de la capa pluvial, formando en la tela multitud de angulosos plegados. Estaba situado en el lado de la epístola entre *San Pelayo* y *San Cecilio*. El resto de Varones Apostólicos, como discípulos del apóstol Santiago, también están representados²³.

Encontramos muchos otros ejemplos aislados que abarcan todas las épocas, entre otros en el retablo del altar mayor de Santa María de los Arcos (Navarra), en Abadiano (Vizcaya), Peredilla (León), Sedaví (Valencia), Hinestrosa, Mazueco (Burgos), San Torcuato (La Rioja), Bande (Orense), Esguevillas (Valladolid), Rioseco (Soria), etc.

Junto con la pintura y la escultura, las estampas fueron otra forma de incentivar la devoción popular ya que estos formatos permitían a través de pequeños dibujos recrear con detalle cada uno de los hechos y principales milagros de la vida del Santo²⁴.

Para el presente artículo queremos centrarnos en cuatro ejemplos, escasamente conocidos a la vez que interesantes para profundizar en el conocimiento de la pintura dedicada al patrón de Guadix.

2. LA CONSAGRACIÓN DE SAN TORCUATO POR SAN PEDRO (ca. 1666-1673), DE FRANCISCO CAMILO.

La primera de las obras a la que vamos a hacer referencia es la realizada por el pintor Francisco Camilo, la *Consagración de San Torcuato por San Pedro*, actualmente expuesta en la iglesia del Hospital Tavera de Toledo, aunque el lienzo es propiedad del Museo del Prado.

Francisco Camilo nace en Madrid en 1615 y muere en esta misma ciudad en 1673. Su padre fue el pintor de origen florentino Domenico Camilo, que trabajó para la decoración del monasterio del Escorial. Aunque las lecciones como pintor las aprendió Camilo de su padrastro, ya que una vez fallecido su padre, su madre contrajo matrimonio con otro pintor, Pedro de las Cuevas. Se casó con Jerónima Toral, de cuyo matrimonio tuvo a su única hija Teresa Luisa²⁵. En 1639 participará en la decoración del Salón Dorado con cuatro cuadros²⁶. En estos años se advierte en su obra una gran influencia del manierismo, recreando figuras alargadas, de factura suelta y colores claros. En 1646 pinta para Santo Domingo el Real un ciclo pictórico sobre la vida del santo fundador de la orden dominica²⁷, donde ya se percibe la elegancia de movimientos con unas composiciones bien estudiadas y una pincelada suelta y fluida. En estos años trabajó igualmente para los car-

tujos, realizando dos grandes lienzos: *Santiago Matamoros* y la *Muerte de San Pablo Ermitaño*²⁸. A pesar de su escaso interés por la pintura mitológica, en 1649 participó en la decoración del Alcázar de Madrid, realizando un ciclo pictórico sobre las *Metamorfosis* de Ovidio, el cual no fue del gusto del rey Felipe IV²⁹. Para el convento de capuchinos del Cristo de la Paciencia, realizó dos cuadros con la historia del crucifijo ultrajado por los judíos (1651)³⁰. Aunque donde Camilo se sentía más cómodo era en la pintura devocional de pequeño tamaño de la que se conservan gran número de obras.

Aparte del oficio como pintor colaboró estrechamente con grandes artistas como Pereira en el arte de policromar esculturas; como la *Inmaculada* realizada para las agustinas recoletas de Pamplona, el *Cristo del Perdón* de los dominicos de Madrid o el *San Bruno* de la cartuja de Miraflores³¹. Entre 1656 y 1659 trabaja en el retablo de la iglesia de Santorcaz, en *El Descendimiento* de la iglesia de San Justo de Segovia y en los lienzos del retablo de Otero de Herreros (Segovia)³². Camilo falleció en 1673, dejando atrás una fecundísima obra³³, pues sus encargos no se circunscribieron solo a Madrid, sino que trabajó para otras ciudades cercanas como Alcalá de Henares, Ávila, Salamanca o Segovia³⁴. Sin ser considerado un pintor de primera, supo hacerse un digno espacio en el panorama barroco madrileño.

La *Consagración de San Torcuato por San Pedro* fue pintado entre los años 1666-1673³⁵, representa la escena situando en el centro a san Pedro, que aparece sentado, vestido de blanco, con la tiara papal, leyendo el libro que le sostiene el presbítero, que se encuentra arrodillado a su derecha a la vez que impone las manos a san Torcuato, que se encuentra de rodillas revestido con alba y casulla. Detrás, un ángel porta los símbolos petrinus, la cruz de triple travesaño y las llaves. A espaldas de san Pedro se encuentra san Pablo con la espada y un libro en las manos. Detrás de san Torcuato se sitúan dos personajes colaborando en la consagración, uno de ellos hace ademán de colocarle sobre las sienes la mitra y otro sostiene el báculo del nuevo prelado (Fig. 1).

El acto es seguido por una multitud que les rodea, formando una composición piramidal, acentuada al coincidir con la columna del edificio donde sucede la escena, que parece corresponderse con el interior de una construcción de carácter monumental al estilo de los cuadros de Veronés³⁶ o Carlo Sacchi, especialmente en la forma de tratar ambos el tema de la Adoración de los Reyes Magos, con composiciones piramidales cuyo escenario son grandes arquitecturas sustentadas por columnas que sirven de marco al acontecimiento que se pretende pintar. Sobre las escaleras previas al altar aparecen los símbolos episcopales, mitra, cetro y una Biblia abierta, pertenecientes a un personaje revestido con la capa pluvial, que contempla la ceremonia alejado del resto, se trata del cardenal Pascual de Aragón, arzobispo de Toledo y posiblemente devoto y benefactor de la obra.

El lienzo aparece dividido entre lo terrenal donde se sucede la consagración y lo divino, en la parte superior, donde podemos contemplar al Espíritu Santo en forma de paloma, rodeado de querubines. La monumentalidad del cuadro es inusual en este artista, acostumbrado a otros lienzos de mediano formato; ello, unido a la profundidad que alcanza la escena, conseguida a través de la introducción de los

claroscuros, evidencia la madurez del pintor que se encuentra ya en la fase postre-
ra de su profesión. Este cuadro estuvo originalmente en la capilla de San Pedro de
la catedral de Toledo, pasando posteriormente al altar mayor de la iglesia de San
Torcuato de esta misma ciudad. Fue donado al Museo del Prado en el año 1944
por Alejandro Fernández de Araoz para, según él, evitar su destrucción³⁷.



Fig. 1. FRANCISCO CAMILO. Consagración de San Torcuato por San Pedro (ca. 1666-1673).
Hospital de Tavera, Toledo (depósito del Museo Nacional del Prado).

El tema de la consagración no ha sido demasiado usual dentro del repertorio
iconográfico. El paralelo más cercano lo encontramos en el lienzo granadino de
autor anónimo titulado *San Pedro consagra a los Varones Apostólicos*.

3. SAN TORCUATO (1743), DE JUAN ANTONIO AMOEDO.

En el ámbito de la pintura barroca gallega encontramos otros ejemplos que se alejan del modelo tradicional de representación, explicaremos más adelante el motivo. En concreto los dos a los que nos vamos a referir proceden del monasterio de San Salvador de Celanova.

El primero de ellos se localiza actualmente en el Museo Arqueológico Provincial de Orense y es obra Juan Antonio Amoedo y Troncoso, nacido en Ribadavia (Orense)³⁸. Son pocos los datos que se conocen sobre este pintor. Se sabe que decoró el retablo del ábside del santuario de Nuestra Señora de los Remedios de Mondoñedo³⁹, de estilo barroco, que alberga la imagen de la patrona de la ciudad. El obispo de Mondoñedo, Antonio Alejandro Sarmiento contrató en 1745 con el pintor y con su esposa, Manuela de Castro, el dorado y pintura del nuevo retablo con un costo de 25.000 reales⁴⁰. También realizó el lienzo de *Nuestra Señora del Rosario*, de la parroquia de San Salvador de Armariz. En el museo orensano encontramos un conjunto de obras suyas, dentro de la serie denominada pintura monacal, integrada por fondos que en su momento pertenecieron al Museo de las Pinturas conformado entre 1845 y 1852 con las obras procedentes de los monasterios y conventos suprimidos⁴¹.

En el año 1743 pintó este *San Torcuato*, tal y como señala la inscripción del ángulo inferior izquierdo del cuadro: "TDO. Y FDO. Sn. TORCUATO AMOEDO FACIEBAT [...] ANNO 1743"⁴². El Santo aparece situado en primer plano, revestido de obispo, con alba blanca, sobre la que resalta una suntuosa estola y capa pluvial de color rojo granate con minuciosos motivos dorados, cruz pectoral y guantes. Con su mano izquierda sostiene el báculo, mientras la mano derecha permanece levantada, sujetando un corazón, sobre el cual el Santo fija su mirada. El personaje aparece enmarcado en un espacio monumental en el que destaca una columna clásica envuelta en un gran cortinaje de suaves pliegues. Tras éste se abre un arco de medio punto que deja ver un lejano paisaje, recurso artístico que persigue la profundidad en la composición (Fig. 2).

Son muy pocas las obras conocidas de este artista gallego, por lo que es difícil señalar los artistas que le influyeron a lo largo de su vida. Francisco Pablos analiza su perfil artístico de la siguiente manera:

"Hay en Amoedo un excelente dibujante y un espíritu muy de su tiempo en el empaque que da a la ornamentación que rodea a la figura en cada cuadro que representa. El oficio es el correcto y, evidentemente ha contemplado con atención a los venecianos. Su San Torcuato acusa un canon muy esbelto y de Ribera y Zurbarán pueden ser, respectivamente, la dignidad y carnaciones del rostro y la finura de dicción del alba que viste el prelado, cuya capa juega esos vuelos un punto acartonados del barroco menor."⁴³

Cuando se produce el traslado del Santo del sepulcro de Santa Comba de Bande a la arqueta de plata del monasterio de San Salvador de Celanova, se hace un análisis de las reliquias y se llega a la conclusión de que el corazón se encuentra



Fig. 2. JUAN ANTONIO AMOEDO. San Torcuato (1743).

Museo Arqueológico Provincial de Ourense. Foto: Fernando del Río Martínez.

momificado al confundirlo con la rótula izquierda, por el parecido que guarda este hueso al tener una forma triangular, ciertas rugosidades con marcadas líneas y aspecto terroso. A partir de este momento se convertiría en la reliquia más preciada,

por lo que se dispuso en un relicario propio⁴⁴. Fray Benito de la Cueva, en su *Celanova ilustrada* refiere todo este hecho, dando lugar a esta particular iconografía de san Torcuato con el corazón en la mano, que solo encontramos en el área gallega.



Fig.3. ANÓNIMO. San Torcuato (s. XVIII). Excma. Diputación Provincial de Ourense.
Foto: Miguel Ángel González.

4. *SAN TORCUATO* (s. XVIII), DE AUTOR ANÓNIMO.

Siguiendo esta misma inusual iconografía encontramos otro lienzo anónimo (1,97 x 1,26 m) depositado hoy en la Diputación Provincial de Orense⁴⁵ y atribuido erróneamente al pintor Mariano Salvador Maella⁴⁶. Su fecha de ejecución puede estar en torno al siglo XVIII, siguiendo un estilo barroco clásico (Fig. 3). San Torcuato aparece ocupando casi la totalidad del espacio pictórico, a excepción del margen derecho, donde se abre un arco de medio punto a través del que se vislumbra la escena hagiográfica descrita al detalle por Miguel Ángel González:

“Presenta en la lejanía una ciudad amurallada, con altas torres, en un segundo plano un puente de arcos de medio punto con una de sus arcadas arruinada, con soldados encima y otros en medio de las aguas del río levantando las manos en actitud de pedir socorro, en primer término tres personajes vestidos con largas túnicas y amplios mantos. Se trata de un relato legendario de un milagro acaecido a los discípulos de Santiago tras depositar su cuerpo en Compostela, por lo que se trata de una iconografía plenamente jacobea y de indudable interés por su rareza.”⁴⁷

El prelado accitano aparece de pie, con el cuerpo levemente arqueado y la pierna izquierda ligeramente flexionada, provocando el plegado de los ropajes, en este caso propios de la dignidad episcopal, mitra, capa pluvial de color rojo sobre la sotana negra, roquete y cruz pectoral en el cuello. Con la mano derecha sujeta el báculo, mientras que la izquierda sostiene un corazón al que fija su mirada. Este momento casi místico del Santo se sitúa en un espacio cerrado donde destaca el suelo en damero. Sobre él podemos ver la espada martirial y más al fondo, detrás del personaje, una mesa con un libro, deducimos que las Sagradas Escrituras, que evidencian su labor apostólica. En la esquina inferior derecha encontramos la cartela: “S. Torquato, obispo y mártir, compatrón de este monasterio”.

Al contrario que en la mayoría de las representaciones, aquí el artista anónimo ha optado por encarnar al Santo en un personaje de mediana edad, alejándose del tradicional perfil de hombre casi anciano y de barba blanquecina, dejando ver el corte de la espada en el cuello. El ambiente tenebrista solo se rompe por la luz que procede de la izquierda, que ilumina fuertemente la parte superior del cuerpo del prelado, provocando los claroscuros tan del gusto de la época en contraposición con la escena de luminoso cielo azul que se abre al fondo para representar el milagro del puente.

5. *SAN TORCUATO* (1783), DE ANTONIO MARÍA MONROY.

Del pintor Antonio María Monroy se conserva un *San Torcuato* (2,16 x 1,51 m) realizado en 1793. Actualmente se halla expuesto en la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Paloma de Madrid. Durante el proceso de restauración, realizado en 1999, apareció la firma y la fecha: “Antonio M^a Pinxit Ao de 1793”⁴⁸. Desconocemos cuál es el origen de este cuadro, pues la iglesia de la Paloma fue inaugurada en 1912. Es de suponer que proceda de alguna parroquia cercana,

pues la devoción al Santo seguro que vendría por influencia de lugares próximos de tradicional devoción como Santorcaz o Toledo.

Antonio María Monroy, natural del pueblo de Baena (Córdoba), gozó de fama y prestigio en la Córdoba de la segunda mitad del siglo XVIII. Compaginó el oficio de pintor con el de profesor de dibujo. Contrajo matrimonio con Josefa Aguilera y Aguayo, de cuya unión nació en 1786 Diego, que alcanzaría mayor fama de pintor que su progenitor en la Córdoba del siglo XIX. Fue seleccionado por el obispo Caballero y Góngora para su proyecto consistente en la creación de una Escuela de Dibujo y Pintura en el Palacio Episcopal⁴⁹.

De Antonio María Monroy se conservan obras dispersas por diversas iglesias y conventos de Córdoba. En el convento de Santa Ana se conserva un retrato de la beata María de la Encarnación. En Santa Victoria un *San Joaquín y Santa Ana y la Virgen María*, rodeados de ángeles⁵⁰. En la iglesia de San Pedro un cuadro de *Ánimas de 1790*⁵¹. En la calle Lineros, esquina con calle Candelería, un retablo con tres lienzos con *San Rafael, San Asciclo y Santa Victoria*⁵². Para su pueblo natal, Baena, dibujó la sillería del coro de San Bartolomé⁵³. Ramírez de Arellano señala en su libro, *Paseos por Córdoba*, que en el museo de esta ciudad se encuentra un *San Diego de Alcalá*, “que aunque de fría entonación no carece de importancia por marcar el estado del arte en esa época”⁵⁴. Su última creación fue un *San Antonio*, sin concluir, para la catedral de Córdoba, que según González Guevara, es su obra de mayor mérito⁵⁵. Es considerado el introductor en Córdoba de las nuevas directrices estéticas que marca el neoclasicismo. Falleció el 29 de junio de 1810.

Antonio María Monroy no innova iconográficamente a la hora de retratar a san Torcuato, decantándose como hemos visto en los lienzos gallegos por un primer plano del personaje dejando ver detrás un paisaje montañoso con un río sobre el que se sitúa un puente levantado por dos arcadas de medio punto, una de ellas derribada (Fig. 4). Se puede intuir la multitud tanto en lo que queda de puente como en las aguas del río, referencias unívocas al milagro protagonizado por el Santo en su huida al ser perseguido por los romanos. En un plano más cercano vemos un olivo y un sepulcro. Según la tradición sobre el sepulcro del Santo crecía un olivo que daba flor y fruto el día de su festividad⁵⁶. Este pasaje parece inspirarse en los reproducidos en las estampas devocionales.

El santo obispo, revestido de pontifical, aparece representado como un personaje mayor, de barba blanca y mirada baja, mano derecha levantada en actitud de bendecir; mientras que con la izquierda sostiene a la vez el báculo y la capa pluvial, recurso que el artista utiliza para provocar multitud de pliegues sobre el brocado, contrarrestando la verticalidad de la imagen. Bajo la capa pluvial en brocado rojo con motivos en dorado y forro de color verde, se distinguen el resto de las vestiduras sagradas, la estola a juego con la capa pluvial, el roquete y la sotana.

En el mismo lienzo ha tratado en dos planos diferentes, los principales milagros, el del puente derribado y el del olivo milagroso. El tema del puente derribado, que también aparece en el anónimo gallego, es de los pasajes más reproducidos. Como ya hemos comentado anteriormente, aparece en el arca de plata que contiene las



*Fig.4. ANTONIO MARÍA MONROY. San Torcuato (1783). Iglesia de Nuestra Señora de la Paloma, Madrid.
Foto: Antonio Reyes Martínez.*

reliquias en Celanova, en la capilla de San Segundo de Ávila o en las estampas y grabados como el de Marcos Orozco, realizado en 1686⁵⁷. Otra muestra de este pasaje la encontramos en una tabla del museo de la catedral de Astorga, que con anterioridad formó parte de un retablo dedicado al apóstol Santiago⁵⁸.

En conclusión podemos afirmar que estas representaciones de san Torcuato, aun con sus pequeñas variantes, responden al doble objetivo de dar a conocer la vida del Santo e incentivar su culto y devoción. Probablemente un estudio más exhaustivo y en profundidad a nivel peninsular nos llevará seguro a descubrir otros lugares donde encontrar más ejemplos iconográficos.

NOTAS

1. Las comunidades cristianas, algunas de ellas con sus obispos al frente, al huir de sus diócesis para refugiarse en los territorios cristianos del norte, llevaron consigo lo más preciado para ellas, las reliquias de sus santos y mártires. Según Pedro Suárez, fue san Frodoario, obispo de Guadix, el que trasladó las reliquias hasta Galicia (SUÁREZ, Pedro. *Historia de el obispado de Guadix, y Baza*. Madrid: Antonio Román, 1696, p. 57).
2. Sobre esta cuestión, vid. FÁBREGA GRAU, Ángel. *Pasionario Hispánico*. Madrid: Instituto Enrique Flores del CSIC, 1953, p. 130.
3. Cfr. RAMALLO ASENSIO, Germán. «La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del barroco». En AA. VV. *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad, 2003, pp. 643-671.
4. Cfr. VIVES CASTELL, José. «La Vita Torquati et Comitum»: *Analecta Sacra Tarraconensia*, 20 (Barcelona, 1947), pp. 223-230; VEGA, Ángel Custodio. «La venida de San Pablo a España y los Varones Apostólicos»: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 154 (Madrid, 1964), pp. 7-78; GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo. *Historia de la Iglesia en España*, v. 1. *La Iglesia en la España romana y visigoda (siglos I-VIII)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1979; LÓPEZ MARTÍN, Juan. «Los siete varones apostólicos y sus sedes»: *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, 3 (Almería, 1983), pp. 111-120.
5. Sobre la construcción de esta iglesia, vid. CABALLERO ZOREDA, Luis, ARCE SAINZ, Fernando y UTRERO AGUDO M.^a Ángeles. «Santa Comba de Bande (Orense). Arquitectura y documentación escrita»: *Arqueología de la arquitectura*, 3 (Madrid/Vitoria, 2003), pp. 69-73.
6. Cfr. GONZÁLEZ BALASCH, María Teresa. «San Torcuato, Santa Comba de Bande y Celanova, según el padre La Cueva». En AA. VV. *Actas del I Coloquio de Historia*. Guadix: 1989, 121-126.
7. Vid. VORAGINE, Santiago de la. *La leyenda Dorada*, v. 1. Madrid: Alianza, 1982, p. 399; OJEA, Fray Hernando. *Historia del glorioso Apóstol Santiago* [ed. facsímil]. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993; SUÁREZ, Pedro. *Historia del Obispado de Guadix y Baza*. Madrid: Arges, 1948, pp. 20 y ss.
8. Cfr. VEGA, Ángel Custodio. *Op. cit.*, pp. 26-27.
9. Sobre la figura de Luparia, vid. CASTRO PÉREZ, Ladislao. *Sondeos en la arqueología de la religión en Galicia y norte de Portugal: Trocado de Bande y el culto jacobeo*. Oviedo: Universidad, 2001, pp. 193-203.

10. Cfr. AA. VV. *Los siglos del Barroco*. Madrid: Akal, 1997, p. 205.
11. Cfr. TORRA DE ARANA, Eduardo. *Los tapices de La Seo de Zaragoza*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1985.
12. Cfr. AMEZCUA MORILLAS, Manuel. «Estudio iconográfico del Bautismo de Santa Lupaia»: *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»*, 1 (Guadix, 1988), pp. 75-87.
13. La imagen realizada por Castillo Lastrucci en la década de 1940 es la que actualmente podemos contemplar en este retablo. Hay más ejemplos de épocas más recientes, tal es el caso del las pinturas que decoran la ermita de Nuestra Señora de Gracia, del pintor Carretero, las de los Siete Varones Apostólicos, más *San Pedro* y *San Pablo*, de la fachada principal de la catedral de Guadix, realizadas en mármol en 1992 por la escultora M.^a Ángeles Lázaro Güil. Otros ejemplos los encontramos en Fiñana, en la iglesia de San Torcuato de Guadix, del imaginero Ángel Asenjo, en Face Retama, en Lopera, Albuñán, Benalúa, etc.
14. Cfr. GARRIDO GARCÍA, Carlos Javier. *El paradigma contrarreformista de la diócesis de Guadix (siglos XVI- XVII). San Torcuato, San Fandila, los mártires de Abla y la Historia de Pedro Suárez*. Guadix: Zenit, 2009, pp. 44-48.
15. Cfr. GÓMEZ-GILLAMÓN MARAVER, Antonio. *Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier. Escultor franco-español del siglo XVIII*, v. 1. Tesis doctoral. Málaga: Universidad, 2007, p. 408.
16. Vid. AA. VV. *El libro de la Catedral de Granada*, v. 2. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2005, p. 1193.
17. Cfr. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *San Cecilio y San Gregorio*. Granada: Comares, 2001, p. 128.
18. Cfr. GONZALEZ GARCÍA, Miguel Ángel y PEREIRA SOTO, Manuel Ángel. «El relicario de la iglesia conventual del monasterio de San Salvador de Celanova»: *Porta da aira. Revista de historia del arte orensano*, 8 (Orense, 1997-1998), pp. 23-76.
19. Cfr. HEREDIA MORENO, María del Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. «La cruz de Santorcaz (Madrid), una obra desconocida del platero complutense Gaspar de Guzmán»: *Archivo Español de Arte*, 283 (Madrid, 1998), pp. 259-272.
20. Vid. AA. VV. *El siglo del Renacimiento en España*. Madrid: Akal, 1998, p. 175.
21. Cfr. SOBRINO, Tomás y GONZÁLEZ, Nicolás. «Ávila». En AA. VV. *Catedrales de España*. León: Everest, 1986, p. 115.
22. 22 Cfr. AA. VV. *La Catedral de Orense. Patrimonio histórico gallego*. La Coruña: Xutanza, 1993, pp. 205-223.
23. Cfr. ROSENDE VALDÉS, Andrés A. y SUÁREZ OTERO, José. *El coro líneo de la catedral de Santiago de Compostela. Memoria histórica, recuperación y restauración*. Santiago de Compostela: Catedral-Fundación Caixa Galicia, 2010, pp. 36 y 44.
24. Vid. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «La estampa de devoción y el culto a San Torcuato»: *Boletín del Centro de Estudios «Pedro Suárez»*, 20 (Guadix, 2007), pp. 43-76.
25. Cfr. FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías. *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*. Madrid: Caparrós, 1955, p. 143.
26. Cfr. ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel. «Alonso Cano y 'la alcoba de su majestad': la serie regia del Alcázar de Madrid»: *Boletín del Museo del Prado*, 38 (Madrid, 2002), pp. 9-36.
27. Cfr. GÓMARA, Vidal Luis. *Los dominicos y el arte*. Madrid: Voluntad, 1923, p. 110.
28. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV. Discurso leído el día 13 de diciembre de 1998 por el Excmo. Sr. D. [...] y contestación por el Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade*. Madrid: Real Academia

- de la Historia, 1998, p. 40.
29. Cfr. PALOMINO, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica con el Parnaso Español pintoresco y laureado*. Madrid: M. Aguilar, 1947, p.971.
 30. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Op. cit.*, p. 44.
 31. *Ibidem*, p. 41.
 32. Cfr. COLLAR DE CÁCERES, Fernando. «Más pinturas de Francisco Camilo en Segovia»: *Archivo Español de Arte*, 235 (Madrid, 1986), pp. 277-290.
 33. Sobre la obra del pintor Francisco Camilo, vid. VALDIVIESO GONZÁLEZ Enrique. «Obras inéditas de Francisco Camilo»: *Miscelánea de Arte* (Madrid, 1982), pp. 155-158; MORENTE LUQUE, Fernando. «El grabado italiano en el lienzo “La adoración de los reyes magos” de Francisco Camilo»: *Archivo Español de Arte*, 279 (Madrid, 1997), pp. 328-330; NICOLAU CASTRO, Juan. «Un cuadro de Francisco Camilo en Las Arenas»: *Archivo Español de Arte*, 198 (Madrid, 1977), pp. 157-158; RODICIO RODRIGUEZ, María Cristina y RIVERA BLANC, José Javier. «Un lienzo de Francisco Camilo en el Museo Diocesano de León»: *Archivo Español de Arte*, 198 (Madrid, 1977), p. 159; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «Dos pinturas inéditas de Francisco Camilo»: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 59 (Valladolid, 1993), pp. 475-478; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Francisco Camilo»: *Archivo Español de Arte*, 126 (Madrid, 1959), pp. 89-107; PADRÓN MÉRIDA, Aida. «Un Varón de los Dolores de Francisco Camilo»: *Archivo Español de Arte*, 221 (Madrid, 1983), pp. 75 y 77-78; BARRIO MOYA, José Luis. «Algunas precisiones sobre un cuadro de Camilo depositado en el Museo provincial de Huesca»: *Boletín del Museo del Prado*, 10 (Madrid, 1983), pp. 54-56.
 34. Cfr. TABAR DE ANITÚA, Fernando. «Nuevas atribuciones a Francisco Camilo y Francisco Herranz, seguidor segoviano»: *Archivo Español de Arte*, 263 (Madrid, 1993), pp. 291-296.
 35. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Op. cit.*, p. 73.
 36. La *Adoración de los Reyes Magos* de Veronés está datada en 1573, actualmente depositada en la National Gallery de Londres. Este mismo tema, del pintor Carlo Sacchi, se encuentra en el Museo de Historia del Arte de Viena.
 37. <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/donaciones-y-legados/>> [Consulta: 08.06.2013]
 38. Cfr. COUSELO BOUZAS, José. *La pintura gallega*. La Coruña: Porto y Cía, 1950, p. 156.
 39. Cfr. REGA CASTRO, Iván. «Apuntes para el estudio del convento de las Agustinas Recoletas de Betanzos: forma y contenido en el retablo mayor de la Anunciación»: *Anuario Brigantino*, 29 (Betanzos, 2006), p. 385.
 40. Cfr. COUSELO BOUZAS, José. «Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX»: *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 34 (Santiago de Compostela, 2004), p. 186.
 41. Información de la página web del Museo Arqueológico Provincial de Orense. Contenidos de la sección de Bellas Artes. <www.musarqourense.xunta.es>
 42. <<http://ceres.mcu.es/pages/Main>> [Consulta: 08.06.2013]. Cuadro catalogado por Belén Lorenzo Rumbao.
 43. Cfr. PABLOS HOLGADO, Francisco. «Juan Antonio Amoedo y Troncoso». En AA. VV. *Plástica gallega. Compendio y resumen de las exposiciones de artistas gallegos realizadas en las salas de arte de la Caja de Ahorros Municipal de Vigo a lo largo de 1980*. Vigo: Caja de Ahorros, 1981, p. 92.
 44. Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel y PEREIRA SOTO, Manuel Ángel. *Op. cit.*, pp. 23-76.
 45. Cfr. BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda y FARIÑA BUSTO, Francisco. *El antiguo Museo*

- de Pinturas de Ourense*. Ourense: Grupo Marcelo Macías, 1989, pp. 60 y 114.
46. Cfr. RINCÓN GARCÍA, Wifredo. «Los Varones apostólicos, evangelizadores de España. Tradición, culto e iconografía en su dispersión geográfica hispana»: *Memoria Ecclesiae*, 28 (Oviedo, 2006), pp. 737-784.
 47. Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. «San Torcuato y la leyenda jacobea del puente derribado en un cuadro procedente del monasterio de Celanova». En AA. VV. *Actas del Congreso sobre o Camiño Xacoveo na provincia de Ourense*. Ourense: Dirección Xeral de Promoción do Camiño de la Xunta de Galicia, 1995, pp. 165-175.
 48. Cfr. AA. VV. *Conservar y restaurar. Cuatro años de actuaciones en el patrimonio artístico de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, 2003, pp. 214-215.
 49. Cfr. MORENO CUADRADO, Fernando y PALENCIA CEREZO, José María. *San Juan de la Cruz y Córdoba. El convento de Santa Ana*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1989, p. 106.
 50. Vid. RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, Luis María. *Indicador cordobés, o sea Manual histórico-topográfico de la ciudad de Córdoba*. Córdoba: Fausto García Tena, 1856, p. 383.
 51. Cfr. ALCOLEA GIL, Santiago. *Córdoba. Guías artísticas de España*. Barcelona: Aries, 1951, p. 130.
 52. Cfr. RAMÍREZ DE ARELLANO GUTIÉRREZ, Teodomiro. *Paseos por Córdoba: o sea apuntes para su historia*. Córdoba: Rafael Arroyo, 1873, p. 213.
 53. Cfr. VALVERDE Y PERALES, Francisco. *Historia de la villa de Baena*. Valladolid: Maxtor, 2007, p. 445.
 54. Cfr. RAMÍREZ DE ARELLANO GUTIÉRREZ, Teodomiro. *Op. cit.*, p. 244.
 55. Vid. GONZÁLEZ GUEVARA, Manuel. *Apuntes sobre la historia de la pintura en general y particular de Córdoba*. Córdoba: El Eco, 1869, p. 48.
 56. Sobre la tradición del olivo milagroso, vid. JIMÉNEZ MATA, María del Carmen. «A propósito del 'Aya'ib del olivo milagroso y su versión cristiana en el milagro de San Torcuato»: *Cuadernos de Historia del Islam*, 1 (Granada, 1971), pp. 97-112.
 57. Vid. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. *Op. cit.*, p. 48.
 58. Cfr. GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. *Op. cit.*, pp. 165-175.