



VICISITUDES DEL TRÍPTICO DEL SALVADOR DE ANTONIAZZO ROMANO: DEL *ORATORIO DE DOMINICOS (DE LA CIUDAD DE ÁVILA)*, DE SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS, AL MUSEO DEL PRADO¹

VICISSITUDES OF THE TRIPTYCH OF THE SAVIOUR BY ANTONIAZZO ROMANO: FROM THE ORATORY OF THE DOMINICANS (IN THE CITY OF AVILA), SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS, TO THE PRADO MUSEUM

SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Universidad de Granada

Recibido: 16/06/2021

Aceptado: 03/07/2021

RESUMEN

En este artículo damos a conocer el periplo de una obra de gran trascendencia en el ámbito de los intercambios entre Italia y España durante el reinado de los Reyes Católicos: el tríptico del Salvador de Antoniazzo Romano en el Museo del Prado. Su procedencia del Museo de la Trinidad ha permitido considerarlo una obra originaria de alguno de los conventos suprimidos en la desamortización de Mendizábal próximos a Madrid. Basándonos en documentación inédita, conservada en el archivo del convento de Santo Tomás de Ávila, proporcionamos las pruebas necesarias que confirman el origen real del tríptico.

¹ Esta investigación ha sido financiada por la Excm. Diputación de Ávila y la Institución Gran Duque de Alba dentro del programa “Ayudas a la investigación sobre temas abulenses 2018”.

Palabras clave: Desamortización de Mendizábal, convento de Santo Tomás de Ávila, Museo de la Trinidad, oratorio de dominicos de San Martín de Valdeiglesias, Antoniazso Romano.

ABSTRACT

This paper shows the journey of an artwork that was very significant in the exchanges between Spain and Italy during the Catholic Kings' reign: The triptych of The Saviour, by Antoniazso Romano, in The Prado Museum. This triptych came from the Trinity Museum, so it's considered to belong to one of the disappeared monasteries near Madrid during the Disentailment of Mendizábal. Basing on unpublished documents of the monastery of Saint Thomas, in Ávila, we provide the evidences of the real origin of the triptych.

Keywords: Disentailment of Mendizábal, monastery of Saint Thomas of Ávila, Trinity Museum, Dominican prayer room of San Martín de Valdeiglesias, Antoniazso Romano.

1. PROLEGÓMENOS: LAS CONSECUENCIAS DE LA DESAMORTIZACIÓN DE MENDIZÁBAL Y EL TRASLADO DEL TRÍPTICO DESDE SAN MARTÍN DE VALDEIGLESIAS A MADRID

La Guerra de la Independencia fue uno de los episodios más dramático de la historia de España con funestas consecuencias en el patrimonio histórico-artístico. Numerosos conjuntos monumentales fueron ocupados por las tropas napoleónicas, y objetos de variada naturaleza e incalculable valor fueron víctimas de saqueos y robos, un hecho que desembocó en la salida de un ingente número de obras de arte para no regresar jamás en la mayoría de los casos. Nombres como el general Dupont, Soult o Wellington protagonizaron expolios y fueron responsables del trasvase de estos preciados objetos a Francia e Inglaterra².

2 Existe una bibliografía muy amplia. Algunos estudios son: SOUCHAL, F., "Le vandalisme de la Révolution", París, Nouvelles Éditions Latines, 1993. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a. D., "El equipaje del Rey intruso", en MIRANDA RUBIO, F. (coord.), *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*, congreso internacional, vol. 1, Pamplona, 2008, pp. 77-100. *Id.*, "Del saqueo del patrimonio al patrimonio nacional", en RAMOS SANTANA, A. y ROMERO FERRER, A. (eds.), *Liberty, Liberté, Libertad*, Cádiz, 2010, pp. 427-447. COLETES LASPRA, R., "Guerra de la Independencia y expolio artístico la difusión del Arte Español en Gran Bretaña", en IBARRA AGUIRREGABIRIA, A. (coord.),

Las medidas tomadas en Francia después de la Revolución Francesa tuvieron un hondo calado en toda Europa. En lo que se refiere al patrimonio, el 2 de octubre de 1789 la Asamblea Constituyente ponía a “disposición de la nación”, “los bienes eclesiásticos, los de los emigrados y los de la Corona”³, dejando de ser particulares y convirtiéndose en propiedad de la nación. Con el fin de gestionarlos, comenzaron a realizarse inventarios y se crearon las Comisiones de Monumentos en 1790 como una herramienta de protección y control.

En España, desde el siglo XVIII, y después, con el *Gobierno Intruso* de José Bonaparte y la política de desamortizaciones del siglo XIX, se inició un proceso similar de transferencia de bienes al Estado, sin contar previamente con una estrategia de administración y de gestión firme y eficaz, que asegurara la protección de las obras que en su día atesoraron palacios, iglesias y monasterios, entre otros. Los edificios se adaptaron para unos fines que no estaban previstos en su génesis y sus bienes muebles quedaron expuestos a todo tipo de riesgos, como compraventas fraudulentas, robos, etc.

En 1798, con el fin de percibir ingresos que sanearan las arcas del Estado, Carlos IV decretó que los bienes de instituciones benéficas y obras pías fueran enajenados para destinar las ganancias obtenidas después de su venta a la amortización de la deuda pública. Asimismo, Urquijo, primero secretario de Estado de Carlos IV y después ministro de Estado del Gobierno Intruso (1808-1813), fue el impulsor de la supresión de las órdenes religiosas en España por el mismo motivo. El 18 de agosto de 1809 un Real Decreto disponía que todas las órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales de España quedaran suprimidas⁴:

ARTICULO 1. Todas las órdenes regulares,
monacales, mendicantes y clericales
existentes en los dominios de España quedan
suprimidas; y los individuos de ellas
en el término de 15 días, contados desde
el de la publicación del presente decreto,

No es país para jóvenes, actas *Encuentro Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea*, Álava, Instituto Valentín Foronda, 2012, pp. 1-22.

3 MARTÍNEZ PINO, J., “La gestión del patrimonio histórico-artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación”, *Tejuelo: revista de ANABAD*, nº 12, 2012, pp. 10-21, concretamente p. 11.

4 Fue publicado en la *Gaceta de Madrid*, núm. 234, de 21 de agosto de 1809, pp. 1043-1044. Accesible en <https://www.boe.es/buscar/gazeta> Referencia BOE-A-1809-948 [consultado el 13 de junio de 2019].

deberán salir de sus conventos y claustros
y vestir hábitos clericales seculares.

ARTÍCULO IV. Con arreglo al decreto de 20
de febrero último, los ministros de Negocios
eclesiásticos, de lo Interior y de Hacienda
dispondrán que se pongan en cobro
los bienes que pertenecen a los conventos,
y que quedan aplicados a la nación, con los
destinos que han declarado nuestras resoluciones
anteriores.

En diciembre del mismo año, un nuevo Real Decreto determinaba que se fundase en Madrid un museo de pintura que albergara colecciones de las diferentes escuelas, conservadas hasta el momento en los conventos suprimidos y en los palacios reales. El texto es muy elocuente, puesto que a pesar de que en primera instancia se señala el deseo de dar a conocer la calidad de los pintores españoles mediante obras que habían permanecido “encerradas” en los claustros, en el artículo II se expresa claramente la intención de formar una colección general de los pintores célebres con el fin de trasladarla a París y ubicarla en una sala del Museo Napoleón:

ARTÍCULO II. Se formará una colección general
de los pintores célebres de la escuela
española, la que ofreceremos a nuestro augusto
hermano el Emperador de los franceses
manifestándole al propio tiempo nuestros
deseos de verla colocada en una de las
salas del museo Napoleón, en donde siendo
un monumento de la gloria de los artistas
españoles, servirá como prenda de la
unión más sincera de las dos naciones⁵.

El Museo Napoleón fue un proyecto de Napoleón I y el referente para el museo de pintura que José Bonaparte quería crear en Madrid. El antiguo palacio

⁵ *Gaceta de Madrid*, núm. 356, de 21 de diciembre de 1809, pp. 1554-1555. Accesible en <https://www.boe.es/buscar/gazeta> (Referencia BOE-A-1809-1349) [consultado el 13 de junio de 2019].

del Louvre fue elegido por Napoleón como lugar donde reunir las obras de la colección real y los bienes de las órdenes suprimidas, entre otros. Además, fue el destino de las piezas expoliadas en sus diferentes campañas, entre ellas un importante número de pinturas españolas, entre las que se encontraban varias de Rafael, hoy conservadas en el Museo del Prado al ser restituidas a sus lugares de origen después de la derrota de Napoleón⁶.

Como hemos adelantado, José I Bonaparte también quiso abrir su museo de pinturas en Madrid con obras reales y aquellas que habían pertenecido a las órdenes religiosas suprimidas. Pero el deseo se quedó sólo en proyecto, porque no pasó de ser un almacén de obras amontonadas en un antiguo convento suprimido⁷.

Las distintas medidas parecen vislumbrar intereses económicos que priorizaban el saneamiento de la deuda pública por encima de la conservación y protección del patrimonio, hasta entonces de la Iglesia y de la Corona. Tendrían su continuación en otras actuaciones durante el Trienio Liberal, llegando a su momento culminante y dramático entre 1835 y 1837 durante el gobierno de Juan Álvarez Mendizábal. Así, dos Reales Decretos entre 1836 y 1837 establecían la supresión de conventos y monasterios de las órdenes religiosas, primero masculinas y después femeninas. Muchos de ellos atesoraban importantes obras artísticas, y los expolios y ventas fraudulentas no se hicieron esperar. Ante esta situación, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando dirigió una queja a la reina en 1836, prohibiéndose a partir de ese momento la salida de obras antiguas del país. Una Real Orden del 13 de enero de 1836 había nombrado una junta encargada de los conventos suprimidos y, al mismo tiempo, se designaron una serie de expertos que se encargarían de seleccionar las mejores obras para figurar en un museo. El lugar elegido fue el ex convento de la Trinidad en Madrid. Las de escaso mérito podrían venderse. Ante el peligro inminente de desaparición de obras, desde el Ministerio de la Gobernación, se instó a los Gobernadores Civiles que tomasen las medidas pertinentes para conocer las pinturas que se conservaran en los conventos de su demarcación⁸ con el fin de evitar el

6 Para más detalles, véase ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a.D., *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso, (1808-1813)*, Madrid, UNED, 1999.

7 *Id.*, “El Museo de la Trinidad, germen del museo público en España”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 11, 1998, pp. 367-396, concretamente pp. 369-370. *Id.*, “La primera colección pública en España: el Museo Josefino”, *Fragmentos*, n^o 11, 1987, pp. 67-85. *Id.*, “Coleccionismo, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX”, en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a.D. (coord.), ALZAGA RUIZ, A. (coord.), *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, 2011, p. 28.

8 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M^a.D., “El Museo de la Trinidad...”, *op.cit.*, pp. 370-373.

mayor número de pérdidas posible. El 29 de julio de 1835, una Real Orden mandaba crear comisiones provinciales destinadas a “examinar, inventariar y recoger cuanto contengan los archivos y bibliotecas de los monasterios y conventos suprimidos, y las pinturas, objetos de escultura u otros que deban conservarse” (art. 1)⁹.

El 31 de diciembre de 1837 se publicó una Real Orden que disponía la formación de un Museo Nacional en el que se iban a reunir las obras procedentes de los conventos de Madrid, Toledo, Ávila¹⁰ y Segovia. Se nombró comisionados por cada una de las provincias que se encargarían de recorrerlas, examinando el patrimonio conservado y elaborando un informe sobre las obras de mayor mérito artístico que podrían ser trasladadas al futuro museo. Como responsable de la provincia de Ávila se nombró, en primera instancia, a Julián Zabaleta, al que se unió después su hijo, el arquitecto, Antonio Zabaleta. Además de los conjuntos procedentes del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, del convento del Risco en Piedrahíta, de San Jerónimo de Guisando, fue la persona designada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para trasladar los objetos de valor artístico que se encontraban en el Monasterio de San Martín de Valdeiglesias, villa ligada históricamente a la diócesis de Ávila.

A partir de la documentación conservada, podemos decir que el primero que advirtió a la Academia del valor de estas piezas y la imperiosa necesidad de trasladarlas, por hallarse en un lugar deshabitado, “lleno de polvo y telarañas” y expuesto a todo tipo de peligros, fue Salustiano de Olózaga, por entonces Gobernador Civil de Madrid y futuro presidente de la Junta Superior de Enajenación de Edificios y Efectos de los Conventos Suprimidos (creada el 13 de septiembre de 1836). Así lo manifestó en un escrito dirigido al presidente de la Real Academia de San Fernando el 7 de marzo de 1836¹¹.

La respuesta no se hizo esperar. La Academia respondió aceptando el encargo, pero al mismo tiempo, denunció las dificultades con las que tenían que lidiar los expertos encargados de recoger las piezas seleccionadas en los inventarios que previamente se habían realizado: falta de personas responsables para hacer la entrega o usurpadores que se hacían pasar por comisionados para

9 Citado en MARTÍNEZ PINO, J., “La desamortización eclesiástica y el destino de los conventos suprimidos en Murcia”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 25, 2012, pp. 185-200, concretamente p. 192.

10 Sobre la desamortización de obras de arte en la provincia de Ávila, *vid.* GUTIÉRREZ ROBLEDO, J.L. “Desamortización de obras de arte en la provincia de Ávila. 1835”, *Cuadernos abulenses*, n.º 28, 1999, pp. 51-96.

11 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-58. 7 de marzo de 1836.

apropiarse de las obras, comprometiendo la dignidad de la Academia. Aprovechando esas denuncias, solicitaron al Gobernador el dictado de unas disposiciones que facilitasen el trabajo a los comisionados: la obligación de ceder las llaves de iglesias y dependencias internas, como capillas y sacristías, por parte de los encargados de los conventos; la entrega de todas las obras pertenecientes a las nobles artes existentes en el convento en cuestión, para ser depositadas en el depósito de la Trinidad, y solo al personal autorizado, así como la necesidad de disponer de las llaves del convento de la Trinidad y de todo su recinto dado el elevado número de obras que iban llegando¹².

Pocos días después, la Academia designó al comisionado de Ávila, Julián Zabaleta, para trasladar todos los objetos de valor existentes, haciéndose extensivo “a los dos conventos” ubicados en aquel territorio, refiriéndose no solo al cisterciense de San Martín de Valdeiglesias sino también al jerónimo de Guisando¹³. En todos los escritos concernientes a este tema, se hacía hincapié en la sillería de coro y en el facistol de San Martín de Valdeiglesias por su carácter de piezas únicas.

Las autorizaciones debieron llegar, pero no surtieron efecto, al menos en el primer intento. El 29 de marzo de 1836 la Academia informó del viaje realizado por Julián Zabaleta a San Martín de Valdeiglesias y a Guisando para “recoger la sillería y preciosidades artísticas de ambos monasterios”. Al presentarse en Guisando y enseñar “los oficios de autorización que llevaba [...] se le ha contestado por el comisionado que, hallándose en el distrito o Gobierno Civil de Ávila, y encargado por el Sr. Obispo de aquella Diócesis de custodiar el monasterio, no podía prestarse a hacer ninguna entrega si no se le comunicaba una orden superior para ello”. A partir de esta información se puede deducir que las autorizaciones provenían del Gobernador Civil de Madrid, el primero que llamó la atención de la Academia sobre el valor de las obras que nos ocupan, pero no tenía competencias sobre un territorio que por entonces pertenecía al distrito de Ávila. Por este motivo, desde la Academia se dirigieron al secretario del Despacho de la Gobernación, a la sazón Ministerio de Gobernación, de quien dependían los Gobernadores Civiles, para solicitar una orden superior sobre el Gobernador Civil de la provincia de Ávila que le obligara a realizar los trámites oportunos con el fin de que el referido Julián Zabaleta no encontrara

12 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-66. 14 de marzo de 1866.

13 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-75. 18 de marzo de 1836.

obstáculos en la labor de recogida de obras en toda la provincia de Ávila¹⁴. El 6 de abril de 1836 Antonio Zabaleta, hijo del anterior, envió una carta al secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Marcial Antonio López, comunicando que el desmontaje de la sillería ya se había efectuado, así como la recogida de “cuadros del oratorio de Santa Catalina, Cadalso y otros puntos”. Por ausencia de su padre, como él mismo indica al final del documento, empaquetó todas las obras, anunciando que en dos o tres días se pondrían en camino, y solicitó las órdenes necesarias para culminar su cometido en Guisando, donde según su advertencia se hallaban “las pinturas de más mérito”¹⁵. El 11 de abril de 1836, desde el Ministerio de la Gobernación del Reino, se informó a la Academia que la Reina Gobernadora tuvo a bien otorgar la autorización solicitada a Zabaleta. Así se lo habían manifestado al Gobernador Civil de Ávila para que realizara los trámites correspondientes que permitieran consumir la entrega, declarando a su vez que los Ministerios de Hacienda y de Gracia y Justicia expedirían al comisionado de amortización encargado de custodiar el monasterio, y al obispo de la Diócesis de Ávila, las órdenes oportunas que permitieran finalmente cumplir la Real Orden¹⁶. La Academia confirmó el nombramiento de Antonio Zabaleta como comisionado el 22 de abril de 1836. Aunque en principio ambos continuaron con esa responsabilidad, el nombre de Antonio acabaría sustituyendo al de su padre en toda la documentación relacionada.

La actuación del Gobernador Civil de Ávila no fue inmediata, puesto que diez días después todavía se le estaba solicitando la ejecución de los trámites necesarios para asegurar la entrega y traslado de las obras de la provincia a Madrid, así como el auxilio en la tarea a cualquiera de los dos comisionados¹⁷.

Antonio Zabaleta cumplió con sus obligaciones. En la recogida de obras, se encontró un panorama lamentable que manifestó en un escrito de 24 de junio de 1836 dirigido al secretario general de la Academia, Marcial Antonio López. En él, denunciaba los robos que se habían efectuado prácticamente en todos los conventos y su temor de que un gran número de monumentos desapareciera, al tiempo que alababa la actuación de las autoridades de la provincia,

14 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-91. 29 de marzo de 1836.

15 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-102. 6 de abril de 1836.

16 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-126. 11 de abril de 1836.

17 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-174. 22 de abril de 1836.

el Gobernador Civil, Domingo Ruiz de la Vega, y el secretario del Gobierno Civil, Ramón Ceruti, quienes “preservaron muchas cosas de la destrucción”:

Efectivamente, en la provincia de Ávila, a pesar de tener un Gobernador Civil amante de las Artes y celoso de más, no ha bastado para contener la rapiña y el genio destructor, y de los veinte y cinco conventos suprimidos en ella, la mayor parte no han podido salvarse de fraudes y robos.

En el convento de Duruelo, en el del Risco, y el de Mombeltrán han sido robadas hasta las puertas, ventanas, vidrios, rejas, etc. todos ellos en general están llenos de goteras, por consiguiente, en principio de su destrucción, algunas pinturas han sido rotas y estropeadas por manos bárbaras e ignorantes; varias bibliotecas en que los libros se hallan amontonados y perdidos por el agua, otras desorganizadas y sin haber hecho inventarios formales de ellas, por consecuencia expuestas a extravíos, en fin, se diría que otro Brancaleón había entrado en España como aquel entró en Roma¹⁸.

Las pinturas de Guisando llegaron al convento de la Trinidad de Madrid el 26 de junio de 1836¹⁹.

2. EL TRÍPTICO DEL SALVADOR ANTES DEL MUSEO DEL PRADO

El 14 de abril de 1836 es la fecha del inventario de las obras que se habían depositado en el convento de la Trinidad, procedentes del Monasterio de Padres Bernardos de Valdeiglesias y de Cadalso²⁰. En él aparecen no solo las de estos conjuntos monásticos sino también otras procedentes del *Oratorio de Santa Catalina en San Martín de Valdeiglesias* y del *Oratorio de dominicos (de la ciudad de Ávila) de San Martín de Valdeiglesias*. Del primero da cuenta Antonio Ponz en su *Viage de España*. Después de visitar el Monasterio de Padres Bernardos, atraído por la fama de su coro, ofreciendo todo tipo de detalles de la sillería y las pinturas de Correa, que hoy se pueden admirar en el Museo del Prado, se dirigió a la villa de San Martín de Valdeiglesias. Según informa, allí, los monjes del monasterio tenían una casa, donde vio “parte de los cuadros de Correa, que se transportaron cuando se deshizo el Altar del monasterio, al

18 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-127. 24 de junio de 1836.

19 Carta escrita por Antonio Zabaleta al secretario general de la Academia. 26 de junio de 1836. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-128-1-128.

20 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-130-3-1. 14 de abril de 1836.

Oratorio de Santa Catarina, que hay en esta Casa²¹. No debió de visitar el segundo, pero es evidente que los dominicos de la ciudad de Ávila eran propietarios de una *Casa* a juzgar por la información aportada por el inventario. Allí, los comisionados encontraron la siguiente obra:

Oratorio de dominicos (de la ciudad de Ávila) de San Martín de Valdeiglesias
[En el margen] Bueno, de escuela italiana antigua.

Un oratorio portátil. En lo exterior de las hojas: San Juan Evangelista y una santa; en lo interior, en el centro, la cabeza del Señor, y a los lados, San Juan Bautista y San Pedro²².



Fig. 1 Antoniazio Romano, Tríptico con el busto de Cristo, san Juan Bautista, san Pedro (abierto). San Juan Evangelista y santa Columba (cerrado), finales del siglo XV. Museo Nacional del Prado

©Archivo Fotográfico. Museo Nacional del Prado

La obra referida puede identificarse con el tríptico del Salvador, atribuido al pintor italiano Antoniazio Romano y conservada en la actualidad en el

21 PONZ, A., *Viage de España o Cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hai en ella, particularmente del Escorial*, tomo II, Carta Séptima, Madrid, MDCCLXXIII, p. 282.

22 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-130-3-1. Inventario del Monasterio de Valdeiglesias y Cadalso. 14 de abril de 1836. Mientras preparaba este artículo, se ha publicado un trabajo que recoge también esta referencia e identifica la obra con el tríptico del Salvador de Antoniazio Romano del Museo del Prado. No obstante, el autor sitúa el probable origen de esta en la catedral de Ávila. *Vid.* RUSSO, G., "Antoniazzo Romano per la corona di Spagna. Itinerario pittorico da Granada ad Ávila", en LÓPEZ DE CORSELAS, M., y PALACIOS MÉNDEZ, L. (coords.), *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII* (actas del congreso celebrado en Roma, Real Academia de España, 2017), Universidad de Granada, Granada, 2020, pp. 193-214.

Museo del Prado (Fig. 1). En la exposición más reciente de la que el tríptico formó parte, se señaló la posible procedencia del convento de Santa Columba en Toledo, dada la inhabitual presencia de esta santa en una de las alas del tríptico²³. Recientemente, Giovanni Russo, usando el inventario del Monasterio de San Martín de Valdeiglesias y Cadalso, conservado en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, al que acabamos de hacer referencia, ha señalado la ciudad de Ávila como lugar de procedencia, y la posibilidad de que estuviera situado en la catedral del Salvador, dada la advocación de esta última y el impacto que pudo tener la obra entre los artistas locales²⁴. Por nuestra parte, nos inclinamos a pensar en el Monasterio de Santo Tomás de la capital abulense como centro receptor de un tríptico que fue realizado en primera instancia en Roma²⁵. La noticia que nos aporta el inventario es clara al respecto, pues lo sitúa en un oratorio perteneciente a los dominicos de la ciudad de Ávila en la localidad de San Martín de Valdeiglesias y, dado el alcance de la fundación dominica abulense, en todos los niveles, las propiedades que tenían en esa villa, así como su evidente protagonismo en la esfera artística del siglo XV hispano, no hay motivos para no pensar que ese fue su lugar de origen.

A primera vista, puede resultar llamativo que los dominicos de Ávila tuvieran una sede en la citada villa, pero los documentos que hemos localizado en el archivo del Monasterio de Santo Tomás, así lo demuestran.

Los intereses de la Iglesia abulense en el valle del Alberche se remontan a la época medieval. En el siglo XIII, la Catedral de Ávila había recibido tierras como consecuencia de compras y donaciones²⁶. El Monasterio de Santo Tomás de Ávila también contaba con propiedades en la villa de San Martín, procedentes de bienes confiscados a condenados por la Inquisición²⁷, entre los que destacan viñedos, la casa de Alfonso de Robledo y su mujer Cathalina Martínez, cedidas al Monasterio de Santo Tomás a petición de fray Tomás de

23 STREHLKE, C.B., “Antoniazzo Romano. Tríptico del Salvador”, en VV.AA., *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2019, pp. 222-225, nº. 50.

24 *Vid.* RUSSO, G., “Antoniazzo Romano...”, *op.cit.*, pp. 208 y ss.

25 Los motivos de su encargo, el promotor y las causas de su llegada al Monasterio de Santo Tomás de Ávila en CABALLERO ESCAMILLA, S., “De Oratorio portátil para la Meditación a símbolo de identidad religiosa: novedades en torno al Tríptico del Salvador de Antoniazzo Romano en el Museo del Prado”, *Specula. Revista de Humanidades y Espiritualidad*, en prensa.

26 GARCÍA GARCIMARTÍN, H. J., *Articulación jurisdiccional y dinámica socioeconómica de un espacio natural: la cuenca del Alberche (siglos XII-XV)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2002, p. 514.

27 CASADO QUINTANILLA, B., *Documentación medieval abulense en el Registro General del Sello. Vol. V (28-V-1488 a 17-XII 1489)*, FHA, nº 22, doc. 2, pp. 10-12. Citado en GARCÍA GARCIMARTÍN, H. J., *Articulación jurisdiccional y dinámica...op.cit.*, p. 690, nota 526.

Torquemada²⁸, y unas heredades compradas en 1491 por fray Alonso de Valisa: unas casas que lindaban “con otras que tenía ya el convento en el Oteruelo”, cubas y una viña²⁹.

Varios religiosos pertenecientes al monasterio dominico de Santo Tomás habitaban en la casa sita en San Martín de Valdeiglesias. Suponemos que el oratorio de los dominicos era parte de la misma casa, de la misma manera que el Oratorio de Santa Catalina que Ponz citaba en su texto, estaba en la *Casa* que los monjes de Valdeiglesias tenían en la villa. Lo más probable es que la *Casa* de los dominicos de Ávila fuera la que en su día perteneció a Alfonso Robledo, y podemos asegurar que se trataba de una propiedad del Monasterio de Santo Tomás de Ávila en 1836. El tríptico se localizaba allí en esa fecha; fue calificado como “bueno, de escuela italiana antigua” y trasladado junto con una larga lista de obras “bellas, bellísimas y buenas”, procedentes del Monasterio de San Martín de Valdeiglesias y de Cadalso, al Museo de la Trinidad en Madrid³⁰.

Conocemos varios inventarios completos sobre el mobiliario, el utillaje de cocina, de labranza, ropa de cama, vajillas, etc. de la casa de los dominicos de Santo Tomás en San Martín de Valdeiglesias. En uno fechado en 1767 aparecen los enseres que se entregaron al administrador del Monasterio de Santo Tomás en la villa de San Martín, Juan Lanchas, y entre ellos se citan las siguientes imágenes en la sala principal: “el uno de Nuestro Padre Santo Domingo, otro de Santa Cathalina de Siena y el otro de Nuestra Señora, otro en papel de Nuestra Señora del Pilar y otra abría de Nuestra Señora, un Santo Cristo en una alcoba y otro quadrito de San Jerónimo más un Santo Cristo en una caxa”³¹. No aparece ninguna referencia al tríptico, que nos ocupa, en este inventario, desconocemos en qué fecha llegó, pero es una prueba que pone de manifiesto el trasvase de imágenes escultóricas y pictóricas desde Ávila a la *Casa* que tenían en San Martín. Es posible que el tríptico procediera del Monasterio de Santo Tomás de Ávila y fuera trasladado entre los siglos XVIII y XIX, momento en el que se produjeron cambios importantes en relación con las pinturas del siglo

28 Archivo General de Simancas. RGS, leg. 148805, 2: *Merced al Monasterio de Santo Tomás de Ávila, a suplicación del citado Fray Tomás de Torquemada, de unas casas que también en San Martín de Valdeiglesias fueron confiscadas a Alfonso de Robledo por el delito de herejía*. Murcia, 29 de mayo de 1488.

29 Archivo del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, 172, Documentación diversa, cajón 20 bis, núm. 14 *Memoria de las heredades que los señores Reyes Católicos dieron al convento de la confiscación de bienes que hicieron a varias personas 1488-1492*.

30 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-130-3-1, 14 de abril de 1836.

31 Archivo del Monasterio de Santo Tomás de Ávila, 172, Documentación diversa, cajón 20 bis, núm. 5. *Inventario de lo que se dejó entregado a Juan Lanchas administrador de este convento en la villa de San Martín, en 25 de octubre de 1767*.

XV conservadas en la iglesia monástica. El propio Antonio Ponz pudo ver las antiguas tablas de Pedro Berruguete, que en su día conformaron los retablos colaterales, en el claustro de los Reyes³².

2.1. El tríptico en el Museo de la Trinidad

El conjunto recogido por la comisión de Zabaleta fue depositado en habitaciones contiguas al claustro del antiguo convento de la Trinidad, salvo la sillería de San Martín de Valdeiglesias que fue ubicada en el crucero de la iglesia³³. A pesar de las labores de remodelación que se llevaron a cabo para convertir el edificio religioso en un espacio expositivo, fue tal el volumen de obras acumulado que sobrepasó todas las previsiones y dificultó cualquier intento de disposición museográfica, más aún si tenemos en cuenta que desde el principio las decisiones se iban tomando sin un plan preconcebido. Un elevado número de objetos de gran valor artístico permanecían amontonados, acumulando polvo, y lo que es más grave, la labor de inventariado que se llevó a cabo fue totalmente ineficaz. Las listas de objetos recolectados contienen una mínima información sobre las medidas, el título y el lugar de procedencia, sin embargo, apenas se ofrecen datos sobre su cronología o atribución artística, de modo que en ocasiones es imposible establecer relaciones entre las que allí aparecen y las conservadas.

El destino del Museo de la Trinidad estaba abocado al fracaso, más aún cuando las instalaciones fueron compartidas. Cuando en 1847 se convirtió en la sede del Ministerio de Comercio y Obras Públicas (más tarde de Fomento), el espacio expositivo quedó reducido prácticamente al claustro.

El desastre no tenía vuelta atrás. Para intentar paliarlo se crearon Comisiones de Monumentos Histórico-Artísticos y se ordenó la creación de Museos Provinciales con el fin de acoger las obras de los conventos suprimidos custodiadas en el “almacén” de la Trinidad.

32PONZ, A., *Viaje de España*, tomos IX-XIII, Madrid, Aguilar Maior, 1988 (MDCCLXXXVI), p. 715.

33 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leg. 7-130-3-19: “En la iglesia y sus capillas: en el crucero de la yglesia, en el lado del evangelio, la sillería de San Martín de Valdeiglesias”; “En el claustro bajo hay una avitación junto al refectorio y en ella hay cuadros y escultura de lo que trajo el Sr. Zabaleta y D. José Castelar”.

El primer intento de catalogación seria y las primeras medidas dirigidas a la conservación de las piezas se llevaron a cabo a partir de 1862³⁴, cuando Gregorio Cruzada Villaamil fue nombrado subdirector del Museo Nacional de Pinturas. La única fuente con la que contaba era una escueta lista de obras realizada en 1854. El trabajo de Cruzada llevó por título *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas* y fue publicado en 1865. Sin duda, se trata de un valioso material para aproximarse al conocimiento de las obras procedentes de la Trinidad, pero de las 1733 piezas que recogía el inventario manuscrito de 1854 sólo incluyó 603 cuadros. Debemos suponer que una gran parte de las ausentes serían obras calificadas por entonces como “primitivas”, pertenecientes a la época medieval, que no dejaba de ser un período “oscuro” del que apenas se tenían datos ni expertos que pudieran arrojar algo de luz al respecto. El mismo Villaamil, en la presentación de su *Catálogo*, indicó que no se habían incluido “las que carecen de mérito artístico”³⁵.

Villaamil clasificó las obras por escuelas y autores, distinguiendo la madrileña, la sevillana, la granadina, la toledana, la valenciana, las <<primitivas escuelas españolas>> y las escuelas extranjeras.

En 1870 los fondos procedentes de la Trinidad, originarios de los antiguos conventos suprimidos, y los del Prado, de la colección real, se fusionaron formando una única institución que pasó a llamarse Museo Nacional de Pintura y Escultura, pero, según Pedro de Madrazo, el material transferido de la Trinidad al Prado no superó los 84 cuadros. El resto fue repartido entre museos provinciales y otras instituciones oficiales como ministerios, embajadas, hospitales, dando así origen al *Prado disperso*³⁶. Otras fueron depositadas en los almacenes del Prado, donde todavía permanecen.

La falta de previsión, de orden, de medios materiales y económicos provocó la salida acelerada de obras de los edificios religiosos sin que se llevara a cabo un registro y una labor de inventariado completos de las mismas. Esta situación provocó un desconocimiento de la procedencia de muchas de las obras y, por tanto, una descontextualización que ha impedido conocer en gran parte

34 LÓPEZ-YARTO, A. y MATEO GÓMEZ, I., “Gestación del catálogo del Museo Nacional de Pintura en el siglo XIX”, en *Actas de las jornadas Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Alpuerto, 1995, pp. 273-282.

35 CRUZADA VILLAAMIL, G., *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865. *Vid.* el apartado “Advertencias importantes”. Museo del Prado, Sign. SG PRA.Cat.Col.75(3).

36 ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M.ª D., “El Museo de la Trinidad...”, *op.cit.*, p. 395. Una aproximación a la historia de los depósitos del Museo del Prado, con un listado de las obras clasificado por comunidades, provincias e instituciones en ORIHUELA MAESO, M., “El Prado disperso. Epílogo”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 36, nº. 54, 2018, pp. 75-92

las condiciones en que se realizaron, interpretar convenientemente su iconografía y valorar el alcance simbólico de las mismas.

El tríptico de Romano aparece clasificado en el Catálogo de Villaamil como obra anónima de las primitivas escuelas españolas, pero nada se dice sobre su procedencia. A la luz de los datos que hemos expuesto, podemos afirmar que en 1836 se encontraba en un oratorio en San Martín de Valdeiglesias, perteneciente a los dominicos del Monasterio de Santo Tomás de Ávila. Por lo tanto, es muy probable que este último fuera el lugar de procedencia del tríptico.

Desde el Museo de la Trinidad pasó al Museo Arqueológico Nacional, pues en 1911, August Schmarsow, publicó el artículo titulado “Un dipinto di Antoniazzo Romano a Madrid”, en el que por primera vez atribuía la obra al pintor romano, situándola en este museo madrileño, al tiempo que señalaba el Ministerio de Fomento³⁷ como lugar de procedencia³⁸. Desde aquí ingresó en el Museo del Prado en 1917, donde permanece desde entonces.

Sonia Caballero Escamilla

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada
<https://orcid.org/0000-0003-2255-0356>
soniace@ugr.es

³⁷ Las instalaciones del antiguo Museo de la Trinidad fueron compartidas con el Museo de Fomento en 1847. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M^a. D., “El Museo de la Trinidad...”, *op.cit.*, p. 391.

³⁸ También lo situaba en el Museo Arqueológico Nacional Francisco Álvarez Ossorio en 1910, *vid.*, *Una visita al Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: Tipografía de la revista de archivos, 1925 (2^a edición), p. 59.

