

LA *SANTA CENA* DEL COLEGIO JESUÍTICO DE
MONTERREI (OURENSE). ATRIBUCIÓN, FUENTES
Y DIFUSIÓN DE UN GRABADO DE
JOHANN SADELER I Y PETER DE WITTE*

MARÍA RIVO VÁZQUEZ
Universidade de Santiago de Compostela &
Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento (CSIC-Xunta de Galicia)
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8196-5418>

* Agradezco la colaboración del prof. Juan M. Monterroso Montero, de Turismo de Monterrei, de la historiadora Marta Martínez Parada y el exguarda del Castillo Manuel Fernández Manso, así como las valiosas aportaciones de los revisores anónimos del texto. A mi madre debo la noticia de la reaparición del cuadro. Parte de los datos de este artículo fueron recopilados gracias a sendas becas predoctoral y de estancia FPU del Ministerio de Educación vinculadas al Departamento de Historia del Arte de la Universidade de Santiago de Compostela, en donde desarrollo mi tesis doctoral dentro del Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907).

Copyright: © 2022 CSIC. La edición electrónica de esta revista se distribuye bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Cómo citar/Citation: María RIVO VÁZQUEZ, “La *Santa Cena* del colegio jesuítico de Monterrei (Ourense). Atribución, fuentes y difusión de un grabado de Johann Sadeler I y Peter de Witte”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 69, núm. 135 (2022), págs. 403-432, <https://doi.org/10.3989/ceg.2022.135.13>

LA SANTA CENA DEL COLEGIO JESUÍTICO DE MONTERREI (OURENSE).
ATRIBUCIÓN, FUENTES Y DIFUSIÓN DE UN GRABADO DE
JOHANN SADELER I Y PETER DE WITTE

RESUMEN

La *Santa Cena* del Castillo de Monterrei, de excepcional tema y dimensiones en el arte gallego de la Edad Moderna, apenas ha sido estudiada. Combinando la historia cultural y el estudio formal e iconográfico, analizamos la pintura con tres hipótesis de partida: su procedencia de una fundación jesuítica, su vinculación con Juan A. García de Bouzas y el uso de un modelo grabado flamenco. La adscripción al Colegio de Monterrei se ve respaldada por su *IHS* y la significación del tema para la Compañía. Además, exponemos su probable presencia en el “Museo de Pinturas de Orense” (1845-1852). De la autoría de Bouzas o su taller hay numerosos indicios: desde otros trabajos para los jesuitas hasta similitudes formales y técnicas con obras propias y de su maestro Luca Giordano. No obstante, la falta de documentación nos obliga a proponer una mera atribución. Por último, localizamos la principal fuente artística de la obra: un grabado de Johann Sadeler I basado en una pintura del ítalo-flamenco Peter de Witte que encabeza una dispersa familia artística de la que por primera vez identificamos o relacionamos algunas copias.

PALABRAS CLAVE: *Santa Cena*, Jesuitas, Pietro Candido, Sadeler I, García de Bouzas.

A SANTA CEA DO COLEXIO XESUÍTICO DE MONTERREI (OURENSE).
ATRIBUCIÓN, FONTES E DIFUSIÓN DUN GRAVADO DE
JOHANN SADELER I E PETER DE WITTE

RESUMO

A *Santa Cea* do Castelo de Monterrei, de excepcional tema e dimensións na arte galega da Idade Moderna, apenas ten sido estudada. Combinando a historia cultural máis o estudo formal e iconográfico, analizamos a pintura con tres hipóteses de partida: a súa procedencia dunha fundación xesuítica, a súa vinculación con Juan A. García de Bouzas e o uso dun modelo gravado flamengo. A adscripción ao Colexio de Monterrei vese respaldada polo seu *IHS* e a significación do tema para a Compañía. Ademais, expoñemos a súa probable presenza no “Museo de Pinturas de Orense” (1845-1852). Da autoría de Bouzas ou o seu taller hai numerosos indicios: dende outros traballos para os xesuítas ata similitudes formais e técnicas con obras propias e do seu mestre Luca Giordano. Porén, a falta de documentación obríganos a propoñer unha mera atribución. Por último, localizamos a principal fonte artística da obra: un gravado de Johann Sadeler I baseado nunha pintura do italo-flamengo Peter de Witte que encabeza unha dispersa familia artística da que por primeira vez identificamos ou relacionamos algunhas copias.

PALABRAS CLAVE: *Santa Cea*, Xesuítas, Pietro Candido, Sadeler I, García de Bouzas.

THE *LAST SUPPER* FROM THE JESUIT COLLEGE OF MONTERREI (OURENSE).
ATRIBUTION, SOURCES, AND DISSEMINATION OF AN ENGRAVING BY
JOHANN SADELER I AFTER PETER DE WITTE

ABSTRACT

The *Last Supper* from Monterrei Castle, which has scarcely been studied, not only has an unusual theme but also unusual dimensions for an example of Galician art from the Ancient Regime. By combining cultural history and formal and iconographic studies, we analyse the painting with three initial hypotheses: its origin in a Jesuit foundation, its connection to Juan A. García de Bouzas and the use of a Flemish engraving as a model. The attribution to the College of Monterrei is supported by its *IHS* and the significance of the subject within the Society of Jesus. Moreover, we explain its probable presence in the “Museo de Pinturas de Orense” (1845-1852). There is plenty of evidence regarding the authorship by Bouzas or his workshop; from other works for the Jesuits, to formal and technical similarities with his own works and those of his master Luca Giordano. However, the lack of documentation forces us to propose a mere attribution. Finally, we have found the main artistic source of the work: an engraving by Johann Sadeler I—based on a painting by the Italo-Flemish artist Peter de Witte—that heads a dispersed artistic family of which, for the first time, we identify or link some copies.

KEY WORDS: *Last Supper*, Jesuits, Pietro Candido, Sadeler I, García de Bouzas.

Pese a sus dimensiones (232 x 454 cm), el óleo sobre lienzo de la *Santa Cena* (Fig. 1) conservado en el Parador Castillo de Monterrei pasó largo tiempo desapercibido. A esto contribuyó, sin duda, la intrincada trayectoria de la obra, por períodos desaparecida u olvidada en lugares y por instituciones diversas desde su creación quizás en la primera mitad del siglo XVIII. También su baja calidad técnica, que no animaría a estudiarla. Sin embargo, su excepcionalidad dentro de la periférica y escasa producción pictórica de la Edad Moderna en Galicia¹, con su probable procedencia del colegio jesuítico que albergó la fortaleza², la convierten en una obra singular.

HISTORIA PATRIMONIAL

En 1767, con la expulsión de los jesuitas por Carlos III, una ingente cantidad de bienes pasó a manos de la Corona con las lógicas dificultades en su gestión y el consecuente deterioro, dispersión o pérdida de buena parte de ese patrimonio³.

En Monterrei el colegio jesuítico siguió empleándose con fines docentes y a partir de 1789 fue ocupado por los franciscanos de un convento vecino. Pero tras

¹ Apenas se conserva otra *Cena* en un tosco mural. Juan M. MONTERROSO MONTERO, *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pág. 72.

² Xesús TABOADA CHIVITE, *Monterrey*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, CSIC, 1960 (Anejos de *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 13), pág. 122. El Colegio de Monterrei fue la primera sede de la Compañía en Galicia, y una de las más importantes. Se encontraba en la acrópolis que preside el Castillo, pero quedó arrasado tras la expulsión. Evaristo RIVERA VÁZQUEZ, *Galicia y los jesuitas: sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, [La Coruña], Fundación Barrié de la Maza, 1989. Sobre Monterrei véanse: Xerardo DASAIRAS VALSA, *Monterrei, 1494-1994: 5 séculos de cultura*, Sada, Ediciós do Castro, 1994 (Historia). Agustín DIÉGUEZ DELGADO, *La Casa de Monterrey: de señorío gallego a grandeza de España. Agregada a la Casa de Alba desde 1733*, Ourense, Deputación Provincial de Ourense, 2015. Begoña FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, “El conjunto histórico de Monterrei: estado de la cuestión”, *Boletín Avriense*, 38-39 (2008-2009), págs. 91-114. Francisco PÉREZ RODRÍGUEZ, *La villa de Monterrei y su tierra (siglos X-XIX)*, Vigo, Universidade de Vigo, 2015.

³ Véase Carlos A. MARTÍNEZ TORNERO, *Carlos III y los bienes de los jesuitas: la gestión de las temporalidades por la Monarquía Borbónica (1767-1815)*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2010.



Fig. 1. Taller de J. A. García de Bouzas (?), *Santa Cena*, 1ª mitad s. XVIII (?), óleo/lienzo, 232x454 cm (con marco de 20 cm), Parador Castillo de Monterrei (Ourense). Foto: Eduardo Rivo.

la desamortización de 1835 las carencias económicas asfixiaron a la institución hasta la completa ruina del edificio, del que c. 1853 ya no debía de quedar prácticamente nada. De hecho, muchas de sus piedras se reutilizaron en la cercana villa de Verín, dejando un solar vacío sobre el que en 1967 se inauguró un parador de nueva planta⁴ activo como “Parador de Verín” a pocos metros del más reciente “Parador Castillo de Monterrei”.

Salvo excepciones como la del *Cristo de las Batallas*⁵, tenemos escasas noticias sobre los bienes muebles de los jesuitas. Los inventarios elaborados tras la expulsión, conservados mayoritariamente en el Archivo Histórico Nacional⁶, no son muy detallados, y en ellos no hay rastro de una *Santa Cena*. Sin embargo, el *IHS* del marco –por estilo y tamaño con seguridad original–, el tema eucarístico, y su presencia en el Castillo refuerzan el origen jesuítico que Taboada Chivite

⁴ TABOADA CHIVITE, *Monterrei*, pág. 83. RIVERA VÁZQUEZ, *Galicia y los jesuitas...*, págs. 651-652. Sobre la expulsión de los jesuitas de Monterrei véase José R. HERNÁNDEZ FIGUEIREDO y José D. PENÍN MARTÍNEZ, “El Colegio Jesuítico de San Juan Bautista de Monterrei-Verín: memorial del proceso de una expulsión”, *Hispania Sacra*, 58, 117 (2006), págs. 101-141. José R. HERNÁNDEZ FIGUEIREDO, *La expulsión de los Jesuitas de Galicia*, Madrid, Letras de Autor, 2017. José R. HERNÁNDEZ FIGUEIREDO, “Destino de las temporalidades de los jesuitas en Galicia, tras su expulsión de España por el rey Carlos III”, *Compostellanum*, 55, 1-2 (2010), págs. 149-194.

⁵ José M. GARCÍA IGLESIAS, “Los conventos de Monterrei (Ourense). El Cristo de las Batallas y las devociones franciscanas”, *Porta da Aíra*, 14 (2016), págs. 11-28.

⁶ ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN), *Clero-Jesuitas*, leg. 181-183; 806-807.

ya aseveraba en 1960. Se encontraba entonces en la parroquial de la acrópolis, Santa María de Gracia⁷, donde debió de conservarse al menos desde 1906⁸.

En 1845 se inauguró el “Museo de Pinturas de Orense”, una experiencia museográfica pionera en Galicia que concentró parte del patrimonio pictórico eclesiástico de la provincia en su capital⁹. Entre sus fondos, catalogados en 1846 con los limitados conocimientos de la época, se registra un gran “Cenáculo” proveniente de “San Francisco de Orense”:

N.º 1.º El cuadro colosal apaisado, en lienzo, y al olio, señalado con dicho número, representa el Cenáculo (original), compuesto de figuras perfectamente agrupadas y de un correcto dibujo, las cuales exceden del tamaño natural. Está ejecutado por mano muy maestra si bien desconocida, y es una imitación de la manera de Ticiano por la fuerza del claro-oscuro y colorido que distingue a aquel pintor italiano de la escuela veneciana. Está en bastante mal estado i asaz deluido, ocupando por su magnitud, todo el testero del salón que enfrenta con la puerta del Museo en su parte superior. Consta de 7 pies, 2 pulgadas de alto, 22 id. con 6 id. de largo. Procedencia: San Francisco de Orense¹⁰.

Sin duda debe tratarse del que aparece en dos inventarios del convento orense. Según uno, del 22 de febrero de 1840, “un cuadro en un estado regular que representa la cena de los Apóstoles” se conservaba entonces en el refectorio, mientras que el otro menciona “un cuadro á la cabecera del mismo que representa el cenáculo”¹¹. Como vimos, en 1789 los franciscanos se habían hecho cargo del edificio y escuelas de la Compañía en Monterrei, según parece llevando consigo bienes de su antiguo convento en la fortaleza¹². Así, asumiendo que la

⁷ Decía Taboada que sobre el sepulcro medieval del muro sur con una inscripción gótica *existe un cuadro de grandes dimensiones, procedente del Colegio de Jesuitas, que representa ‘La Cena’*. TABOADA CHIVITE, *Monterrei*, pág. 122.

⁸ ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE OURENSE (AHDO), *Fondos parroquiales, Monterrei, Sta. M.ª*, 27.10.06, fol. 69r.º.

⁹ Yolanda BARRIOCANAL LÓPEZ y Francisco FARIÑA BUSTO, *El Antiguo Museo de Pinturas de Orense (1845-1852)*, Orense, Museo Arqueológico Provincial, 1989, págs. 9-21. Esperanza NAVARRETE MARTÍNEZ, Almudena NEGRETE PLANO y María D. SÁNCHEZ-JAUREGUI ALPAÑÉS, *Catálogo documental: Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de Galicia*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2007, págs. 333-334.

¹⁰ BARRIOCANAL LÓPEZ y FARIÑA BUSTO, *El Antiguo Museo...*, pág. 111.

¹¹ ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE OURENSE (AHPOU), *Hacienda, Junta de enajenación de conventos suprimidos. Inventarios de muebles del convento de San Francisco de Orense*, 2.276.

¹² El inventario de bienes incautados en 1835 en San Francisco de Monterrei se cerró *sin que tampoco haiga cuadros ni pinturas de clase alguna*. BARRIOCANAL LÓPEZ y FARIÑA BUSTO, *El Antiguo Museo...*, pág. 17. En el momento de nuestra visita al AHPOU, donde se conserva, no estaba disponible.

Santa Cena de Monterrei pertenecía a dicho colegio jesuítico y dada la rápida decadencia del edificio, es probable que trasladasen el cuadro a la sede franciscana en Ourense¹³, lo que explicaría su supuesta presencia en el convento seráfico urbano y luego en el “Museo de Pinturas”.

Pero, ¿el de Monterrei y el catalogado en 1846 podrían ser cuadros distintos? La coincidencia de tema, dimensiones y estilo, la excepcionalidad de la obra en el panorama gallego y la ausencia de otras referencias documentales lo hacen difícil. En 1852, con el desmantelamiento del Museo, sus fondos se dispersaron, pero hasta finales del XIX diez cuadros de gran formato se guardaron en la sacristía del convento franciscano de Ourense¹⁴. Por sus dimensiones y vínculo con el lugar es posible que la *Cena* del catálogo estuviese entre ellos, y si, como refieren las actas conservadas de la Comisión Provincial de Monumentos, nada pereció en el incendio del refundado Museo en 1927¹⁵ ni hay más noticias de un cuadro así, la hipótesis más plausible es que este sea, efectivamente, el de Monterrei, adonde se habría devuelto como máximo en 1906, cuando lo documentamos en Santa María de Gracia.

El artífice pudo ser Primitivo Mascareñas Rolán (Gondulfes, 1795-Ourense, 1865), un franciscano de la comarca de Monterrei que en 1832 había sido nombrado maestro de primeras letras del convento de esa villa, ya en el antiguo colegio de la Compañía. En el momento de la exclaustración de los suyos se encontraba en Ourense como visitador de la Orden Tercera, que continuaría funcionando en la iglesia mayor de los franciscanos bajo protección de la mitra y con su visitador como responsable. A su muerte lo sustituyó el vice-visitador, José Fernández, quien en sus quince años al frente¹⁶ también pudo mantener la memoria del origen del cuadro.

Según el testimonio de un vecino y exguarda del Castillo, a principios de la década de 1960, con motivo de la rehabilitación de la parroquial de Monterrei, la *Santa Cena* se escondió en una casa de la acrópolis de donde no se recuperaría hasta más de dos décadas después¹⁷. Esto explica que no se inventariase en

¹³ El 2 de diciembre de 1835 se consignan gastos para la desamortización de San Francisco de Ourense por la *traslación de los efectos inventariados a la habitación en deben conservarse*. A esto se añade la previsión de *Gastos y conducción de los objetos a la capital* desde San Francisco de Monterrei –en el edificio que había sido de los jesuitas–, y otra cantidad para el *local en que deben colocarse en la capital todos los objetos científicos y artísticos*. NAVARRETE MARTÍNEZ, NEGRETE PLANO y SÁNCHEZ-JAUREGUI ALPAÑÉS, *Catálogo documental: Comisiones Provinciales...*, págs. 289-291.

¹⁴ BARRIOCANAL LÓPEZ y FARIÑA BUSTO, *El Antiguo Museo...*, págs. 21-32.

¹⁵ Museo Arqueológico Provincial de Ourense, *Actas de la Comisión Provincial de Monumentos*.

¹⁶ Doroteo CALONGE, *Los tres conventos de San Francisco de Orense*, Osera, Imprenta Hodire, 1949, págs. 321 y 392-393. El P. Mascareñas podría estar vinculado a una capellanía de la parroquial del Castillo. Su fundadora, Isabel de Novoa, la dotó con su hacienda en Gondulfes y nombró patrón a un primo llamado Gerónimo Mascareñas. AHDO, *Fondos parroquiales, Monterrei, Sta. M.ª*, 27.10.06, fol. 58v.º.

¹⁷ Testimonio de Manuel Fernández Manso, vecino de A Pousa (Monterrei).

1983¹⁸. En el año 2000, cuando se expuso en el palacio condal, debió de aplicársele una ligera restauración¹⁹. Hoy, tras la rehabilitación del complejo como parador de turismo entre 2014 y 2015, se encuentra en una sala del palacio²⁰.

ESTUDIO FORMAL

La composición de esta *Santa Cena* es muy clásica. La mesa rectangular orienta uno de sus lados largos hacia el espectador a modo de gran eje transversal en torno al que se distribuyen objetos y personajes. Sobre ella las cabezas de los apóstoles, en friso, trazan una paralela formando planos que aportan profundidad.

A esto se superponen dos verticales que dividen la obra en tres bloques: el cortinón, la mesita auxiliar y cinco apóstoles a la izquierda; Cristo flanqueado por Juan y Pedro tras el centro de la mesa, con comida y utensilios de fuerte carga simbólica; y cinco apóstoles más separados –entre ellos Judas– a la derecha. Además de subrayar esa estructura tripartita, dos lámparas con borlas rojas enmarcan el sanctasanctórum de la habitación. Cristo, arropado por Pedro y Juan, marca con su cabeza nimbada el vértice superior de un triángulo²¹ que encierra el cordero pascual y resalta el pan y el vino en los extremos de su base, subrayada por un cuchillo y un tenedor no anteriores a fines del XVII²².

Ante el mantel, el aguamanil enfatiza una vertical secundaria con continuidad en Cristo análoga a las que podríamos trazar sobre los bloques laterales del cuadro para completar la base reticular de su composición; y sobre ella las figuras crean un juego de doble “M” –una invertida–, que como la cortina, la mesita auxiliar o un pavimento que debió de ser ajedrezado, genera profundidad. No obstante, errores en las proporciones, la perspectiva y la luz aplanan la escena.

¹⁸ José C. FERNÁNDEZ OTERO, Miguel Á. GONZÁLEZ GARCÍA y José GONZÁLEZ PAZ, *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la Diócesis de Orense*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1983 (Catalogación arqueológica y artística de Galicia), págs. 180-181. Rivera lo sitúa en la iglesia por seguir a Taboada Chivite. RIVERA VÁZQUEZ, *Galicia y los jesuitas...*, pág. 566.

¹⁹ Victoria MOURENZA, “Inaugurada en el castillo de Monterrei una exposición permanente del Camiño”, *La Voz de Galicia* (22-7-2000), ed. Ourense, Local, pág. 7. José M. GARCÍA IGLESIAS y José L. SENRA GABRIEL Y GALÁN, *Monterrei. Historia, Arte, Colección visitable*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2001.

²⁰ EZCURRA OUZANDE ARQUITECTURA, *Parador Castillo de Monterrei (2015)* [en línea], disponible en <<https://www.ezcurraouzande.com/2015/05/parador-castillo-de-monterrei/>> [Consulta: 02/01/2020].

²¹ Forma geométrica más estable y símbolo de la divinidad.

²² En esa época la hoja de los cuchillos empezó a curvarse y a redondear su punta. A veces se ensanchó durante el XVIII, que también suavizaría la curvatura. El tenedor –similar a herramientas de la Antigüedad pero de tardío uso en la mesa– muestra aquí su forma más evolucionada: con cuatro dientes curvos. Henry PETROSKI, *The evolution of useful things*, New York, Vintage, 1994, págs. 12-16. Sobre el caso español véase Javier ALONSO BENITO, “Cuberterías de plata del siglo XVIII: aspectos técnicos y ejemplos en el Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Cuadernos dieciochistas*, 19 (2018), págs. 83-104.

Por último, pese a una suerte de tenebrismo tardío la línea y su equilibrio empiezan a vencer al desenfreno cromático y generoso empaste del barroco. Aquí la pincelada es fluida y el color austero, casi reducido a ocre y azules que chocan en un brusco contraste entre cálidos y fríos.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Jesús ocupa el centro rodeado por sus doce apóstoles, entre los que destacan Juan, recostado sobre su hombro derecho; al otro lado Pedro, de acaracolados pelo y barba gris con avanzada calvicie; y Judas, que mira meditabundo al espectador, de quien solo él y Cristo parecen percatarse²³.

Junto con piezas de la vajilla y el pan y vino con que se acaba de instaurar la Eucaristía, en la mesa un cordero pascual y medio limón advierten del inminente sacrificio de Cristo. Si el cordero con que lo judíos celebran la Pascua es un símbolo convencional de su Pasión²⁴, el limón puede aludir al vínculo pecado-redención y a la vida eterna, pues los cítricos se han identificado con el fruto del Árbol del Bien y del Mal, además de relacionarse con la falsedad o la amargura de la muerte²⁵. Tampoco parece casual el cuchillo en primer plano, probable alusión a la traición de Judas²⁶; y entre sus pies podría haber un perro con similar significado²⁷. Aguamaniles y palanganas recuerdan el *Lavatorio*²⁸.

²³ El gesto de Juan se ha visto como metáfora del alma refugiándose en Dios, pero es un vestigio iconográfico de la costumbre de comer en *triclinia*. Situar a Judas aislado o en primer plano, pensativo y mirando al espectador, son recursos habituales para diferenciarlo. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Vol. 1, t. 2: Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Serbal, 2000, pág. 429.

²⁴ EX 12:3-11. IS 53:7. JN 10:11. RÉAU, *Iconografía...*, págs. 422 y 426-427.

²⁵ Sam SEGAL, *A fruitful past. A survey of the fruit still lifes of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till van Gogh*, Amsterdam, Galería P. de Boer; Herzog Anton Ulrich-Museum, 1983, págs. 3, 29 y 31. Yasmin DOOSRY, Christiane LAUTERBACH y Johannes W. POMMERANZ (eds.), *Die Frucht der Verheissung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur*, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2011. Según la leyenda, la sepultura de Adán se encontraba en el monte Gólgota, donde había estado el Árbol de la Ciencia. Este rebrotó y de su madera se hizo la cruz con la que Cristo cumplió la promesa de redención también en ese lugar, sobre la calavera del primer hombre. La cidra, otro miembro de este multívoco grupo de frutas, se usaría en Italia durante la liturgia pascual. Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 202 y 207. En la cultura judía, para la que representa el Paraíso, tiene un rol destacado en la Fiesta de los Tabernáculos. DOOSRY, LAUTERBACH y POMMERANZ (eds.), *Die Frucht der Verheissung...*, págs. 81-111.

²⁶ Hall lo relaciona con la traición de Pedro y su incidente con Malco. James HALL, *Dictionary of subjects and symbols in art*, New York, Routledge, 2018, pág. 190.

²⁷ En Occidente el perro es un símbolo ambivalente de lujuria, envidia, ira o avaricia, así como asociable con judíos, traidores y pecadores. Beryl ROWLAND, *Animals with human faces: a guide to animal symbolism*, London, Allen and Unwin, 1974, págs. 58-66. Así, muchas *Santas Cenas* tienen un perro cerca de Judas. HALL, *Dictionary of subjects...*, pág. 109. En Monterrei podría tener un hueso, alusión a la gula o la avaricia. Simona COHEN, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, Boston, Brill, 2008, pág. 212.

²⁸ Para los teólogos medievales lección de humildad y amor fraternal y símbolo de *Penitencia*, proemio de la *Eucaristía*. RÉAU, *Iconografía...*, págs. 422-423.

Sobre el lado inferior del marco una pieza de madera con hojarasca dorada acoge el anagrama *IHS* encima de un corazón con tres clavos y una cruz sobre la “H”. Un símbolo popularizado por san Bernardino de Siena (1380-1444) muy pronto adoptado por la Compañía²⁹.

Mientras que la mayoría de los apóstoles visten túnicas azules o verdosas y manto rojizo o amarillo oscuro, Judas porta solo tonos cálidos, y Cristo es el único que lleva túnica rosada y manto azul, invirtiendo así la distribución predominante de tonos fríos y cálidos en los demás. El patrón es claro, por lo que, en una sociedad como la barroca, marcada por la superposición de lo real y lo simbólico³⁰, poca duda cabe del uso intencionado del color para definir a los personajes. Su lectura varía con frecuencia³¹, pero referentes bíblicos, litúrgicos, literarios, etc., y la atención al contexto lo hacen interpretable³².

Así, en el verde del cortinón vemos la premonición de la Resurrección mediante un color asociado a la esperanza³³ que también llevan los discípulos más jóvenes. No en vano el verde se relaciona con la primavera, la juventud y la Trinidad³⁴.

Un mantel azul –color de lo celestial³⁵ y las fiestas marianas, sobre todo en el mundo hispánico³⁶– cubre la mesita auxiliar con material del *Lavatorio*, entre él un paño cuya función y tono blanco subrayan la idea de pureza³⁷. También a variedades de azul pertenecen el manto de Cristo y la túnica de la mayoría de sus discípulos, leales ministros. La excepción es Judas, que lleva túnica roja y manto amarillo oscuro, un color ambivalente alusivo a los celos, la traición y el crimen con el que se ha vestido desde la Edad Media³⁸.

²⁹ Corinna T. GALLORI, *Il Monogramma dei nomi di Gesù e Maria*, Asola, Gilgamesh, 2011, págs. 27-31, 36 y 47-55. Agradezco esta referencia a Pavla Langer, del *Kunsthistorisches Institut in Florenz* y la *Universität Bonn*. Sobre la adopción del *IHS* por los jesuitas véase Heinrich PFEIFFER, “La iconografía”, en Giovanni SALE SJ (ed.), *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao, Mensajero, 2003, pág. 171.

³⁰ Véase GÁLLEGO, *Visión y símbolos...*

³¹ *Toda mención al color es cultural, ideológica en el Barroco*. Fernando RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*, Madrid, Abada, 2009, pág. 70.

³² Véase John GAGE, *Color and culture. Practice and meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley, University of California, 1999.

³³ Michel PASTOUREAU y Mario RIGHETTI, *Los colores litúrgicos*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006, págs. 47 y 52. GAGE, *Color and culture...*, pág. 89. GÁLLEGO, *Visión y símbolos...*, pág. 193.

³⁴ Paull F. BAUM, “Juda’s red hair”, *The Journal of English and Germanic Philology*, 21, 3 (julio 1922), pág. 524.

³⁵ GAGE, *Color and culture...*, págs. 89 y 130.

³⁶ PASTOUREAU y RIGHETTI, *Los colores...*, págs. 12, 18 y 20.

³⁷ El uso litúrgico del blanco es ilustrativo. PASTOUREAU y RIGHETTI, *Los colores...*, págs. 5-13, 21-32 y 46-50. Antes de ser *signo de eterna gloria* ya aparece en la Transfiguración y la Resurrección. GÁLLEGO, *Visión y símbolos...*, pág. 194. Pureza, alegría y gloria van ligados a este color. GAGE, *Color and culture...*, págs. 84 y 130.

³⁸ Astrid de SAS VAN DAMME, “El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados”, *Estudios Medievales Hispánicos*, 2 (2013), págs. 241-276. BAUM, “Juda’s red...”, pág. 524. Su ambivalencia depende de su asimilación o no al oro. PASTOUREAU y RIGHETTI, *Los colores...*, pág. 7.

La Biblia asoció el rojo con el pecado y la sangre derramada de los mártires y de Cristo que nos dará la redención³⁹. Esto fijó la tradición de que Judas y otros pecadores son pelirrojos⁴⁰. Así, el bermellón de las borlas de las lámparas no parece casual, pues enmarcan al Salvador dispuesto para el sacrificio, y tanto estas como el rosado de su túnica podrían simbolizar también la caridad y el gozo por el desenlace de su Pasión⁴¹.

El cuadro refleja las reacciones al anuncio de la traición. Muchos apóstoles gesticulan sorprendidos, algunos miran inquisitivamente a Cristo y otros están apesadumbrados, mientras que uno señala a Judas delatándolo a sus compañeros.

Para García Iglesias y Senra el anagrama *IHS* en el marco y el tema del cuadro lo situarían con decoro en el refectorio del Colegio de Monterrei⁴². No en vano los jesuitas se esforzaron en fomentar la Eucaristía, que recomendaban recibir con una frecuencia hasta entonces inusitada. La huella de esta práctica, que molestó a sectores conservadores y a otras órdenes e incluso se tachó de herética⁴³, es más patente en otras representaciones de la *Cena*, como la que Rubens realizó para los jesuitas de Amberes, donde Cristo ofrece el pan consagrado a Pedro⁴⁴. Pero la *Cena* es, en cualquier caso, un tema doctrinal para la Compañía que tradicionalmente se había ubicado en los refectorios.

³⁹ Esaú vendió su primogenitura por un guiso *rojo*, y sus descendientes, los edomitas, se dedicarán a derramar sangre, a menudo contra Israel. Zalazar Tello, Claudia B., *Israel-Edom. ¿Una relación ambigua?: aproximación narrativa y canónica al personaje de Esaú-Edom*, trabajo fin de máster, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2017, págs. 16, 29, 67, 94 y 105-106. El rojo se usa en celebraciones de la Pasión, del Espíritu Santo, y de los apóstoles, evangelistas y mártires. PASTOUREAU y RIGHETTI, *Los colores...*, págs. 7-13 y 51-52.

⁴⁰ BAUM, "Juda's red...", págs. 520-529. Ruth MELLINKOFF, "Juda's red hair and the Jews", *Journal of Jewish Art*, 9 (1982), págs. 31-46. Michel PASTOUREAU, "El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas", en Michel PASTOUREAU, *Una historia simbólica de la Edad media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006, págs. 219-234. Según Stirling, en la pintura española Judas siempre es pelirrojo, un rasgo abominado. En otros contextos o personajes es positivo. Richard BENTLEY (ed.), "Red Hair", *Bentley's miscellany*, 29 (1851), pág. 532. Su asociación con el mal la usaron incluso Dante, Shakespeare o Dickens. L. M. McLEAN, "Dante's sense of color", *Modern Language Notes*, 4, 4 (1889), págs. 101-104. Lauriat Jr. LANE, "Dickens' archetypal jew", *PMLA. Modern Language Association*, 73, 1 (1958), págs. 94-100. Robert I. LUBLIN, *Costuming the Shakespearean Stage*, London, Routledge, 2016, págs. 159-160.

⁴¹ En culturas antiguas el rojo era un anuncio de divinidad, y el cristianismo lo asoció a la caridad. GAGE, *Color and culture...*, págs. 26, 84, 89 y 130. PASTOUREAU y RIGHETTI, *Los colores...*, págs. 46 y 51. El rosado solo se usa el tercer domingo de Adviento y el cuarto de Cuaresma como anuncio del próximo regocijo al culminar ambos procesos. PASTOUREAU y RIGHETTI, *Los colores...*, págs. 19, 61 y 63.

⁴² GARCÍA IGLESIAS y SENRA GABRIEL Y GALÁN, *Monterrei...*, pág. 69.

⁴³ John W. O'MALLEY SJ, *Los primeros jesuitas*, Santander, Sal Terrae, 1995, págs. 192-198.

⁴⁴ Pudo basarse en dos grabados del tratado devocional de 1595 *Adnotationes et meditationes in Evangelia*, escrito por el jesuita Jerónimo Nadal. Anna C. KNAAP, "Meditation, ministry, and visual rethoric in Peter Paul Ruben's program for the Jesuit church in Antwerp", en John W. O'Malley SJ, Gauvin A. Bailey, Steven J. Harris y T. Frank Kennedy SJ (eds.), *The Jesuits II. Cultures, Sciences and the Arts 1540-1773*, Toronto, University of Toronto, 2006, págs. 165-166. Hasta el siglo XVI Occidente se había

FUENTES ARTÍSTICAS

La principal fuente artística de la *Santa Cena* de Monterrei debió de ser uno de los dos grabados de Johann Sadeler I (Bruselas, 1550-Venecia, 1600)⁴⁵ sobre una pintura del ítalo-flamenco Peter de Witte, quien trabajó en Italia con el nombre de Pietro Candido y luego en Baviera como Peter Candid (Brujas, 1548-Munich, 1628)⁴⁶. Quizás la que Jacobo Ollero Butler le atribuyó y propuso como original hace tres décadas (Fig. 2)⁴⁷.

Es probable que este grabado no fuese el más próximo a Witte (Fig. 3)⁴⁸, sino el que –como en Monterrei y con similares banquetas de reminiscencias flamencas– muestra figuras de cuerpo entero (Fig. 4)⁴⁹; algo que no sucede ni en el cuadro de Witte, ni en el otro grabado de Sadeler, ni en uno totalmente invertido de

centrado en el anuncio de la traición, que prevaleció en Italia incluso después de que la Contrarreforma extendiese la *Santa Cena* como primera misa. Emile MÂLE, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001, págs. 75-84. RÉAU, *Iconografía...*, págs. 425-426 y 433-436.

⁴⁵ Johann Sadeler I encabezó una estirpe de grabadores con gran repercusión, como han puesto de relieve, por ejemplo E. ANGULO; Jesús M. GONZÁLEZ DE ZARATE; Rafael LAMARCA RUIZ DE EGUILAZ y Virgilio BERMEJO VEGA, “Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII”, *Goya*, 251 (1996), págs. 265-275. La circulación de sus estampas por la Península Ibérica está sobradamente demostrada. Manuel ARIAS MARTÍNEZ, “La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII”, *De Arte*, 1 (2002), págs. 89-106. Benito NAVARRETE PRIETO, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. También entre los jesuitas. Brigitte VOLK-KNÜTTTEL, *Peter Candid (um 1548-1628). Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2010, págs. 65-70.

⁴⁶ Witte se trasladó muy joven a Florencia, donde fue discípulo de Vasari. Véase VOLK-KNÜTTTEL, *Peter Candid (um 1548-1628)*... Varias *Cenas* de Vasari, como la del Hospital Serristori de Figline (Florencia, 1567-1569), podrían ser precedentes de la de Witte. Leo SETZ y Aude FONLUPT, *Pieter de Witte, (c. 1548-1628) Attributed. La Última Cena, 1580 (oil on panel, 92x143 cm)* [en línea], disponible en <<https://www.catawiki.com/l/24912159-pieter-de-witte-pietro-candido-peter-candid-c-1548-1628-attributed-la-ultima-cena>> [Consulta: 03/06/2020].

⁴⁷ Jacobo OLLERO BUTLER, “Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de Witte y Denis Calvaert”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 3 (1991), págs. 79-82.

⁴⁸ K. G. BOON (ed.), *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts (ca. 1450-1700). Vol. 21: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II (text)*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1980, pág. 114, núm. 206. K. G. BOON (ed.), *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcut (ca. 1450-1700). Vol. 22: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II (plates)*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1980, pág. 124, núm. 206. VOLK-KNÜTTTEL, *Peter Candid (um 1548-1628)*..., págs. 346 y 348. BRITISH MUSEUM, núm. 1868,0612.501, *Last Supper, after Peter de Witte, 1570-1600 (engraving, 255-393 mm)* [en línea], disponible en <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0612-501> [Consulta: 03/06/2020]. También en el *Rijksmuseum*. RIJKSMEUSEM, núm. RP-P-OB-5320, *Laatste Avondmaal, Johann Sadeler (I), after Peter de Witte, 1560-1600 (engraving, 264x392mm)* [en línea], disponible en <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168397>> [Consulta: 03/06/2020].

⁴⁹ RIJKSMEUSEM, núm. RP-P-OB-7881, *Laatste Avondmaal, Johann Sadeler (I), after Peter de Witte, 1560-1650 (engraving, 324x382mm)* [en línea], disponible en <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168398>> [Consulta: 16/07/2020].



Fig. 2. Peter de Witte (?), *Santa Cena*, c. 1580 (?), óleo/tabla, 92x143 cm. Foto: Daniel Díaz, “Un lienzo de Pieter de Witte en Goya”, *Arsmagazine. Revista de arte y coleccionismo* (18-6-2019) [en línea], disponible en <<https://arsmagazine.com/un-lienzo-de-pieter-de-witte-en-goya/>> [Consulta: 16/07/2020]



Fig. 3. Johann Sadeler I, *Santa Cena*, 1570-1600, grabado sobre P. de Witte, 255x393 mm, *The British Museum*. Foto: © The Trustees of the British Museum. CC BY-NC-SA 4.0

Hendrik Hondius I (Duffel, 1573-Amsterdam, 1650)⁵⁰. Los mayores cambios en la pintura gallega respecto al grabado de figuras enteras, además de la inversión de la tríada central Pedro-Cristo-Juan, son la adición de la mesa auxiliar y otros objetos y el desplazamiento de dos apóstoles para adaptar la composición a un formato más apaisado⁵¹.



Fig. 4. Johann Sadeler I, *Santa Cena*, 1560-1650, grabado sobre P. de Witte, 324x382 mm, Rijksmuseum. Foto: Rijksmuseum, núm. RP-P-OB-7881, *Laatste Avondmaal, Johann Sadeler (I), after Peter de Witte, 1560-1650 (engraving, 324x382mm)* [en línea], disponible en <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168398>> [Consulta: 16/07/2020] CC0 1.0

⁵⁰ Michiel Vliegenthart, *Hendrik Hondius the Elder (1573-1650) after Peter de Witte. Last Supper (Coeni domini), 1620-1650 (grabado, 265x385mm)* [en línea], disponible en <<https://www.catawiki.es/l/33057933-hendrik-hondius-the-elder-1573-1650-after-peter-de-witte-last-supper-coeni-domini>> [Consulta: 03/06/2020]. A diferencia de otros grabadores, Sadeler sabía trabajar sin invertir la composición. OLLERO BUTLER, “Algunas novedades acerca de...”, pág. 79.

⁵¹ Una de las *Santas Cenas* realizadas por el flamenco Vincent Sellaer c. 1535-1540 pudo inspirar a Witte, si bien por los aguamaniles y la inversión del grupo central cabe pensar en un conocimiento directo del Sellaer, conservado en el Escorial, por el autor del lienzo gallego. Ana DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, “Una Santa Cena de Vincent Sellaer identificada en el Escorial y otra en el Maagdenhuismuseum de Amberes”, *Reales Sitios*, 194 (2012), pág. 37.

Witte pintó varias *Cenas*. Brigitte Volk-Knüttel cataloga dos –hoy perdidas– de los conventos franciscano y capuchino de Munich; un dibujo y probable borrador de la primera, datada en 1618; y el grabado de Sadeler con medias figuras (Fig. 3), en su opinión hecho entre 1588 y 1595 en la corte bávara a partir de una pintura perdida y reeditado en Venecia⁵². Para Ollero Butler, sin embargo, este grabado sigue con variantes el óleo sobre tabla de colección particular madrileña que estudió en 1991 (Fig. 2). Así, este sería el “original”⁵³ del que partieron los grabados y versiones pictóricas de Witte y otros artistas.

Se trata de una obra de calidad que las estampas, como era habitual, simplifican. No obstante, composición, posturas, expresiones y fisonomías son casi idénticas. Además, en el reverso de su marco dorado –quizás de fines del XVIII con elementos del XIX– un sello de lacre reza “S. P. Q. R.” y “LAZIO”, lo que para Ollero certificaría su origen romano y la autoría de Witte.

Ollero menciona tres versiones pictóricas: otro cuadro del XVI que reproduce pese a desconocer su paradero y dos posteriores; uno de Pedro Ruiz de Salazar (c. 1604-Sto. Domingo de la Calzada, 1670) probablemente de mediados del XVII en la Catedral de Sto. Domingo de la Calzada, y otro de Esteban Márquez de Velasco (Puebla de Guzmán, Huelva, 1652-Sevilla, 1696) en la Universidad de Baylor (Texas) cuya composición considera parecida a la de Witte, aunque dice conocerlo muy mal⁵⁴.

El primero lo encontramos en el mercado del arte (Fig. 5)⁵⁵. Volk-Knüttel no debe de considerarlo de Witte, pues elude toda hipótesis sobre su correspondencia con la menos conocida de las dos *Cenas* que cataloga como perdidas: la de los capuchinos de Munich⁵⁶. No obstante, aún con diferencias –sobre todo en los brazos de Juan, quizás repintados–, se acerca mucho al cuadro de Madrid (Fig. 2), con el que comparte una mesita auxiliar central ausente en los grabados.

⁵² VOLK-KNÜTTEL, *Peter Candid (um 1548-1628)*..., págs. 190, 192, 309, 346, 348 y 455.

⁵³ OLLERO BUTLER, “Algunas novedades acerca de...”, págs. 79-82. El 25 de junio de 2019 se subastó en Madrid datado en 1580 y con un precio de salida de 60 000 euros, pero no se remató la venta. GOYA SUBASTAS, *Lote 038 (subasta 25/06/2019), Peter de Witte, ‘La Última Cena’ (óleo sobre lienzo, 92x143 cm)* [en línea], disponible en <<https://www.goyasubastas.com/subastas-25-junio-2019-82/lote-55926/peter-de-witte-pietro-candido-brujas-154048-munich-1628>> [Consulta: 03/06/2020]. Daniel DÍAZ, “Un lienzo de Pieter de Witte en Goya”, *Arsmagazine. Revista de arte y coleccionismo* (18-6-2019) [en línea], disponible en <<https://arsmagazine.com/un-lienzo-de-pieter-de-witte-en-goya/>> [Consulta: 16/07/2020]. SETZ y FONLUPT, *Pieter de Witte, (c. 1548-1628) Attributed...*

⁵⁴ OLLERO BUTLER, “Algunas novedades acerca de...”, págs. 79-82.

⁵⁵ HAMPEL FINE ART AUCTIONS MUNICH, *464 (subasta 16/06/2010), Peter de Witte (Pietro Candid), Das letzte Abendmahl, (óleo/tabla, 103x168 cm)* [en línea], disponible en <<https://www.hampel-auctions.com/a/Peter-de-Witte-Pietro-Candid.html?a=81&s=199&id=81935&g=Gemaelde-16-18-Jhd>> [Consulta: 03/06/2020].

⁵⁶ VOLK-KNÜTTEL, *Peter Candid (um 1548-1628)*..., págs. 190 y 192.



Fig. 5. Peter de Witte (?), *Santa Cena*, s. XVI, óleo/tabla, 105x168 cm. Foto: Zeljko Tomic, Hampel Fine Art.

La pintura de Salazar junta las figuras para adaptarse a un luneto y modifica objetos y viandas, omitiendo, como en los grabados, la mesa auxiliar en primer plano. Pero lo que más recuerda al cuadro de Monterrei es una lámpara de cuatro brazos.

Según averiguamos, la tercera versión citada por Ollero (Fig. 6) se corresponde con la *Santa Cena* erróneamente atribuida a Murillo en *The Cabinet Gallery of Pictures* (1834)⁵⁷. Procedente de Valencia, debió de llegar a Londres en la tercera década del XIX. Después se llevó a EE. UU., y en 1985, al adquirirlo la Universidad de Baylor, William Jordan, del *Kimbel Art Museum*, autentificó el cuadro y lo atribuyó a Márquez con ayuda de Enrique Valdivieso, quien sugirió una fuente grabada desconocida⁵⁸.

Andrea Ortuño relacionó el cuadro de Texas, que data c. 1670, con la *Santa Cena* de Rubens en la *Pinacoteca Brera* (Milán) por mediación de un grabado de Boetius A. Bolswert. Coincidimos en que la jofaina con aguamaniles, las velas y los cortinajes crean en ambos una atmósfera similar, y la analogía también es clara en el gesto pensativo y mirada de Judas y en la postura y expresión de

⁵⁷ Andrea M. ORTUÑO, “Revisiting Allan Cunningham’s Cabinet Gallery and a Last Supper once attributed to Murillo”, *Source: Notes in the History of Art*, 36, 1 (2016), págs. 49-60. Allan CUNNINGHAM, *The Cabinet Gallery of pictures by the first masters of the English and foreign schools*, vol. 2, London, G. & W. Nicol, 1834, págs. 61-64.

⁵⁸ ORTUÑO, “Revisiting...”, págs. 52-54. Enrique VALDIVIESO GONZÁLEZ, *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir, 1986, pág. 249.



Fig. 6. Esteban Márquez de Velasco (?), *Santa Cena*, c. 1670, óleo/lienzo, 194,95x368,30 cm, *Truett Seminary*, Baylor University (Texas). Foto: Debbie Williams, Baylor University.

Cristo⁵⁹. Pero Rubens escoge, como en Amberes, la instauración de la Eucaristía, mientras que en Texas se muestra el anuncio de la traición. De hecho, si la fuente sugerida por Valdivieso debió de ser, como parece intuir Ortuño, más próxima a la pintura de Márquez, creemos que Ollero acertó al sospechar que ese referente fuese Witte a través de Sadeler (Fig. 3)⁶⁰.

Así mismo, el violento contraste de luces y sombras; el suelo ajedrezado; la jofaina y aguamaniles en primer plano; cortinas en diagonal; y, sobre todo, las borlas flanqueando al grupo central, hacen pensar en un conocimiento directo de la pintura de Texas por parte del artista o comitentes de Monterrei.

No hay duda de que los grabados de la *Santa Cena* de Witte tuvieron amplia circulación en Europa. Hay copias pictóricas en Francia⁶¹, Alemania⁶², los Países

⁵⁹ ORTUÑO, “Revisiting...”, págs. 54-57.

⁶⁰ OLLERO BUTLER, “Algunas novedades acerca de...”, pág. 82.

⁶¹ MINISTÈRE DE LA CULTURE (Francia), *Vicente Suárez (?), La Dernière Cène, vers 1789 (peinture à l'huile, toile), église collégiale Saint-Blaise, Calenzana (Corse)* [en línea], disponible en <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM2B000729>> [Consulta: 03/06/2020]. MINISTÈRE DE LA CULTURE (Francia), *Cène, 17e siècle (peinture à l'huile, bois), église Notre-Dame de l'Assomption, Maligny (Bourgogne-Franche-Comté)* [en línea], disponible en <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM89003749>> [Consulta: 03/06/2020]. MINISTÈRE DE LA CULTURE (Francia), *La Cène, 17e siècle (peinture, toile), Chapelle Saint-Martin, église de la Trinité, Vendôme (Loir-et-Cher)* [en línea], disponible en <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM41000563>> [Consulta: 03/06/2020]. MINISTÈRE DE LA CULTURE (Francia), *La Cène, 17e siècle (peinture à l'huile, bois), église, Castillonès* [en línea], disponible en <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM47000095>> [Consulta: 03/06/2020].

⁶² Rostyslav VORONKO, *Abendmahl, 1602 (Malen auf Holzplatte), Kirche in Görsdorf b. Storkow* [en línea],

Bajos⁶³ y Dinamarca⁶⁴ que no parecen coincidir con las mencionadas por Volk-Knüttel en galerías, casas de subastas y colecciones de París, Roma, Estocolmo y Viena, a las que añade dos dibujos respectivamente en Florencia y en la abadía austriaca de Sankt Paul im Lavantthal⁶⁵. Además, sabemos que tres copias se vendieron en los últimos años en Amsterdam⁶⁶, Londres (Fig. 7)⁶⁷ y Munich⁶⁸, y más recientemente se subastó otra en Madrid⁶⁹.

Aparte de estas versiones y las mencionadas por Ollero, durante esta investigación identificamos otra copia en Alemania⁷⁰, y junto al supuesto original se subastó un pequeño cobre catalogado como de escuela flamenca del XVII en nuestra opinión también derivado⁷¹.

En este sentido, aunque más alejada formal y cronológicamente que otras pinturas, también creemos probable que Witte sirviese de referencia a la *Santa Cena* de Juan Bautista de la Peña (c. 1710-1773) pintada c. 1757 para la Capilla del Sagrario de San Pedro de Córdoba, obra menor del que fue uno de los

disponible en <http://www.rostyslav-voronko.com/restauration_goersdof.htm> [Consulta: 03/06/2020].

⁶³ NETHERLANDS INSTITUTE FOR ART HISTORY (RKD), *Possibly after Peter de Witte (I), The Last Supper, 17th century (canvas, oil paint, 26,3x26,7 cm), Poptaslot, Marssum (Menaldumadeel)* [en línea], disponible en <<https://rkd.nl/en/explore/images/204055>> [Consulta: 03/06/2020]. NETHERLANDS INSTITUTE FOR ART HISTORY (RKD), *Possibly after Peter de Witte (I), The Last Supper, 17th century (panel, oil paint, 41,2x66,7 cm), Poptaslot, Marssum (Menaldumadeel)* [en línea], disponible en <<https://rkd.nl/en/explore/images/204077>> [Consulta: 03/06/2020].

⁶⁴ DAVID BURMEISTER, “8. Netherlandish prints and religious art in Denmark”, *Gerson Digital: Denmark* (2015) [en línea], disponible en <<http://gersondenmark.rkdmonographs.nl/8.-netherlandish-prints-and-religious-art-in-denmark-2013-david-burmeister-kaaring>> [Consulta: 03/06/2020]. ERIC MOLTKE, “Nogle malerier i vore kirker og deres forbillender samt lidt om Peter Candid”, *Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie*, (1956), págs. 105-125.

⁶⁵ VOLK-KNÜTTEL, *Peter Candid (um 1548-1628)*..., pág. 346.

⁶⁶ SOTHEBYS, *Lote 8 (subasta, 09/05/2006), Follower of Peter de Witte, called Candid, The Last Supper (oil on canvas, 125x215,8 cm), St. Paulus Abdij (Oosterhout), from which acquired by the present owners in 1954* [en línea], disponible en <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/old-master-paintings-am0997/lot.8.html>> [Consulta: 03/06/2020].

⁶⁷ BONHAMS, *Lote 30 (subasta 24/10/2018), After Peter de Witte, called Pietro Candido, The Last Supper, 17th century (oil on panel, 74,5x133,1 cm)* [en línea], disponible en <<https://www.bonhams.com/auctions/24649/lot/30/>> [Consulta: 03/06/2020].

⁶⁸ MUTUAL ART, *After Pieter de Witte, Jan Sadeler I, Das letzte Abendmahl (oil on canvas, 73,5x96,5 cm), Scheublein Art & Auctionen, Munich (subasta 24/04/2020)* [en línea], disponible en <https://www.mutualart.com/Artwork/Das-letzte-Abendmahl/53BF815E00B623AF#tabs-1_fsdF> [Consulta: 03/06/2020].

⁶⁹ MUTUAL ART, *Follower Pieter de Witte, La Última Cena (oil on panel, 72,5x103,5 cm), Sala Retiro, Madrid (subasta 30/06/2021)* [en línea], disponible en <<https://www.mutualart.com/Artwork/LA-ULTIMA-CENA/A6E0BB00A2C57DD0>> [Consulta: 03/10/2021].

⁷⁰ BILDINDEX DER KUNST & ARCHITEKTUR (DEUTSCHES DOKUMENTATIONSZENTRUM FÜR KUNSTGESCHICHTE – BILDARCHIV FOTO MARBURG), *Hans Roy, Das letzte Abendmahl, um 1580 (Tafelmalerei), Koblenz, private Sammlung* [en línea], disponible en <<https://www.bildindex.de/document/obj00034076>> [Consulta: 03/06/2020].

⁷¹ GOYA SUBASTAS, *Lote 39 (subasta 25/06/2019), Escuela Flamenca s. XVII, ‘Santa Cena’ (óleo sobre cobre, 22x17 cm)* [en línea], disponible en <<https://www.goyasubastas.com/subastas-25-junio-2019-82/ lote-54904/escuela-flamenca-s-xvii>> [Consulta: 03/06/2020].



Fig. 7. Seguidor de P. de Witte, *Santa Cena*, s. XVII, óleo/tabla, 74,5x133,1 cm. Foto: Sasha Thomas, Bonhams.

primeros pensionados del rey en Roma y maestro en la naciente Academia de Bellas Artes de San Fernando⁷². La hipótesis se ve reforzada por la pintura análoga de José Ruiz de Sarabia para la Capilla del Sagrario de la parroquia de San Miguel (1656)⁷³, una clara copia de Witte. De hecho, visto el uso del modelo en Córdoba nos atrevemos a plantear vínculos con la Cena del Sagrario de la Mezquita-Catedral, pintada en 1585 por el colaborador de Pablo de Céspedes en Italia Cesare Arbasia.

Ciertos paralelismos de los grabados de Sadaler-Witte con la *Santa Cena* de Agostino Carracci (1557-1602) en el Museo del Prado (1593-1594, óleo sobre lienzo, 172 x 237 cm) tampoco nos parecen banales. Nos referimos, sobre todo, a la similitud de las posiciones y actitudes de Juan, el apóstol en pie que está detrás y el que entrecruza las manos ante su pecho un poco más a la derecha; al diseño de las banquetas en primer plano; y a la propia disposición de la mesa y del interior en que se encuentra. Así, aunque la cronología se acerca a la del

⁷² Pilar Díez del Corral Corredoira, “Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de dos pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma”, *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 2 (2014), pág. 66. Jesús Urrea Fernández, “Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo. Pintores españoles del siglo XVIII”, *Revista de la Universidad Complutense*, 22, 85 (1973), págs. 247-251. Juan A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Akal, 2001 [ed. facsimilar de la de Madrid, Imprenta viuda de Ibarra, 1800], págs. 60-61.

⁷³ Miguel Á. Nieto Márquez, “La Última Cena de la capilla sacramental de la parroquia cordobesa de San Miguel, nueva obra documentada del pintor sevillano José Ruiz de Sarabia (1656)”, *Archivo Hispalense*, 102, 309-311 (2019), págs. 321-334.

que podría ser el original de Witte (Fig. 2) y sus grabados, no debe descartarse el conocimiento de ese modelo por Carracci, quien también incluyó banquetas y suelo ajedrezado de reminiscencias flamencas.

Pero su consecuencia más importante, quizás por primera vez propuesta como tal, podría ser la *Santa Cena* de Valentin de Boulogne (1591-1632), de 1625-26 (óleo sobre lienzo, 139 x 230 cm, *Palazzo Barberini*, Roma). Recordemos que un año antes el francés se había unido a los *Bentvueghels* –artistas nórdicos en Roma⁷⁴–, quienes con toda probabilidad manejarían el grabado hecho por Sadeler de la *Cena* de Witte. Además, la calidad del pintor explicaría que a diferencia de ejemplos anteriores no sea una mera copia, sino una creación con entidad propia.

Nos encontramos, en definitiva, ante una dispersa familia artística que sigue la tradición formal iniciada por Witte para el tipo iconográfico de la *Santa Cena* como anuncio de la traición; bien en el cuadro de Madrid (Fig. 2) o bien, al menos, en otra versión desconocida, pero en todo caso perpetuada y divulgada por los grabados de Sadeler.

A la par, más sutiles, en el lienzo de Monterrei conviven otras improntas. Puede que la del cuadro de Texas sea una de ellas, pero es difícil probarlo. Sin embargo, un hipotético influjo de Rubens y Luca Giordano resulta más fácil de defender, pues si la obra del primero gozó de amplia difusión parece que el napolitano instruyó al mejor pintor gallego del siglo XVIII, Juan Antonio García de Bouzas⁷⁵.

Junto con la *Cena* de la Pinacoteca Brera que Ortuño relacionó con la de Texas, de Rubens traeremos a colación la que pintó para los jesuitas de Amberes, que se perdió en un incendio pero conocemos por borradores⁷⁶. Aunque la composición de ambas obras se aleja ostensiblemente de la de Monterrei, apreciamos paralelismos con ella en detalles que, además, no están en el grabado de Sadeler-De Witte. El cortinaje en diagonal; posturas y expresiones de las figuras; la pequeña lámpara que pende sobre la versión de Amberes; el gesto pensativo de Judas, con la mano en la barbilla, en la de Milán; e incluso la posición de sus piernas y el perro con hueso bajo ellas recuerdan al lienzo gallego.

En la citada estampa tampoco encontramos fisonomías, gestos y posturas trazados en Monterrei y muy similares a los de una *Cena* de Giordano que conocemos por una fotografía de mediados del siglo XX⁷⁷. Así, el único apóstol que nos

⁷⁴ Annick LEMOINE y Keith CHRISTIANSEN, *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York, The Met Museum, 2016, pág. 150.

⁷⁵ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...* vol. 1, págs. 177-178.

⁷⁶ KNAAP, "Meditation, ministry, and visual rethoric in...", pág. 164.

⁷⁷ FOTOTECA ZERI–UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, núm. 110410, *Ultima Cena, Luca Giordano, 1650-1705 (tela,*

da completamente la espalda en el cuadro italiano echa su pierna izquierda hacia atrás en una posición que, salvando la inversión de la parte inferior del cuerpo, se asemeja mucho a la de uno de los dos que están de espaldas en Monterrei, casi con idéntica cabeza y perfil imberbe. Muy parecida es también la fisonomía, expresión y postura de Pedro, a la derecha de Cristo en el cuadro de Giordano y a su izquierda en el que nos ocupa. Las manos se repiten como módulos aislados y a veces invertidos incorporados a distintas figuras. Sin olvidar que ambas obras comparten el recurso espacial del cortinón en el ángulo superior izquierdo.

La principal diferencia entre la *Cena* de Monterrei y la de Giordano –además de la elección de una mesa rectangular y una redonda, con sus consecuencias compositivas–, es el fondo. Si en la primera es casi opaco, dando sensación de interior sin ventanas, en la segunda se abre a un paisaje con arquitecturas y personajes que trajinan y observan la escena con curiosidad. Mesa y fondo se convierten así en claves de su acusada profundidad, mientras que en Monterrei contribuyen a aplanar la escena, cuya composición, frontal y estática, presenta un arcaísmo derivado de una traslación casi literal del modelo manierista de Peter de Witte que paradójicamente también lo acerca a la vuelta a lo clásico y al academicismo que se abrirán paso a partir del XVIII.

Giordano es también autor de un dibujo de la *Cena* conservado en el Art Institute of Chicago (Fig. 8). Aunque esta institución lo describe como una copia de la pintura de Carracci en el Prado⁷⁸, variaciones respecto a esta, como las posiciones de Juan y Pedro, se asemejan más al grabado de figuras enteras de Sadeler-Witte, lo que nos hace pensar en un conocimiento directo de la estampa por parte del napolitano. Nos referimos, por ejemplo, a las posturas de la tríada central, donde, como Sadeler, Giordano hace hincapié en el nimbo de Cristo. También a la figura que enlaza las manos ante su pecho, de nuevo más cercana al grabado que a Carracci; e incluso a la distribución y ocupación de las banquetas.

Más interesante aún nos resulta el parecido con el cuadro de Monterrei. Al contrario que el mencionado grabado de Sadeler-Witte, casi cuadrado, en el dibujo de Giordano y en la pintura gallega se acentúa el formato apaisado, lo que determina una composición más desahogada en la que la distribución de las figuras obliga a incorporar mobiliario o elementos arquitectónicos por la izquierda para equilibrar la escena. Este y otros rasgos característicos, como la jofaina con aguamanil en el centro del primer plano o las figuras semiincorporadas a la

119,3x137,1 cm). Sydney W. Newbery, fotografía de c. 1950-1970, 247x274 mm (Sothebys Londres, núm. 53A, subasta 10/05/1967) [en línea], disponible en <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/53963/Giordano%20Luca%2C%20Ultima%20Cena>> [Consulta: 03/06/2020].

⁷⁸ THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, núm. 1922.101, Luca Giordano, *Last Supper*, c. 1685 (pen and iron gall ink, brush and brown wash, over traces of graphite, on ivory laid paper, 222x414 mm) [en línea], disponible en <<https://www.artic.edu/artworks/81068/last-supper>> [Consulta: 24/09/2020].



Fig. 8. Luca Giordano, *Santa Cena*, c.1685, tinta y aguada sobre papel, 222x414 mm, *The Art Institute of Chicago*. Foto: The Art Institute of Chicago, núm. 1922.101, Luca Giordano, *Last Supper*, c. 1685 (pen and iron gall ink, brush and brown wash, over traces of graphite, on ivory laid paper; 222x414 mm) [en línea], disponible en <<https://www.artic.edu/art-works/81068/last-supper>> [Consulta: 24/09/2020] CC0

izquierda del Giordano, que pudieron inspirar la que se sobrealta en la misma zona del lienzo de Monterrei, conectan las dos obras al margen de la estampa.

¿UNA NUEVA OBRA DEL TALLER DE GARCÍA DE BOUZAS?

En la escasa pintura gallega anterior al XIX apenas destacaron figuras como Juan Antonio García de Bouzas⁷⁹ (Santiago de Compostela(?), c. 1670/80-Santiago de Compostela, 5-1755), cuya vida conocemos superficialmente por su testamento y Ceán Bermúdez. Según este, Bouzas fue discípulo de Luca Giordano en el Madrid de los años previos a la guerra de Sucesión. Después su maestro volvió a Italia y él se estableció en Santiago⁸⁰.

⁷⁹ MONTERROSO MONTERO, *La pintura barroca...*, pág. 32.

⁸⁰ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...* vol. 1, págs. 177-178. Manuel MURGUÍA, *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Ricardo Fé, 1884, págs. 38-39 y 216-217. José COUSELO BOUZAS, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2004 [ed. facsimilar de la de Santiago de Compostela, Imprenta Seminario, 1933], págs. 87, 375 y 380-381. Juan M. MONTERROSO MONTERO, “J. A. García de Bouzas”, en Antón PULIDO NOVOA (dir.), *Artistas galegos: Pintores. Ata o romanticismo*, Vigo, Nova Galicia, 1999, págs. 188-189. Véase su testamento en Yolanda BARRIOCANAL LÓPEZ, “Serie de lienzos procedentes del Convento de San

En Galicia, el prestigio del italiano le debió de abrir puertas. Además de encargos en Ourense, Tui, Baiona, Lugo o Pontevedra, desde 1707 hasta su muerte trabajó para la Catedral de Santiago, que en 1726 lo nombró *magister pincelis*. Esto le permitió formar un taller que incluyó a su yerno Pedro Antonio Vidal Díaz (c. 1720-c. 1790) y a su hijo Miguel Antonio (c. 1697-c. 1750)⁸¹, y con él trabajó mucho en el dorado de retablos⁸². De su producción mayor, sin embargo, sabemos poco con seguridad, pues muchas obras que se le atribuyen carecen de apoyo documental, lo que dificulta estudiarlo⁸³ pero también aumenta la probabilidad de hallazgos.

Entre las documentadas o de atribución casi segura está parte de una serie con la vida de san Francisco para su convento de Ourense; el cobre de la *Visión de la Storta* que ejecutó c. 1707 para la iglesia de la Compañía en Santiago; un lienzo con la *Aparición a los monjes de Soriano* firmado por el artista en 1721 para los dominicos de Lugo; la *Aparición de la Virgen a Santiago* que realizó c. 1722 para la Catedral Compostelana; los lienzos de la *Virgen del Carmen amparando a su Orden* y *San Francisco Javier* en la Colegiata de Baiona (Pontevedra); un *Retrato de D. Alonso de la Peña, Obispo de Quito*, que lleva su firma; y el *Santiago sedente* de 1748 conservado en la Catedral de Santiago⁸⁴.

Como en la serie franciscana, la *Cena* de Monterrei concilia monumentalidad y vocación narrativa⁸⁵, dejando ver un característico gusto por los detalles patente en el *Retrato del Obispo de Quito*. El *Retrato* también muestra su agrado por el pavimento ajedrezado, frecuente en la pintura flamenca y perceptible en Monterrei. Además, para monumentalizar las figuras en los dos es clave su alargado canon italianizante y la plasticidad del modelado, típica de Bouzas en línea con el tenebrismo de Ribera que le transmitiría su maestro⁸⁶.

Otra señal de su formación con Giordano, clara en la *Aparición de Soriano*, es el fondo de luz dorada. Aunque en Monterrei, por mostrar un interior –y a

Francisco de Orense del pintor Juan Antonio García de Bouzas”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 39, 104 (1991), págs. 220-225.

⁸¹ MONTERROSO MONTERO, “J. A. García de...”, págs. 189 y 198. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística...*, págs. 84-87, 376-383. El pintor, en la Galicia Moderna, vivía constreñido por una rígida estructura gremial y se ocupaba de un amplio registro de trabajos pictóricos. Ser pintor oficial de una catedral significaba más prestigio, salario fijo y encargos regulares. Juan M. MONTERROSO MONTERO, “La Condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 42, 107 (1995), págs. 371-391.

⁸² COUSELO BOUZAS, *Galicia artística...*, págs. 376-379.

⁸³ MONTERROSO MONTERO, “J. A. García de...”, pág. 189.

⁸⁴ MONTERROSO MONTERO, “J. A. García de...”, págs. 189-190. La obra de Lugo recibió tempranas y positivas críticas en Galicia. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística...*, pág. 379. MURGUÍA, *El arte en Santiago durante...*, pág. 42.

⁸⁵ BARRIOCANAL LÓPEZ, “Serie de lienzos...”, págs. 216-220.

⁸⁶ MONTERROSO MONTERO, “J. A. García de...”, págs. 192-197.

falta de una completa restauración— resulta inapreciable, su tenue iluminación es muy cálida. No obstante, abundan ropas de gamas frías, generando un contraste cromático recurrente en su producción⁸⁷.

Igual atención merece el rostro de Cristo, muy parecido a otros de Bouzas. En especial al del *Santiago sedente* que pintó en 1748 imitando la célebre imagen compostelana, hasta el extremo de que podríamos estar ante el mismo modelo: cara redondeada, pelo castaño claro, frente ancha, cejas arqueadas sobre grandes y redondos ojos serenos, nariz fina, carnosa boca pequeña de escuetísima sonrisa, e incluso la forma de la barba se repiten en ambos cuadros. A ello se suman el canon alargado, las manos de dorso relleno y largos y articulados dedos, las carnaciones blandas, y la pose frontal.

Así mismo, el mal estado de la *Cena* de Monterrei deja al descubierto una técnica tradicional mayoritaria en la pintura madrileña del XVII fuera del círculo velazqueño: la imprimación roja, usada por Giordano a finales de siglo y empleada con posterioridad⁸⁸.

Bouzas debió de trabajar con frecuencia para el entorno de los jesuitas. Además de la *Storta* de su iglesia de Santiago, se le atribuye un *San Francisco Javier* cuya promotora, la Venerable Madre M.^a Antonia de Jesús, fundó las Carmelitas Descalzas de Santiago con ayuda de jesuitas compostelanos y hasta del Colegio Imperial de Madrid; y entre 1727 y 1730 el artista y su hijo doraron y pintaron retablos de los jesuitas de Pontevedra⁸⁹. Tampoco descuidemos que su primer trabajo conocido al regresar de Madrid fue la serie franciscana de Ourense, encargada por el obispo Fray Damián Cornejo entre 1694 y 1706⁹⁰ y, por tanto, del contexto diocesano de Monterrei, donde también había casa franciscana.

Aparte de esto, así como son muchos los indicios que apuntan a Bouzas discordancias estilísticas y técnicas hablan de una obra de taller. Sus seguidores debieron de dedicarse más a policromar esculturas y no tuvieron la fama del maestro, pero muchos —como Domingo Antonio Uzal, Francisco A. Couselo del Villar, Miguel A. García de Bouzas y Pedro A. Vidal— mantuvieron un lenguaje barroco, y algunos trabajaron en la órbita de los jesuitas y sus patrocinadores⁹¹. En este sentido, Cristo, la figura más cuidada, se parece mucho a otras de Bou-

⁸⁷ MONTERROSO MONTERO, “J. A. García de...”, págs. 187-228.

⁸⁸ María D. GAYO GARCÍA y Maite JOVER DE CELIS, “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España”, *Boletín del Museo del Prado*, 28, 46 (2010), págs. 39-59.

⁸⁹ MONTERROSO MONTERO, “J. A. García de...”, págs. 192 y 194-195. COUSELO BOUZAS, *Galicia artística...*, págs. 86, 88, 378 y 381-382.

⁹⁰ BARRIOCANAL LÓPEZ, “Serie de lienzos...”, págs. 209-225. Al igual que la *Cena* de Monterrei, esta serie formó parte del “Museo de Pinturas de Orense” creado en 1845. BARRIOCANAL LÓPEZ y FARIÑA BUSTO, *El Antiguo Museo...*

⁹¹ COUSELO BOUZAS, *Galicia artística...*, págs. 89-95. MONTERROSO MONTERO, “J. A. García de...”, págs. 197-198.

zas, mientras que las demás son inferiores y acusan incongruencias de estilo. Así, las manos delgadas de sinuosos dedos, el recurrente trazado en “S” de las cejas y la firmeza del dibujo, por ejemplo, recuerdan a Couselo del Villar, que entre 1723 y 1730 trabajó en el santuario orensano de As Ermidas⁹².

CONCLUSIONES

El estudio del gran lienzo con la *Santa Cena* conservado en el Castillo de Monterrei nos ha permitido localizar la que parece ser una obra más del efímero “Museo de Pinturas de Orense” (1845-1852). Esta procedería, como evidencia un *IHS*, del colegio jesuítico que hubo junto al Castillo, hoy desaparecido.

Su inspiración en una de las estampas de Johann Sadeler I sobre una *Cena* de Peter de Witte ha quedado demostrada, y numerosos y dispersos seguidores del ítalo-flamenco han sido relacionados e incluso identificados. Así mismo, planteamos influencias de Rubens y Luca Giordano, quien según Ceán Bermúdez fue maestro del pintor más destacado del barroco gallego y posible autor de la obra, Juan Antonio García de Bouzas. Al influjo del italiano podría deberse cierto tenebrismo, la expresividad de los discípulos, el contraste entre tonos fríos y luz dorada, decisiones compositivas que difieren del grabado de Sadeler y la imprimación rojiza visible en zonas dañadas, a lo que se suman otras coincidencias con el estilo de Bouzas, sus trabajos para los jesuitas, y el posible uso del mismo modelo de su *Santiago sedente* (1748), aunque irregularidades técnicas y estilísticas señalan a una obra de taller. Además, la datación en el siglo XVIII es sólida, como revelan los cubiertos.

Por todo ello, a la expectativa de cualquier avance en el estudio de una obra descuidada por la historiografía pese a su singularidad en el arte gallego, proponemos su atribución al taller de Juan Antonio García de Bouzas, pintor esencial de la Galicia barroca. Nos encontraríamos, por tanto, ante un testimonio más del peso que la formación y trabajo artístico en taller tuvo durante la Edad Moderna, así como de la amplia difusión de composiciones a través del grabado y de las extensas y fructíferas relaciones culturales en Europa.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Benito, Javier, “Cuberterías de plata del siglo XVIII: aspectos técnicos y ejemplos en el Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Cuadernos dieciochistas*, 19 (2018), págs. 83-104.

⁹² MONTERROSO MONTERO, “J. A. García de...”, pág. 198.

- Angulo, E.; González de Zárate, Jesús M.; Lamarca Ruiz de Eguilaz, Rafael, y Bermejo Vega, Virgilio, “Las estampas de los Sadeler como transmisoras de modelos iconográficos en la pintura flamenca del siglo XVII”, *Goya*, 251 (1996), págs. 265-275.
- Arias Martínez, Manuel, “La fortuna de los grabados de Sadeler en el ámbito leonés. Algunos ejemplos de su seguimiento en escultura y pintura entre los siglos XVI y XVII”, *De Arte*, 1 (2002), págs. 89-106.
- Art Institute of Chicago (The), núm. 1922.101, *Luca Giordano, Last Supper; c. 1685 (pen and iron gall ink, brush and brown wash, over traces of graphite, on ivory laid paper, 222x414 mm)* [en línea], disponible en <<https://www.artic.edu/artworks/81068/last-supper>> [Consulta: 24/09/2020].
- Barriocanal López, Yolanda, “Serie de lienzos procedentes del Convento de San Francisco de Orense del pintor Juan Antonio García de Bouzas”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 39, 104 (1991), págs. 209-225.
- Barriocanal López, Yolanda, y Fariña Busto, Francisco, *El Antiguo Museo de Pinturas de Ourense (1845-1852)*, Ourense, Museo Arqueológico Provincial, 1989.
- Baum, Paul F., “Juda’s red hair”, *The Journal of English and Germanic Philology*, 21, 3 (julio 1922), págs. 520-529.
- Bentley, Richard (ed.), “Red Hair”, *Bentley’s miscellany*, 29 (1851), págs. 532-537.
- Bildindex der Kunst & Architektur (Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg), *Hans Roy, Das letzte Abendmahl, um 1580 (Tafelmalerei), Koblenz, private Sammlung* [en línea], disponible en <<https://www.bildindex.de/document/obj00034076>> [Consulta: 03/06/2020].
- Bonhams, *Lote 30 (subasta 24/10/2018), After Peter de Witte, called Pietro Candido, The Last Supper, 17th century (oil on panel, 74,5x133,1 cm)* [en línea], disponible en <<https://www.bonhams.com/auctions/24649/lot/30/>> [Consulta: 03/06/2020].
- Boon, K. G. (ed.), *Hollstein’s Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts (ca. 1450-1700). Vol. 21: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II (text)*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1980.
- Boon, K. G. (ed.), *Hollstein’s Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcut (ca. 1450-1700). Vol. 22: Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II (plates)*, Amsterdam, Van Gendt & Co, 1980.
- British Museum, núm. 1868,0612.501, *Last Supper; after Peter de Witte, engraving, 1570-1600* [en línea], disponible en <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1868-0612-501> [Consulta: 03/06/2020].
- Burmeister, David, “8. Netherlandish prints and religious art in Denmark”, *Gerson Digital: Denmark* (2015) [en línea], disponible en <<http://gersondenmark.rkdmonographs.nl/8.-netherlandish-prints-and-religious-art-in-denmark-2013-david-burmeister-kaaring>> [Consulta: 03/06/2020].
- Calonge, Doroteo, *Los tres conventos de San Francisco de Orense*, Osera, Imprenta Hodire, 1949.
- Ceán Bermúdez, Juan A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Akal, 2001 [ed. facsimilar de la de Madrid, Imprenta viuda de Ibarra, 1800].
- Cohen, Simona, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, Boston, Brill, 2008.

- Couselo Bouzas, José, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, CSIC, 2004 [ed. facsimilar de la de Santiago de Compostela, Imprenta Seminario, 1933].
- Cunningham, Allan, *The Cabinet Gallery of pictures by the first masters of the English and foreign schools*, vol. 2, London, G. & W. Nicol, 1834.
- Dasairas Valsa, Xerardo, *Monterrei, 1494-1994: 5 séculos de cultura*, Sada, Edición do Castro, 1994 (Historia).
- Díaz, Daniel, “Un lienzo de Pieter de Witte en Goya”, *Arsmagazine. Revista de arte y coleccionismo* (18-6-2019) [en línea], disponible en <<https://arsmagazine.com/un-lienzo-de-pieter-de-witte-en-goya/>> [Consulta: 16/07/2020].
- Diéguez Delgado, Agustín, *La Casa de Monterrei: de señorío gallego a grandeza de España. Agregada a la Casa de Alba desde 1733*, Ourense, Deputación Provincial de Ourense, 2015.
- Diéguez Rodríguez, Ana, “Una Santa Cena de Vincent Sellaer identificada en el Escorial y otra en el Maagdenhuismuseum de Amberes”, *Reales Sitios*, 194 (2012), págs. 36-43.
- Díez del Corral Corredoira, Pilar, “Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, la trayectoria de dos pintores españoles a través de la correspondencia de la Academia de Francia en Roma”, *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 2 (2014), págs. 51-67.
- Doosry, Yasmin; Lauterbach, Christiane, y Pommeranz, Johannes W. (eds.), *Die Frucht der Verheissung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur*, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2011.
- Ezcurra Ouzande Arquitectura, *Parador Castillo de Monterrei (2015)* [en línea], disponible en <<https://www.ezcurraouzande.com/2015/05/parador-castillo-de-monterrei/>> [Consulta: 02/01/2020].
- Fernández Otero, José C.; González García, Miguel Á., y González Paz, José, *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la Diócesis de Orense*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1983 (Catalogación arqueológica y artística de Galicia).
- Fernández Rodríguez, Begoña, “El conjunto histórico de Monterrei: estado de la cuestión”, *Boletín Avriense*, 38-39 (2008-2009), págs. 91-114.
- Fototeca Zeri-Università di Bologna, núm. 110410, *Ultima Cena, Luca Giordano, 1650-1705 (tela, 119,3x137,1 cm)*. Sydney W. Newbery, *fotografía de c. 1950-1970, 247x274 mm* (Sothebys Londres, núm. 53A, subasta 10/05/1967) [en línea], disponible en <<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/53963/Giordano%20Luca%2C%20Ultima%20Cena/>> [Consulta: 03/06/2020].
- Gage, John, *Color and culture. Practice and meaning from Antiquity to Abstraction*, Berkeley, University of California, 1999.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Gallori, Corinna T., *Il Monogramma dei nomi di Gesù e Maria*, Asola, Gilgamesh, 2011.
- García Iglesias, José M., y Senra Gabriel y Galán, José L., *Monterrei. Historia, Arte, Colección visitable*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2001.
- García Iglesias, José M., “Los conventos de Monterrei (Ourense). El Cristo de las Batallas y las devociones franciscanas”, *Porta da Aira*, 14 (2016), págs. 11-28.
- Gayo García, María D., y Jover de Celis, Maite, “Evolución de las preparaciones en la pintura

- sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España”, *Boletín del Museo del Prado*, 28, 46 (2010), págs. 39-59.
- Goya Subastas, *Lote 038 (subasta 25/06/2019), Peter de Witte, ‘La Última Cena’ (óleo sobre lienzo, 92x143 cm)* [en línea], disponible en <<https://www.goyasubastas.com/subastas-25-junio-2019-82/lote-55926/peter-de-witte-pietro-candido-brujas-154048-munich-1628>> [Consulta: 03/06/2020].
- Goya Subastas, *Lote 39 (subasta 25/06/2019), Escuela Flamenca s. XVII, ‘Santa Cena’ (óleo sobre cobre, 22x17 cm)* [en línea], disponible en <<https://www.goyasubastas.com/subastas-25-junio-2019-82/lote-54904/escuela-flamenca-s-xvii>> [Consulta: 03/06/2020].
- Hall, James, *Dictionary of subjects and symbols in art*, New York, Routledge, 2018.
- Hampel Fine Art Auctions Munich, *464 (subasta 16/06/2010), Peter de Witte (Pietro Candid), Das letzte Abendmahl, (óleo/tabla, 105x168 cm)* [en línea], disponible en <<https://www.hampel-auctions.com/a/Peter-de-Witte-Pietro-Candid.html?a=81&s=199&id=81935&g=Gemaelde-16-18-Jhd>> [Consulta: 03/06/2020].
- Hernández Figueiredo, José R., y Penín Martínez, José D., “El Colegio Jesuítico de San Juan Bautista de Monterrei-Verín: memorial del proceso de una expulsión”, *Hispania Sacra*, 58, 117 (2006), págs. 101-141.
- Hernández Figueiredo, José R., “Destino de las temporalidades de los jesuitas en Galicia, tras su expulsión de España por el rey Carlos III”, *Compostellanum*, 55, 1-2 (2010), págs. 149-194.
- Hernández Figueiredo, José R., *La expulsión de los Jesuitas de Galicia*, Madrid, Letras de Autor, 2017.
- Knaap, Anna C., “Meditation, ministry, and visual rethoric in Peter Paul Ruben’s program for the Jesuit church in Antwerp”, en John W. O’Malley SJ, Gauvin A. Bailey, Steven J. Harris y T. Frank Kennedy SJ (eds.), *The Jesuits II. Cultures, Sciences and the Arts 1540-1773*, Toronto, University of Toronto, 2006, págs. 157-181.
- Lane, Lauriat Jr., “Dickens’ archetypal jew”, *PMLA. Modern Language Association*, 73, 1 (1958), págs. 94-100.
- Lemoine, Annick, y Christiansen, Keith, *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York, The Met Museum, 2016.
- Lublin, Robert I., *Costuming the Shakespearean Stage*, London, Routledge, 2016.
- Mâle, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Encuentro, 2001.
- Martínez Tornero, Carlos A., *Carlos III y los bienes de los jesuitas: la gestión de las temporalidades por la Monarquía Borbónica (1767-1815)*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2010.
- McLean, L. M., “Dante’s sense of color”, *Modern Language Notes*, 4, 4 (1889), págs. 101-104.
- Mellinkoff, Ruth, “Juda’s red hair and the Jews”, *Journal of Jewish Art*, 9 (1982), págs. 31-46.
- Ministère de la Culture (Francia), *Vicente Suárez (?), La Dernière Cène, vers 1789 (peinture à l’huile, toile), église collégiale Saint-Blaise, Calenzana (Corse)* [en línea], disponible en <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM2B000729>> [Consulta: 03/06/2020].
- Ministère de la Culture (Francia), *Cène, 17e siècle (peinture à l’huile, bois), église Notre-Dame de l’Assomption, Maligny (Borugogne-Franche-Comté)* [en línea], disponible en <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM89003749>> [Consulta: 03/06/2020].

- Ministère de la Culture (Francia), *La Cène, 17e siècle (peinture, toile), Chapelle Saint-Martin, église de la Trinité, Vendôme (Loir-et-Cher)* [en línea], disponible en <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM41000563>> [Consulta: 03/06/2020].
- Ministère de la Culture (Francia), *La Cène, 17e siècle (peinture à l'huile, bois), église, Castillonès* [en línea], disponible en <<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM47000095>> [Consulta: 03/06/2020].
- Moltke, Erik, “Nogle malerier i vore kirker og deres forbilleder samt lidt om Peter Candid”, *Aarbøger for Nordisk Oldkyndighed og Historie*, (1955), págs. 105-125.
- Monterroso Montero, Juan M., *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, tesis doctoral inédita, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- Monterroso Montero, Juan M., “La condición social del pintor en la Galicia de los siglos XVII y XVIII”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 42, 107 (1995), págs. 371-391.
- Monterroso Montero, Juan M., “J. A. García de Bouzas”, en Antón Pulido Novoa (dir.), *Artistas galegos: Pintores. Ata o romanticismo*, Vigo, Nova Galicia, 1999, págs. 187-228.
- Mourenza, Victoria, “Inaugurada en el castillo de Monterrei una exposición permanente del Camiño”, *La Voz de Galicia* (22-7-2000), ed. Ourense, Local, pág. 7.
- Murguía, Manuel, *El arte en Santiago durante el siglo XVIII y noticia de los artistas que florecieron en dicha ciudad y centuria*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Ricardo Fé, 1884.
- Mutual Art, *After Pieter de Witte, Jan Sadeler I, Das letzte Abendmahl (oil on canvas, 73,5x96,5 cm), Scheublein Art & Auctionen, Munich (subasta 24/04/2020)* [en línea], disponible en <https://www.mutualart.com/Artwork/Das-letzte-Abendmahl/53BF815E00B623AF#tabs-1_fsd> [Consulta: 03/06/2020].
- Mutual Art, *Follower Pieter de Witte, La Última Cena (oil on panel, 72,5x103,5 cm), Sala Retiro, Madrid (subasta 30/06/2021)* [en línea], disponible en <<https://www.mutualart.com/Artwork/LA-ULTIMA-CENA/A6E0BB00A2C57DD0>> [Consulta: 03/10/2021].
- Navarrete Martínez, Esperanza; Negrete Plano, Almudena, y Sánchez-Jauregui Alpañés, María D., *Catálogo documental: Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de Galicia*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2007.
- Navarrete Prieto, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- Netherlands Institute for Art History (RKD), *Possibly after Peter de Witte (I), The Last Supper, 17th century (canvas, oil paint, 26,3x26,7 cm), Poptaslot, Marssum (Menaldumadeel)* [en línea], disponible en <<https://rkd.nl/en/explore/images/204055>> [Consulta: 03/06/2020].
- Netherlands Institute for Art History (RKD), *Possibly after Peter de Witte (I), The Last Supper, 17th century (panel, oil paint, 41,2x66,7 cm), Poptaslot, Marssum (Menaldumadeel)* [en línea], disponible en <<https://rkd.nl/en/explore/images/204077>> [Consulta: 03/06/2020].
- Nieto Márquez, Miguel Ángel, “La Última Cena de la capilla sacramental de la parroquia cordobesa de San Miguel, nueva obra documentada del pintor sevillano José Ruiz de Sarabia (1656)”, *Archivo Hispalense*, 102, 309-311 (2019), págs. 321-334.
- Ollero Butler, Jacobo, “Algunas novedades acerca de la pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de Witte y Denis Calvaert”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 3 (1991), págs. 79-82.

- O'Malley, John W. SJ, *Los primeros jesuitas*, Santander, Sal Terrae, 1995.
- Ortuño, Andrea M., "Revisiting Allan Cunningham's Cabinet Gallery and a Last Supper once attributed to Murillo", *Source: Notes in the History of Art*, 36, 1 (2016), págs. 49-60.
- Pastoureau, Michel, "El hombre pelirrojo. Iconografía medieval de Judas", en Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006, págs. 219-234.
- Pastoureau, Michel, y Righetti, Mario, *Los colores litúrgicos*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica, 2006.
- Pérez Rodríguez, Francisco, *La villa de Monterrei y su tierra (siglos X-XIX)*, Vigo, Universidade de Vigo, 2015.
- Petroski, Henry, *The evolution of useful things*, New York, Vintage, 1994.
- Pfeiffer, Heinrich SJ, "La iconografía", en Giovanni Sale (ed.), *Ignacio y el arte de los jesuitas*, Bilbao, Mensajero, 2003, págs. 169-206.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Vol. 1, t. 2: Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, Serbal, 2000.
- Rijksmuseum, núm. RP-P-OB-5320, *Laatste Avondmaal, Johann Sadeler (I), after Peter de Witte, 1560-1600 (engraving, 264x392mm)* [en línea], disponible en <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168397>> [Consulta: 03/06/2020].
- Rijksmuseum, núm. RP-P-OB-7881, *Laatste Avondmaal, Johann Sadeler (I), after Peter de Witte, 1560-1650 (engraving, 324x382mm)* [en línea], disponible en <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168398>> [Consulta: 16/07/2020].
- Rivera Vázquez, Evaristo, *Galicia y los jesuitas: sus colegios y enseñanza en los siglos XVI al XVIII*, [La Coruña], Fundación Barrié de la Maza, 1989.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- Rowland, Beryl, *Animals with human faces: a guide to animal symbolism*, London, Allen and Unwin, 1974.
- Sas van Damme, Astrid de, "El amarillo en la Baja Edad Media. Color de traidores, herejes y repudiados", *Estudios Medievales Hispánicos*, 2 (2013), págs. 241-276.
- Segal, Sam, *A fruitful past. A survey of the fruit still lifes of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till van Gogh*, Amsterdam, Galería P. de Boer; Herzog Anton Ulrich-Museum, 1983.
- Setz, Leo y Fonlupt, Aude, *Pieter de Witte, (c. 1548-1628) Attributed. La Última Cena, 1580 (oil on panel, 92x143 cm)* [en línea], disponible en <<https://www.catawiki.com/1/24912159-pieter-de-witte-pietro-candido-peter-candido-c-1548-1628-attributed-la-ultima-cena>> [Consulta: 03/06/2020].
- Sothebys, *Lote 8 (subasta, 09/05/2006), Follower of Peter de Witte, called Candid, The Last Supper (oil on canvas, 125x215,8 cm), St. Paulus Abdij (Oosterhout), from which acquired by the present owners in 1954* [en línea], disponible en <<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/old-master-paintings-am0997/lot.8.html>> [Consulta: 03/06/2020].
- Taboada Chivite, Xesús, *Monterrey*, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, CSIC, 1960 (Anejos de Cuadernos de Estudios Gallegos, 13).

- Urrea Fernández, Jesús, “Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo. Pintores españoles del siglo XVIII”, *Revista de la Universidad Complutense*, 22, 85 (1973), págs. 234-261.
- Valdivieso González, Enrique, *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir, 1986.
- Vliegenthart, Michiel, *Hendrik Hondius the Elder (1573-1650) after Peter de Witte. Last Supper (Coeni domini), 1620-1650 (grabado, 265x385mm)* [en línea], disponible en <<https://www.catawiki.es/1/33057933-hendrik-hondius-the-elder-1573-1650-after-peter-de-witte-last-supper-coeni-domini>> [Consulta: 03/06/2020]
- Volk-Knüttel, Brigitte, *Peter Candid (um 1548-1628). Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2010.
- Voronko, Rostyslav, *Abendmahl, 1602 (Malen auf Holzplatte), Kirche in Görsdorf b. Storkow* [en línea], disponible en <http://www.rostyslav-voronko.com/restauration_goersdof.htm> [Consulta: 03/06/2020].
- Zalazar Tello, Claudia B., *Israel-Edom. ¿Una relación ambigua?: aproximación narrativa y canónica al personaje de Esaú-Edom*, trabajo fin de máster, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2017.