

# *La Sagrada Familia* de Jan Gossart



Maryan W. Ainsworth  
Ana Sánchez-Lassa

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

### **Créditos fotográficos**

- © Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid: figs. 18 y 21
- © Archivo General. IPCE. Ministerio de Cultura, Madrid: figs. 22, 23, 24, 26 y 27
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 5, 6, 8-12, 15 y 20
- © Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia. Gift of Walter P. Chrysler: fig. 14
- © Cleveland Museum of Art. The Delia E. Holden Fund and a fund donated as a memorial to Mrs. Holden by her children: Guerden S. Holden, Delia Holden White, Roberta Holden Bole, Emery Holden Greenough, Gertrude Holden McGinley: fig. 3
- © Lucía Castro: figs. 16 y 17
- © Museo Nacional del Prado, Madrid: figs. 4 y 25
- © 2012 Museum of Fine Arts, Boston: fig. 12

Texto publicado en:

*Buletina = Boletín = Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 6, 2012, pp. 73-112.

Con el patrocinio de:



**metro bilbao**

**L**a *Sagrada Familia* [fig. 1], una obra de gran calidad perteneciente a la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, fue pintada por Jan Gossart, también llamado «Gossaert» y «Mabuse»<sup>1</sup>. A partir de la reciente exposición celebrada en torno a este importante maestro en el Metropolitan Museum of Nueva York, y como segunda sede en la National Gallery de Londres, llamada *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance (El hombre, el mito y los placeres sensuales: el Renacimiento de Jan Gossart)*, se ha suscitado una nueva valoración de la producción del artista, en particular en lo referente a aquellas obras suyas que, en el pasado, no habían recibido la debida atención. *La Sagrada Familia* de Bilbao es una de ellas. Aunque ya desde el siglo XVII se hallaba localizada en la iglesia y después en el convento de las carmelitas descalzas de Cuerva, Toledo, y si bien se mostró en la exposición monográfica de 1965 sobre el autor en Rotterdam y Brujas, desde entonces ha habido escasas referencias a la obra en la literatura especializada. Ésta ha sido una ocasión inmejorable para incidir en su estudio y abordarlo bajo distintos puntos de vista, como los estilísticos, históricos, técnicos y analíticos, que han desvelado sobre ella aspectos hasta ahora desconocidos y cuyos resultados presentamos en este artículo.

## Estudio estilístico y técnico

En el cuadro de Bilbao Gossart sitúa a la Sagrada Familia en un entorno palaciego de gran densidad arquitectónica, adornado con columnas de mármol decoradas con guirnalda vegetales, hojas de acanto y bucráneos dorados. Las referencias a la Antigüedad clásica continúan en la vista que aparece a través de la ventana del ángulo superior derecho y en la que se aprecian las ruinas de un antiguo palacio. Sentada sobre un banco de piedra junto a una ventana abierta, la Virgen María tiende una rosa blanca —símbolo de su pureza y del milagro del nacimiento de Cristo— a su inquieto hijo. Al otro lado del banco, separado de la Virgen y del Niño, un pensativo San José se apoya con ambas manos en su báculo. Se halla distanciado tanto física

---

<sup>1</sup> El nombre de Mabuse deriva de Maubeuge, localidad de donde procedía, perteneciente entonces al medieval condado de Hainaut en Flandes y actualmente en el norte de Francia, al haber sido cedido a este país a partir de la Paz de Nijmegen en 1678. En la monografía de 2010 de Maryan Ainsworth *et al.*, el nombre del artista figura como aparecía en sus cuadros y dibujos firmados en vida y en documentos de la época, es decir, Gossart. La forma Gossaert —con una «e» añadida— se introduce en la literatura especializada de finales del siglo XIX y del siglo XX. Véase Ainsworth/Alsteens/Orenstein 2010.



1. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Sagrada Familia*, c. 1525-1530  
Óleo sobre tabla. 55,9 x 42 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/110



2. Alberto Dürero (1471-1528)  
*La Sagrada Familia*, c. 1492-1493  
 Dibujo a pluma en marrón oscuro. 29 x 21,4 cm  
 Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin  
 N.º inv. KdZ 4174



3. Filippino Lippi (1457-1504)  
*La Sagrada Familia con San Juan Bautista y Santa Margarita (Tondo Warren)*, c. 1495  
 Temple y óleo sobre tabla. 153 cm (diámetro)  
 Cleveland Museum of Art  
 N.º inv. 1932.227

como psicológicamente de su familia, y mira de frente como si quisiera invitar a quien contempla la obra a que sea testigo con él del misterio de su paternidad y de su limitado papel como padre terrenal de Cristo<sup>2</sup>. Este tratamiento no narrativo de la Sagrada Familia se había desarrollado a finales del siglo XV como respuesta a una creciente devoción a San José como modelo de piedad y de humildad y como protector sobre la Tierra de la Virgen y del Niño. En 1479 el papa Sixto IV introdujo un día festivo en su honor, y la *Historiae van den heiligen Josef (Historia de San José)*, que publicaron los «Broeders des gemeenen levens» (Hermanos de la Vida Común) en 1490, hizo que creciera todavía más la popularidad del santo<sup>3</sup>.

Aunque la Sagrada Familia representada en primer plano era uno de los temas predilectos de los artistas de Amberes de aquella época, en particular de Joos van Cleve y su taller, ésta es la única obra que existe con este asunto perteneciente a la producción de Gossart<sup>4</sup>. Para plantearse cómo tratar el tema, es muy posible que Gossart se remitiera a Alberto Dürero, frecuente fuente de inspiración del pintor. Varios dibujos tempranos de Dürero plasman el aislamiento de un San José mayor en las representaciones de la Sagrada Familia, tal como queda de manifiesto en algunos ejemplos clave: el de hacia 1491 de Erlangen (Univertätsbibliothek) y el de hacia 1492-1493 de Berlín [fig. 2]<sup>5</sup>. En particular, como ha comentado Joseph Leo Koerner, Dürero se interesó por el «estado de contemplación interior conducente al aislamiento psíquico»<sup>6</sup>, condición que Gossart también opta por resaltar. Herzog asimismo señaló otra posible fuente, el San José de Filippino Lippi del *Tondo Warren* [fig. 3] y las semejanzas entre los dos ancianos barbudos y arrugados que se apoyan con ambas manos en un báculo<sup>7</sup>. Se ha prestado escasa atención a las ciudades por las que Gossart pasó durante su viaje a Roma en 1508-1509 como integrante de la misión diplomática de Felipe de Borgoña en

2 Con respecto al papel de San José como observador, distanciado de la Virgen y el Niño, véase Foster 1978, pp. 231-233, y los ejemplos de la p. 220.

3 *Ibíd.*, pp. 60-63. Véanse igualmente Butler 1956, vol. I, pp. 631-633; Filas 1967; Wilson 2001.

4 Con respecto a los dibujos de Gossart de la Sagrada Familia, véase Ainsworth/Alsteens/Orenstein 2010, cats. 69, 70 y especialmente 71.

5 Véase Koerner 1993, pp. 11 y 15, figs. 4 y 6.

6 *Ibíd.*, p. 14.

7 Herzog 1969, p. 333.



4. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Virgen con el Niño*, c. 1527  
 Óleo sobre tabla de roble. 63 x 50 cm  
 Museo Nacional del Prado, Madrid  
 N.º inv. P01930

visita al papa Julio II. Marino Sanudo anotó en su diario que, entre las paradas que se realizaron, figuró la de Florencia, donde es posible que Gossart viera la obra de Lippi<sup>8</sup>.

Diego Angulo Íñiguez fue el primero que señaló la conexión estilística entre *La Sagrada Familia* de Bilbao y *La Virgen con el Niño* del Museo del Prado [fig. 4], relacionando el primer cuadro con la obra tardía de Gossart<sup>9</sup>, opinión que quedó reforzada en el catálogo de la exposición dedicada al artista en Rotterdam y Brujas en 1965<sup>10</sup>. De hecho, los tipos empleados en estas dos pinturas para las cabezas de la Virgen y del Niño muestran notables semejanzas. En particular, los tonos blancos crudos de las carnaciones, que les confieren una apariencia de mármol muy pulido, son una opción estética que Gossart adoptó con mayor frecuencia en sus obras de finales de la década de 1520. Para ello, Gossart trabaja intensamente las carnaciones con blanco de plomo, como ha puesto claramente de manifiesto la radiografía de la obra de Bilbao, especialmente en la cabeza de la Virgen, que tiene más bien una apariencia de máscara [figs. 5 y 6]<sup>11</sup>. Aunque no se ha comprobado en el cuadro de Bilbao, en algunos casos Gossart incluso aplica bajo las carnaciones una capa gris, que realza el aspecto nacarado y opalescente de éstas<sup>12</sup>.

8 Con respecto a las paradas en la misión a Roma, véase Sanudo 1879-1903, vol. 7 (1882), especialmente cols. 684, 689, 694, 716, 746, 748, 756; vol. 8 (1882), cols. 14-15.

9 Angulo 1937, p. 194.

10 Rotterdam/Brujas 1965, pp. 165-168, cat. 26.

11 Maryan Ainsworth fue la primera en comentar e ilustrar esta cuestión en Ainsworth/Alsteens/Orenstein 2010, p. 83, figs. 84 y 85; p. 5.

12 *Ibíd.*, p. 85; cat. 10, pp. 154-157.



5-6. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Sagrada Familia*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle del rostro de la Virgen y  
radiografía del mismo detalle

Una comparación igualmente convincente es la de la misma figura en *La Virgen con el Niño* de Berlín [fig. 7], en la que los rasgos individuales del rostro están dibujados y dispuestos de manera prácticamente idéntica. Sin embargo, existe una diferencia considerable entre las contorsiones, propias de un cuerpo sin huesos, serpenteante, del Cristo Niño de la obra de Bilbao y las de sus homólogos en las de Madrid y Berlín. De hecho, el dibujo ligeramente desafortunado de la pierna derecha del Niño y la extraña unión del brazo izquierdo con el hombro han inducido a algunos especialistas –en particular a Herzog– a considerar la pintura de Bilbao una producción de taller<sup>13</sup>. Sin embargo, para Gossart, expresar el movimiento de torsión de la figura era mucho más importante que hacer gala de corrección anatómica, como queda de manifiesto en numerosos dibujos y grabados, incluidas las representaciones de Adán y Eva<sup>14</sup>. De hecho, en los cuadros de la Virgen con el Niño de la década de 1520, Gossart insiste en explotar el movimiento exagerado de éste con el fin de transmitir la esencia vital del Salvador Niño<sup>15</sup>.

Los análisis técnicos de los materiales y técnicas realizados en 2010 revelan cómo Gossart consiguió los excepcionales resultados del cuadro<sup>16</sup>. Como ocurre con todas sus pinturas, la tabla de Bilbao está pintada sobre roble, con toda probabilidad procedente del Báltico<sup>17</sup>. Resulta notable que el soporte nunca haya sido rebajado ni reforzado, y que mantenga su espesor original de 1,55 cm<sup>18</sup>. Varias de las tablas de Gossart, incluidas el *Adán y Eva* de la Royal Collection, el *Adán y Eva* de Berlín<sup>19</sup> y *La Sagrada Familia* de Bilbao, muestran en su reverso las marcas originales de los distribuidores de tablas, unas hendiduras más o menos rectilíneas [fig. 8], aunque comparando dichas marcas no se puede confirmar una fuente común.

13 Herzog 1969, p. 332.

14 Véase Ainsworth/Alsteens/Orenstein 2010, en particular cats. 64, 65, 69, 72, 82, 93, 109 y 112-113.

15 *Ibíd.*, cats. 13-21.

16 Los análisis de los pigmentos han incluido PLM, análisis microquímicos, HPTLC, FTIR y SEM-EDX, y han sido realizados por Andrés Sánchez Ledesma y María Jesús Gómez García, de Arte-Lab, S. L. Todas las muestras fueron tomadas de los márgenes de la pintura. En el Museo de Bellas Artes de Bilbao se han hecho la radiografía y la reflectografía infrarroja. De momento no ha sido posible realizar una dendrocronología. Además de la restauración efectuada en el Museo del Prado en 1937, en 1968 el restaurador Gonzalo Perales Soriano realizó una limpieza de la pintura. En el Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bellas Artes de Bilbao recibió un tratamiento de conservación en 1978 y fue restaurada en 2010.

17 En relación con el tipo de madera y la dendrocronología de las tablas de Gossart, véase el informe de Peter Klein en Ainsworth/Alsteens/Orenstein 2010, pp. 429-433.

18 Unas cuantas tablas más de Gossart conservan su espesor original, que es similar al de la obra de Bilbao. El *Retrato de un hombre* de Amberes tiene 1,9 cm de espesor y el *Adán y Eva* de la Royal Collection oscila entre 1,9 y 2,5 cm de espesor.

19 En relación con la marca del distribuidor de la madera del *Adán y Eva* de Berlín, véase Ainsworth/Alsteens/Orenstein 2010, p. 69, fig. 65.

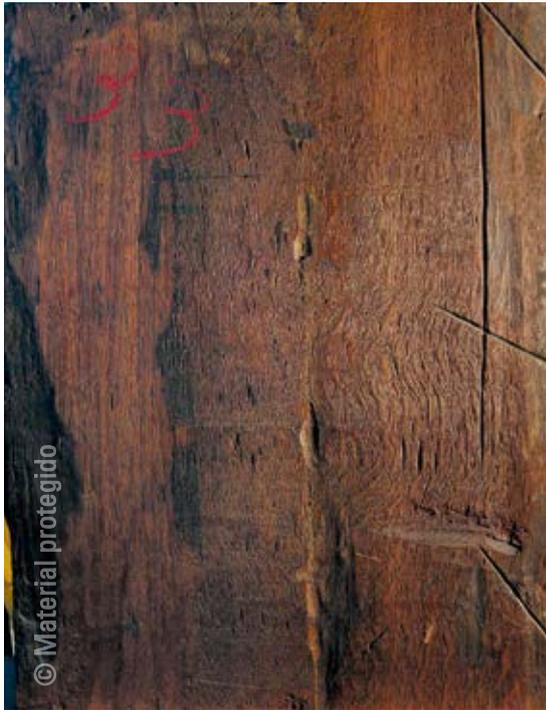


7. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Virgen con el Niño*. c. 1525-1530  
 Óleo sobre tabla. 47,7 x 38,2 cm  
 Gemäldegalerie, Staatliche  
 Museen zu Berlin  
 N.º inv. 650

El soporte está formado por dos paneles que siguen el sentido longitudinal de la veta de la madera y cuya unión a canto vivo es de una precisión tal que resulta difícil discernirla incluso mediante la radiografía. En esta última son evidentes dos espigas embutidas que refuerzan la unión de los paneles, situándose una de ellas sobre la diadema de perlas de la Virgen y la otra sobre su mano derecha y las nalgas del Niño Jesús. La espiga inferior está más próxima a este borde de la tabla de lo que está la superior al borde correspondiente, lo cual sugiere la posibilidad de que la tabla se haya recortado algo más en la parte inferior<sup>20</sup>. En el panel derecho se generó una tensión que provocó una rotura que recorre la tabla en sentido vertical y que atraviesa la figura de San José y la rodilla izquierda de la Virgen [figs. 9 y 24].

La radiografía, en la que la veta de la madera es muy evidente, no revela cambios durante el proceso de ejecución. Tal y como era de prever, y según la técnica flamenca, el pintor ha dejado zonas de reserva para situar algunos elementos de la composición, como las figuras, la flor y las ruinas arquitectónicas del fondo. Destacan sobre todo, por su mayor contraste radiográfico, los brillos amarillentos de las aplicaciones de bronce que decoran las columnas, el cielo, los puntos más luminosos de la túnica de la Virgen y sus carna-

<sup>20</sup> Las espigas embutidas tienen una longitud aproximada de 6,5 cm y los orificios que las contienen miden 7,7 cm x 0,8 cm; la superior se sitúa a 12,6 cm de este mismo borde, sobre la cabeza de la Virgen, y la inferior a 10,5 cm del borde, sobre la cadera del Niño.



8. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Sagrada Familia*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Reverso del soporte con las marcas de los carpinteros



9. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Sagrada Familia*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Radiografía



10. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Sagrada Familia*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Reflectografía infrarroja

ciones junto con las del Niño. La moldura inferior del plinto sobre el que descansa la columna se pintó en gris claro liso, añadiéndose posteriormente pinceladas más oscuras para definir el borde dentado. El buen estado de conservación de la pintura es evidente por la escasa relevancia de las lagunas, de tonalidad oscura en la radiografía, exceptuando la situada sobre la figura de San José con una longitud de unos 17 cm; sus bordes presentan un fino craquelado que se pudo originar a causa de un fuerte impacto.

Al parecer *La Sagrada Familia* fue pintada sin el marco, y los bordes de la tabla, que no han sido rebajados, sí han sido recortados. La capa pictórica, sin rebaba, cubre totalmente la superficie de la tabla. Hallazgos recientes indican que Gossart no utilizaba siempre el mismo procedimiento para unir la tabla a su marco: unas veces lo hacía desde el principio y otras el marco se añadía una vez pintada la tabla<sup>21</sup>. Esto corresponde a una fase de transición en la práctica de principios del siglo XVI, que marca el inicio de una tendencia creciente a ejecutar los marcos y las pinturas de manera independiente.

Basándonos en un número limitado de muestras y de cortes transversales de pintura tomados de *La Sagrada Familia* de Bilbao, podemos sacar algunas conclusiones. Las muestras se extrajeron de los rojos de las vestimentas de la Virgen y de San José, y los azules de su capucha y del cielo. Como era de esperar, todas ellas revelaron una preparación básica de carbonato cálcico. Una imprimación bastante espesa de blanco de plomo se aplicó sobre dicha preparación. No se ha podido determinar si el dibujo subyacente, revelado mediante reflectografía infrarroja [fig. 10], se realizó bajo esta capa o sobre ella —tal y como se ha detectado en otras pinturas de Gossart—<sup>22</sup>, dado que ninguna de las muestras presenta un estrato del dibujo subyacente. En los tejidos rojos, una capa roja opaca que contiene bermellón, blanco de plomo, carbonato cálcico y tierra roja se cubrió con una veladura de laca roja compuesta por cochinilla [fig. 11]. Los azules de la capucha de San José y el cielo están compuestos por azurita y blanco de plomo [fig. 12]. Por lo tanto, los hallazgos han revelado prácticas totalmente habituales en la pintura de la época.

En su obra de la década de 1520, Gossart desarrolló un estilo más esquemático y escueto para el dibujo subyacente, resaltando los someros contornos realizados a pincel con un rayado paralelo muy amplio y entrecruzado para modelar todavía más las figuras. Con el paso del tiempo empezó a utilizar cada vez con mayor frecuencia cartones de calco para transferir los principales elementos de las composiciones. En el dibujo subyacente esto queda claramente de manifiesto por los rígidos contornos de las formas y la relativa escasez del rayado. El dibujo subyacente detectado en *La Sagrada Familia* de Bilbao, apenas existente, se limita principalmente a los contornos de las figuras; también aparecen algunas líneas trazadas con regla para situar un dibujo preliminar de los elementos arquitectónicos. Esto está muy en consonancia con la práctica habitual de Gossart de los últimos años de la década de 1520, aunque no todas sus obras de ese periodo revelan la presencia de un dibujo subyacente<sup>23</sup>.

Como ha observado Nadine Orenstein en su estudio del *Hércules y Deyanira* de hacia 1530, una xilografía realizada a partir de un dibujo de Gossart, «la pareja ocupa un espacio hueco que recuerda una sala de un almacén repleto de restos arquitectónicos romanos clásicos, delimitada por amplias secciones de columnas y pedestales»<sup>24</sup>. Esta descripción también podría servir para el decorado de *La Sagrada Familia* de Bilbao, que recuerda a otras obras tardías, tales como la *María Magdalena* de Boston [fig. 13] o *La Virgen con el Niño* de Norfolk [fig. 14], que del mismo modo forman parte de composiciones en las que la definición del espacio se basa en marcados contrastes de luces y sombras en las arquitecturas<sup>25</sup>. La admirable habilidad

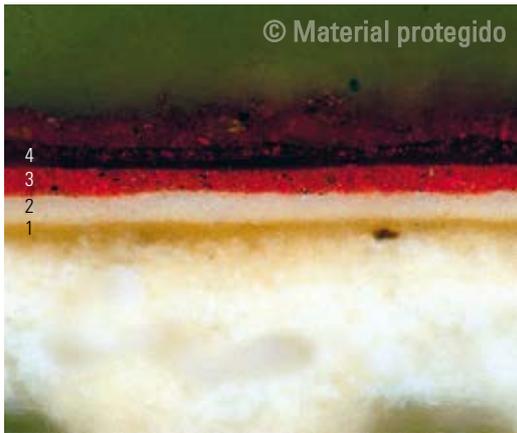
21 Maryan Ainsworth cita otros casos en Ainsworth/Alsteens/Orenstein 2010, pp. 70-71.

22 *Ibid.*, p. 71.

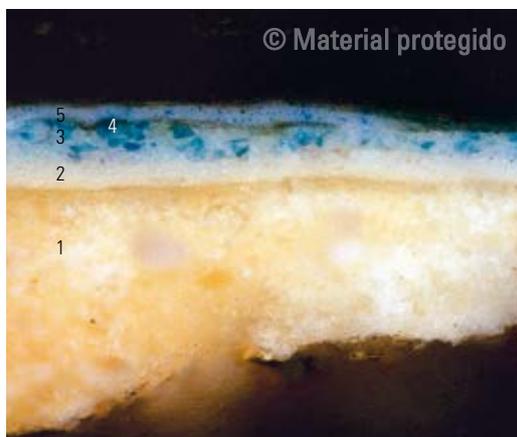
23 Véanse otros comentarios de Maryan Ainsworth en Ainsworth/Alsteens/Orenstein 2010, pp. 74-78.

24 *Ibid.*, p. 422, cat. 118.

25 *Ibid.*, cats. 38 y 55 a-c.



11. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Sagrada Familia*  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Corte estratigráfico de una muestra tomada del manto rojo de San José (280 X)  
 1. Preparación de color blanco compuesta por carbonato cálcico (> 160)  
 2. Imprimación de color blanco compuesta por albayalde (25-30  $\mu\text{m}$ )  
 3. Rojo compuesto por albayalde, carbonato cálcico y tierras (25-30  $\mu\text{m}$ )  
 4. Veladura pardo rojiza compuesta por laca orgánica roja con colorante de cochinilla, albayalde y carbonato cálcico (35-40  $\mu\text{m}$ )



12. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Sagrada Familia*  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Corte estratigráfico de una muestra tomada del azul del cielo (280 X)  
 1. Preparación de color blanco compuesta por carbonato cálcico (145  $\mu\text{m}$ )  
 2. Imprimación de color blanco compuesta por albayalde (25-30  $\mu\text{m}$ )  
 3. Azul compuesto por albayalde y azurita (25-30  $\mu\text{m}$ )  
 4. Pardo  
 5. Repinte compuesto de blanco de cinc y azul ultramar sintético (0-20  $\mu\text{m}$ )

de Gossart en la descripción ilusionista de las distintas texturas contribuye a amplificar la sensación de espacio y de forma. En la pintura de Bilbao consigue sorprendentes efectos de centelleante luminosidad en las decoraciones doradas o de bronce [fig. 15] de las columnas situadas por detrás de las figuras, y crea una sensación de profundidad a través de la hábil modulación de la luz en las paredes en perspectiva de la estancia. Gossart grabó o pintó un trazo vertical en el centro de cada columna que sirviera para situar el punto de luz de su redondeado volumen, mientras que la luz en los contornos de dichas columnas sugiere todavía más su forma tridimensional. La hábil pincelada pone de manifiesto la maestría de Gossart a la hora de ejecutar una amplia gama de objetos, ya se trate de perlas opalescentes, sutiles velos, pesados mantos de lana o los delicados pétalos de una rosa.

El innovador planteamiento que propone Gossart del tema y la composición, así como su extraordinario dominio pictórico, hicieron que la obra alcanzara gran popularidad en su época. No es, pues, de sorprender que la siguiente generación de pintores produjera imitaciones

de *La Sagrada Familia* de Bilbao, especialmente el taller de Pieter Coecke van Aelst en Amberes<sup>26</sup>. En esta ciudad las variaciones sobre la obra de Gossart hallaron un nuevo público entre los entusiastas compradores del mercado del arte en general.

<sup>26</sup> Marlier 1966, pp. 237-240, figs. 176, 177, 179, 180.



13. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*María Magdalena*, c. 1525-1530  
 Óleo sobre tabla. 49,5 x 39,4 cm  
 Museum of Fine Arts, Boston  
 N.º inv. 1991.585



14. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Virgen con el Niño* (panel central del *Tríptico Norfolk*), c. 1525-1530  
 Óleo sobre tabla. 47,6 x 36,8 cm  
 Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia  
 Donación de Walter P. Chrysler  
 N.º inv. 71.491



15. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Sagrada Familia*  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle

## Historia de la obra

Una parte de este estudio se ha centrado en la reconstrucción de la historia de *La Sagrada Familia* de Gossart, en averiguar quiénes fueron sus propietarios y en seguir su trayectoria, en la medida de lo posible, hasta su llegada al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Para indagar sobre estas cuestiones ha sido tarea fundamental la consulta, en primer lugar, de antiguos documentos manuscritos conservados en diversos archivos históricos, en su mayor parte testamentos, con el fin de encontrar alguna mención sobre la pintura que permitiera vincularla a sus antiguos propietarios, como se expondrá a continuación. Aunque hay que dejar constancia de que algunas de estas consultas han resultado desalentadoras, diversos hallazgos han permitido constatar documentalmente lo que hasta ahora no eran más que hipótesis. Se expondrán también las vicisitudes de la obra durante el trágico periodo de la Guerra Civil española, desveladas mediante esclarecedores documentos de la época<sup>27</sup> que han permitido sacar a la luz nuevos datos, y por último se seguirán los distintos pasos encajonados hacia la adquisición de esta pintura por el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

A pesar de que se desconoce la fecha en la que la pintura llegó a España desde Flandes, su permanencia durante siglos en un determinado lugar, la villa de Cuerva, a 28 kilómetros de Toledo, ofrecía una primera pista a seguir sobre sus antiguos propietarios, ya que todos los indicios apuntaban hacia una ilustre y poderosa familia, los Lasso de la Vega, señores de la villa<sup>28</sup>. Para situar la obra en su contexto toledano conviene seguir las huellas dejadas por ellos en Cuerva, como la construcción de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol, el monumento religioso más notable de la villa<sup>29</sup>, la fundación del convento de carmelitas descalzas y, por último, la edificación de la capilla de Reliquias en el interior de la iglesia, lugares todos ellos vinculados a esta familia y que guardan estrecha relación con la pintura que aquí se estudia.

La construcción de la iglesia de Santiago [fig. 16], panteón de los Lasso de la Vega durante más de dos siglos, comenzó a principios del siglo XVI por iniciativa del matrimonio formado por Sancha de Guzmán (?-1537) y Garcilaso de la Vega (?-1512), quienes habían comprado la villa de Cuerva entre 1493, año de su matrimonio, y 1499<sup>30</sup>. Su nieto, Garcilaso de la Vega y Guzmán (Toledo, c. 1498-1564), señor de los Arcos, Batres y Cuerva, contrajo matrimonio en 1548 con Aldonza Niño de Guevara (Toledo, c. 1533-Cuerva, Toledo, 1603), hermana del que fue cardenal e inquisidor general, Fernando Niño de Guevara, retratado por El Greco hacia 1600. Aldonza fue quien financió las importantes obras de ampliación y reforma de la iglesia entre 1565 y 1572, y unos años más tarde, el 11 de julio de 1585, fundó con carácter provisional un convento de carmelitas descalzas en una de las casas de su propiedad, hasta su construcción definitiva en 1614 [fig. 17]. Aldonza se recluyó en él hasta su fallecimiento en 1603, y aunque vistió el hábito del Carmen, nunca llegó a profesar<sup>31</sup>.

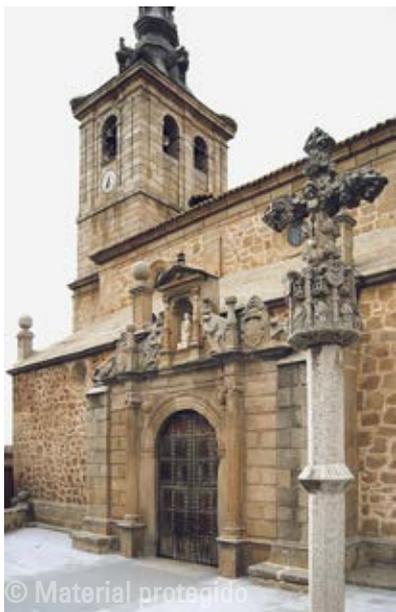
27 Nuestro agradecimiento a Mikel Urizar, jefe del Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, por sus gestiones para la obtención de estos documentos.

28 Nótese que en la diversidad de documentos manuscritos de la época consultados el apellido Lasso aparece escrito indistintamente con una y con dos eses. Cuando es citado por nosotros utilizamos la doble ese, que es como lo hemos visto con mayor frecuencia.

29 Véase al respecto Ríos de Balmaseda 1998. Agradecemos a esta investigadora todas las informaciones que con tanta generosidad nos ha proporcionado. Véase también Marías 1983-1986, vol. 4 (1986), pp. 162-166. La iglesia fue declarada monumento histórico-artístico nacional el 10 de julio de 1975. Véase la página web oficial del Ayuntamiento de Cuerva: <http://www.cuerva.org/parroquia.htm> (consulta: 28/12/2009). Nuestro agradecimiento también a Lucía Castro por las fotografías de la iglesia de Cuerva.

30 Sancha de Guzmán era la heredera del señorío de Batres y Garcilaso de la Vega fue comendador mayor de León y embajador de los Reyes Católicos en Roma desde 1494 hasta 1499. El matrimonio obtuvo la facultad real de incorporar la villa de Cuerva al mayorazgo de Batres en 1504. Años después Garcilaso heredaría el mayorazgo de los Arcos. A su muerte, su hijo primogénito, Pedro Lasso de la Vega, conocido como «el Comunero», heredó el mayorazgo de las tres villas: Arcos, Batres y Cuerva; su segundo hijo fue el poeta Garcilaso de la Vega (Toledo, c. 1499-Niza, Francia, 1536). Véase Vaquero/Ríos de Balmaseda 2001, pp. 18-20 y 24.

31 Aldonza es mencionada como integrante de la comunidad de carmelitas descalzas en *Cartas de Santa Teresa de Jesús, madre y fundadora de la reforma de la orden de Nuestra Señora del Carmen, de la primitiva observancia*. Madrid: Impr. del Mercurio (por Joseph de Orga impresor), 1752, t. I, carta XXIV, p. 194: «17 En Cuerva la Madre Aldonza de la Madre de Dios en el siglo Doña Aldonza Niño de Guevara Madre de D Rodrigo Lasso Niño de Guevara Conde de Añover bien conocido en España en la Corte del Señor Rey Don Felipe II y en Flandes en la del Señor Archiduque Alberto de quien fue Ministro y Consejero mayor Y allí mismo la Madre Leonor Maria del Santísimo Sacramento nieta de la Madre Brianda e hija de los Condes de Arcos».



16 y 17. Portada principal de la iglesia de Santiago Apóstol; callejón y entrada al convento de las carmelitas descalzas y portada norte de la iglesia, Cuerva, Toledo

Dos hijos de este matrimonio, Pedro Lasso de la Vega Niño y Guzmán (Toledo, 1559-1637), I conde de Arcos, y Rodrigo Niño Lasso de la Vega (Toledo, 1561-Mariemont, Bélgica, 1620), II conde de Añover, contribuyeron notablemente a la ampliación y enriquecimiento de la iglesia de Santiago. Rodrigo se trasladó a Flandes en 1602, donde permaneció al servicio de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia, tal y como se lee en su testamento: «Don Rodrigo Niño Lasso de la Vega Caballero de la Orden de Santiago Comendador de Montiel y La Ossa, Sumillier de Corps del ssmo. Archiduque Alberto su Camarero mayor y Caballerizo mayor de sus Altezas»<sup>32</sup>. Allí permaneció hasta su muerte el 5 de octubre de 1620 en el real sitio de Mariemont, en el condado de Hainaut, al sur de Bélgica<sup>33</sup>. El que Rodrigo estuviera en Flandes durante casi dos décadas hace razonable pensar que, de todos los miembros de esta familia, él fuera el más indicado para hacer llegar la pintura de Gossart a España, y concretamente a Cuerva, hipótesis que, precisamente, fue apuntada por Diego Angulo cuando estudió la pintura en 1937<sup>34</sup>.

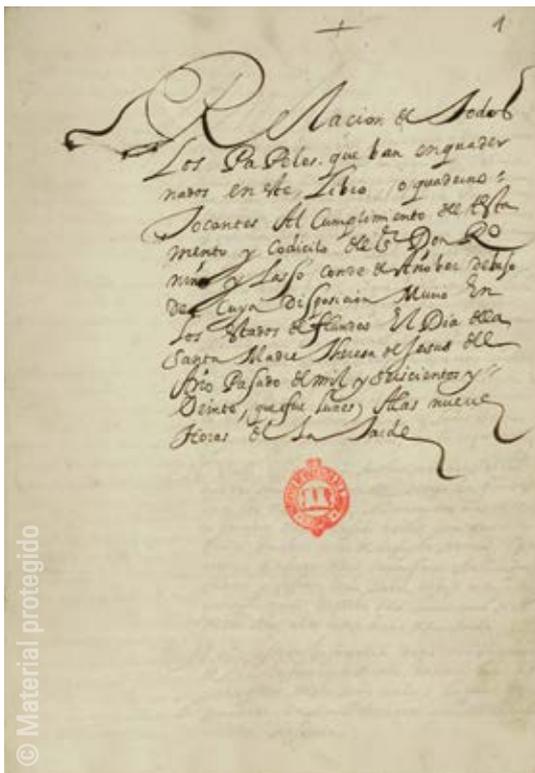
Para constatar este dato, el primer paso dado ha consistido en la lectura del exhaustivo y voluminoso testamento de Rodrigo Niño [fig. 18], redactado en 1620, año de su muerte, y comprobar si en él se citaba esta pintura, sin conseguir un resultado positivo al respecto. Lo que se desprende del testamento es que el verdadero interés del conde de Añover se centraba, más que en ninguna otra cosa, en la recolección de reliquias que con su esfuerzo había conseguido reunir y salvaguardar de la destrucción iconoclasta surgida en Flandes a partir de 1566 y que se mantenía aún viva durante su estancia allí. Su afición por ellas se pone de manifiesto, no solamente por las muchas que menciona, sino también por el hecho de que mandara edificar, junto con su hermano Pedro, un lugar digno donde albergarlas, la denominada capilla de Reliquias, construida entre 1616 y 1620 en el interior de la iglesia de Santiago de Cuerva<sup>35</sup>. Se trata de una gran capilla

32 *Colección de documentos referentes a D. Rodrigo Niño y Lasso Conde de Añover, fallecido en 1620, estando precedido de una relación de documentos que se contienen en este libro*, 1620. Madrid, Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, mss. 26-I-11, fol. 28v. Mi agradecimiento a Cristina Partearroyo y a M.ª Ángeles Santos Quer, conservadora y bibliotecaria respectivamente de esta institución, por todas las facilidades ofrecidas para la consulta de estos documentos.

33 La fecha de su muerte se lee en el manuscrito mencionado en la nota anterior (fol. 29v).

34 «La Sagrada Familia del convento de Cuerva, por Gossaert», epígrafe 2 de Angulo 1937, pp. 194-197, lám. III.

35 Ríos de Balmaseda 1991. De esta misma autora véase Ríos de Balmaseda 1998, pp. 33-40. Véase también Esteban 2005, pp. 27 y 28. La capilla de Reliquias sigue la traza de Juan Bautista Monegro. La iglesia se finalizó en 1635 con la construcción de la torre herreriana de cuatro cuerpos y cuyos trabajos fueron supervisados por los aparejadores Pedro de Lizardárate y por Jorge Manuel Theotocópuli, hijo de El Greco. Véase <http://www.cuerva.org/parroquia.htm> (consulta: 28/12/2009).



18. Testamento de Rodrigo Niño y Lasso, conde de Añover, 1620, fol. 1  
 Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid

de planta cuadrada rematada por una bóveda y situada a la derecha del presbiterio, donde tuvieron cabida los numerosos restos de santos por los que Rodrigo, educado en el más estricto contexto de espiritualidad católica y en las ideas contrarreformistas, mostró siempre auténtica veneración. En el manuscrito que se conserva sobre la fundación de la capilla de Reliquias, fechado en 1615, Rodrigo dejaba claro, además de dónde quería ser enterrado<sup>36</sup>, la finalidad de la referida capilla: «[...] y havemos ordenado que se haga una capilla al lado de la epístola del altar maior de la dicha capilla maior, donde poner y colocar muchas reliquias que yo he adquirido de diversas partes fuera de aquellos Reynos con mucha costa y trabajo haziendolas adornar lo mejor e mas decente e ricamente que he podido [...]»<sup>37</sup>.

Conviene señalar que en este mismo manuscrito no figura una relación de los objetos que en el futuro contendría la capilla, entre otras razones porque no estaría finalizada hasta cinco años más tarde, pero sí menciona Rodrigo que enviaría reliquias de lo más variado hasta su muerte<sup>38</sup>. Dispuso también en su testamento que, una vez fallecido, se llevaran a España las que aún poseía en Flandes, contenidas, muchas de ellas, en suntuosos relicarios hechos con oro y plata y decorados con piedras preciosas<sup>39</sup>. Pero para acompañar a todas estas reliquias Rodrigo quiso también que la capilla estuviera ricamente adornada con diferentes ob-

36 «Digo que por quanto yo y el señor Don Pedro Laso de la Vega Niño, e Guzmán mi hermano Conde de Arcos Maiordomo del Príncipe Don Phelippe quarto n[uestro] Señor, de un acuerdo y conformidad tenemos tratado de adornar nuestros entierros en la Capilla maior de la iglesia parroquial del Señor Santiago de la Villa de Cuerva, donde es el entierro, de los Señores n[uestros] Padres y antepassados [...]». *Fundación y Dotación de la capilla de las Santas reliquias de la Villa de Cuerva (Toledo)*, 1615. Madrid, Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, sign. 26-I-9, fol. 2r.

37 *Ibíd.*

38 «[...] muchas cabezas, y muchos y diferentes generos de huessos de diferentes Sanctos y Sanctas con sus testimonios, y assimismo de las demas reliquias que de oy en adelante embiaré mi vida durante, para colocar en dicha capilla, para que perpetuamente lo esten en ella [...]». *Ibíd.*, fol. 22v.

39 «También se llevarán todas las reliquias que traigo conmigo guarnecidas en pequeños relicarios teniendo mucha cuenta de que no se pierda ninguna ni se toque a lo que tienen dentro que esto encomiendo con todo cuidado». *Colección de documentos referentes a D. Rodrigo Niño y Lasso Conde de Añover, fallecido en 1620, estando precedido de una relación de documentos que se contienen en este libro*, 1620. Madrid, Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, mss. 26-I-11, fol. 327r.



19. Rodrigo de Villandrando (1588-1622)  
*Retrato de Mariana de Mendoza, condesa de los Arcos*, antes de 1619  
 Óleo sobre lienzo. 70 x 53 cm  
 Capilla de Reliquias de la iglesia de Santiago Apóstol, Cuerva, Toledo

jetos de valor, entre los que no debían de faltar pinturas, tal y como él mismo menciona en el documento de fundación de la capilla: «[...] las reliquias, plata, bronce dorado, pinturas y ornamentos de la dicha mi capilla [...]»<sup>40</sup>. Es por ello por lo que, entre las pinturas que decoraban las paredes de la capilla, no sería extraño que se encontrara la tabla de Gossart, que bien pudo formar parte de alguno de sus envíos desde Flandes. Fue deseo de Rodrigo, como consta en su testamento, que su cuñada Mariana y la hija de ésta, su sobrina Leonor, recibieran a su muerte, además de algunas de las reliquias que poseía, otros objetos muy apreciados por él, como su oratorio portátil, enviado a su cuñada<sup>41</sup>, pero no se ha podido precisar si mandó la pintura como regalo a Mariana mientras estuvo en Flandes.

Actualmente, después de todas las vicisitudes en las que se vio envuelta la capilla de Reliquias a lo largo de los siglos, ésta se encuentra despojada de casi todo lo que formaba parte de su primitivo esplendor. Hoy se pueden contemplar sobre el altar mayor de la capilla un gran lienzo que representa la Sagrada Cena, encargado por Rodrigo Niño a Luis Tristán, y cuyo pago al pintor figura en su testamento<sup>42</sup>, algunas pinturas de pequeño formato y los retratos de su cuñada Mariana de Mendoza [fig. 19], del hijo de ésta, Luis Lasso de la Vega (Toledo, 1597-1639), y de su mujer, María Magdalena Pacheco<sup>43</sup>.

40 *Fundación y Dotación de la capilla de las Santas reliquias de la Villa de Cuerva (Toledo)*, 1615. Madrid, Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, sign. 26-I-9, fol. 22v.

41 «A mi Sra, la condesa de los Arcos, deajo y se le enviará el escritorillo que me sirve de oratorio, con todas sus imágenes y reliquias que tiene dentro que por ser tan grandes las reliquias y saber en la veneración en que las tendrá la suplico le reciba y me encomiende a dios». *Colección de documentos referentes a D. Rodrigo Niño y Lasso Conde de Añover, fallecido en 1620, estando precedido de una relación de documentos que se contienen en este libro*, 1620. Madrid, Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, mss. 26-I-11, fol. 208r. Según consta, Mariana recibió el oratorio portátil, de madera de ébano, el 17 de agosto de 1622. *Ibid.*, fol. 237r. A su sobrina Leonor, quien había tomado los hábitos como carmelita, deja lo siguiente: «A la señora doña Leonor mi sobrina por creer que habrá ya cumplido con su buen deseo de ser religiosa no la deajo cosa de este siglo pero quiero que se le lleven las reliquias que traigo y siempre he traído conmigo que en ellas hay un corazón de oro en que está metido un pedazo del corazón de la Santa Madre Teresa de Jesús». *Ibid.*, fols. 208r y 208v.

42 «Pago a Luis Tristán pintor de la echura de la cena». *Ibid.*, fols. 263r. Sobre esta pintura véase Ríos de Balmaseda 1991.

43 Véase Ríos de Balmaseda 1998, p. 33.

44 A pesar de que en el testamento de Rodrigo Niño Lasso no se menciona la tabla objeto de este estudio, sí figuran en él otras pinturas, como la *Oración en el huerto* o «La tabla de Nuestra Sra de la Salutación, [que] se puso por mandado del Conde mi Sr. y demás Albaceas en la Transparencia de la capilla de Cuerva donde están las sepulturas y huesos de dicho Sr. Conde de Añover». *Ibid.*, fol. 256v. En él también se describe cómo se pagaron 21 florines «a un barbero que limpió los huesos del cuerpo difunto del conde» para ser llevados después a España en un «baulejo» y entregados a su hermano Pedro, conde de los Arcos, quien los recibió en 1622. *Ibid.*, fols. 315r y 315v.



20. Jan Gossart (c. 1478-1532)  
*La Sagrada Familia*  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle

En vista de la búsqueda infructuosa sobre esta tabla en los documentos de Rodrigo Niño<sup>44</sup>, se prosiguió la investigación con la consulta de los testamentos de su hermano Pedro Lasso de la Vega, quien heredó sus bienes al morir Rodrigo sin descendencia, el de su mujer Mariana de Mendoza y, finalmente, el del hijo y heredero de ambos, Luis Lasso de la Vega. Siguiendo un orden cronológico, se leyó en primer lugar el de Mariana de Mendoza<sup>45</sup>, fechado el 12 de diciembre de 1626, quien murió el 7 de enero de 1627, apenas dos meses después de testar. Y ha sido, por fin, a través de lo que dejó dicho Mariana en su testamento cuando se ha encontrado la primera referencia a la pintura de Gossart expresada de esta manera:

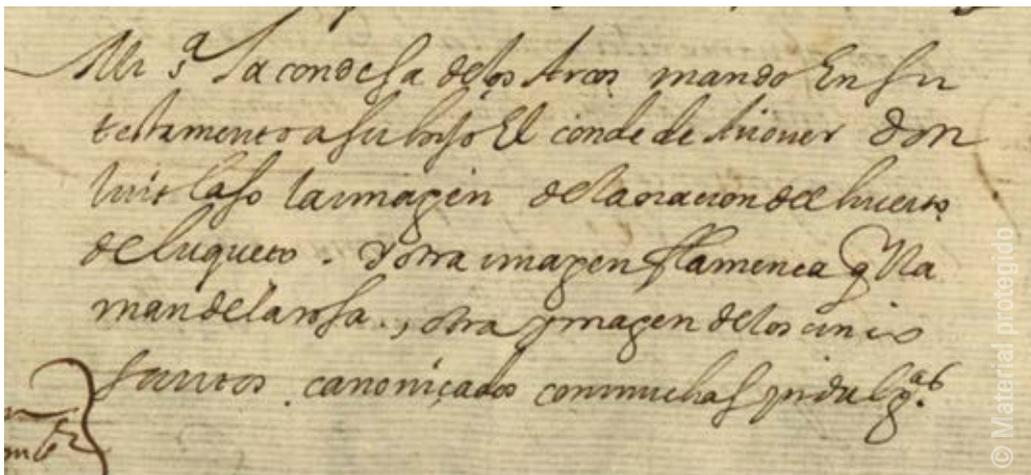
Mando a don Luis Laso mi hijo conde de Añover el oratorio portátil que me dejó el señor conde de Añover [Rodrigo Niño] y la oración del Guerto [sic] la grande que me dejó mi señora madre y la imagen de la rosa que todas tres son las cosas que mas estimo y asi pido al dicho mi hijo lo haga y que las conserve en su Casa y Mayorazgo en quien es mi voluntad queden vinculadas y que no salgan de él<sup>46</sup>.

Sin mencionar al autor y con el nombre de «la imagen de la rosa», según se encuentra aquí citada, es como debía de ser conocida y denominada *La Sagrada Familia* en el entorno familiar de los Lasso de la Vega, y como se encontrará en referencias posteriores, siempre asociada a la rosa, la flor ofrecida por la Virgen al Niño en la pintura [fig. 20]. Mariana expresa el aprecio que sentía por ella, siendo una de las tres cosas que más estimaba, motivo éste fundamental para que instara a su hijo Luis a que no se desprendiera de ninguna de ellas y las mantuviera vinculadas a su casa y mayorazgo para que «no salgan de él». El hecho de que la pintura estuviera unida al mayorazgo, que heredaban los primogénitos, resulta revelador, puesto que implicaba que no podían desprenderse de ella, ya que tanto las tierras como los objetos pertenecientes al mayorazgo eran bienes perpetuos por naturaleza<sup>47</sup>. Si bien Mariana de Mendoza hace referencia en su

45 Mariana de Mendoza, condesa de los Arcos, era hija de Leonor de Mendoza y de Juan Hurtado de Mendoza y Guzmán, tercer conde de Orgaz, señor de Santa Olalla, señor de Mendivil, Nanclares, Vergueda y la Ribera, prestamero mayor de Vizcaya, asistente de Sevilla, maestro de campo general, mayordomo mayor de Felipe II cuando príncipe. Véase <http://www.grandes.org.uk/historia/gzas/aroscde.htm> (consulta: 10/02/2011).

46 *Carta de testamento y última voluntad de doña Mariana de Mendoza condesa de los Arcos mujer de don Pedro Laso de la Vega Niño Guzmán, conde de los Arcos*, 1626. Madrid, AHPM, Archivo Histórico de Protocolos, protocolo n.º 2345, fol. 64v. Mi agradecimiento a Maite Rodríguez Torres por su ayuda para la consulta de este y otros documentos.

47 Los mayorazgos no se suprimieron definitivamente hasta el 30 de agosto de 1836.



21. *Inventario, tasación y venta de los bienes familiares del primer Conde de los Arcos*, 1632-1639, fols. 9v y 10r  
Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid

testamento a cómo le llegaron dos de las tres piezas que más estimaba, el oratorio portátil, que se lo dejó su cuñado Rodrigo Niño, y la «oración del Huerto», heredada de su «señora madre», no menciona, desafortunadamente, cómo llegó a su poder la tercera pieza, la «imagen de la rosa»<sup>48</sup>.

También se ha encontrado una nueva referencia a la pintura en el documento de Pedro Lasso de la Vega, hermano de Rodrigo, *Inventario, tasación y venta de los bienes familiares del primer Conde de los Arcos*, fechado entre 1632 y 1639 [fig. 21]. En él la mención a la obra de Gossart resulta más explícita, lo que ayuda a identificar con mayor seguridad la pintura, al indicar que es «una imagen flamenca»:

Mi sª la condesa de los Arcos [Mariana de Mendoza] mandó en su testamento a su hijo el conde de Añover don Luis Lasso la imagen de la oración del huerto del Luqueto. Y otra imagen flamenca que llaman de la rosa, otra imagen de los cinco santos canonizados con muchas indulgencias que la presento el cardenal Barberino legado a latere del Papa Urbano 8º. Mas el Horatorio Portatil del Conde de Añover, Don Rodrigo con un relicario y pinturas dentro: estas quatro Piezas mando la dicha sª que después de los dias de su hijo el Conde de Añover don Luis quedasen vinculadas para su cassa y mayorazgo y sus sucesores en ella<sup>49</sup>.

La insistencia de Pedro Lasso, en la última parte de este párrafo, en la vinculación al mayorazgo de estas cuatro piezas —aquí se añade, a las tres mencionadas anteriormente, la «imagen de los cinco santos canonizados»— revela la alta estima que se tenía de ellas. Se han encontrado documentos de otros miembros de la familia fechados con posterioridad en los que se hace hincapié en este mismo sentido y en la prohibición de enajenación de los bienes vinculados<sup>50</sup>. Éste es uno de los motivos que explica el que la pintura de Gossart permaneciera en la familia de los Lasso de la Vega durante siglos y saliera indemne de las diferentes almonedas realizadas por la familia.

48 Se consultó, sin obtener resultados, el documento relativo al padre de Mariana, Juan de Mendoza y Guzmán, tercer conde de Orgaz, *Carta de Arras otorgada por Don Juan de Mendoza y Guzmán, conde de Orgaz, a Leonor de Figueroa Guzmán*, 1614. Madrid, AHPM, Archivo Histórico de Protocolos, protocolo 3482.

49 Sí se menciona aquí al autor de la *Oración en el huerto*, Luqueto, Luca Cambiasso, y no así al de la «imagen de la rosa» de la que probablemente desconocían la autoría. *Inventario, tasación y venta de los bienes familiares del primer Conde de los Arcos*, 1632-1639. Madrid, Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, mss. 26-V-24, fols. 9v y 10r.

50 Es el caso del *Inventario de Bienes de Pedro Lasso de la Vega y Figueroa, conde de los Arcos*, ante el escribano Diego Sánchez, 9 de diciembre de 1699. Madrid, AHPM, Archivo Histórico de Protocolos, t. 12598, fols. 74r, 74v y 78r. Era «Señor de las Villas de Batres y Cuerva, Gentilhombre de Cámara del Rey Nuestro Señor don Carlos Segundo», hijo de Luis Lasso de la Vega y María Pacheco, y nieto, por tanto, de Pedro Lasso de la Vega y de Mariana de Mendoza. En él ordena a su hijo Joaquín, como a «todos los que le subcedieren», no alterar las cláusulas del mayorazgo principal, pues todos los mayorazgos que posee tienen «las mismas cláusulas y prohibición de enajenación».

A la muerte de Luis Lasso de la Vega, hijo y heredero de Mariana de Mendoza y Pedro Lasso de la Vega, en 1632, cinco años antes que su padre, fue este último quien se encargó de hacer el inventario de bienes, entre los que se cita:

La oración del Huerto. Copia de Luqueto en doscientos cincuenta reales /

La copia de Nuestra Señora de la Rosa en quarenta ducados<sup>51</sup>.

Llama la atención en este manuscrito el que ambas obras se mencionen como «copias» a diferencia del resto de la relación de pinturas citadas en él. Una explicación plausible sería que los originales de estas obras estuvieran ubicados en la iglesia de Cuerva o en su capilla de Reliquias y que la familia, dado el aprecio que sentía por ellas, hubiera mandado hacer unas copias para contemplarlas en su palacio de Cuerva o en otra de sus casas; esto explicaría el que también se hicieran de ellas valoraciones económicas, las cuales no tendrían sentido si se tratara de los originales vinculados al mayorazgo. Parece confirmar la hipótesis de que eran copias el hecho de que una de ellas figure así en otro documento: «Lo primero un quadro de la oración del huerto copia de la de Luqueto con su marco en doscientos cincuenta Reales»<sup>52</sup>.

Tal y como se ha visto hasta aquí a través de las referidas menciones encontradas sobre *La Sagrada Familia* de Gossart, fechadas todas ellas durante el transcurso del siglo XVII, se ha podido demostrar documentalmente su pertenencia a la familia Lasso de la Vega.

No volvemos a encontrar noticias de la pintura hasta que, en los primeros años del siglo XX, Jerónimo Pérez de Ayala y Álvarez de Toledo, conde de Cedillo (1862-1924)<sup>53</sup>, visitó la iglesia y el convento de Cuerva. El Ministerio de Instrucción Pública le había encargado el *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo* para estudiar y dar a conocer todas las riquezas artísticas conservadas en dicha provincia. Para ello recorrió los diversos pueblos en un carruaje ligero tomando notas, al mismo tiempo que investigaba en los archivos de los lugares que visitaba. El catálogo, fruto de su minucioso estudio, no llegó sin embargo a publicarse hasta 1959, medio siglo después de haber sido escrito y a los treinta y cinco años de su muerte. En las páginas dedicadas a Cuerva<sup>54</sup>, uno de los lugares de interés por su riqueza histórica y patrimonial, después de hacer una descripción de la iglesia parroquial de Santiago, menciona las capillas que le fueron agregadas, entre ellas la gran capilla de Reliquias, de la que dice lo siguiente:

[...] el piadoso caballero D. Rodrigo Niño y Lasso, Conde de Añover, hijo segundo de D.<sup>a</sup> Aldonza, edificó a su costa la espaciosa capilla de las Reliquias, destinada a guardar dignamente muchas que, expuestas a ser profanadas por los herejes, recogió en varias abadías de Holanda y Zelanda, enviándolas a Cuerva, donde se conservan<sup>55</sup>.

Unas líneas más abajo destaca únicamente dos objetos que vincula con la capilla de Reliquias. Uno de ellos es la reproducción del gran retablo mayor del monasterio de El Escorial<sup>56</sup>, y del otro, el que interesa aquí, hace la siguiente descripción:

---

51 *Inventario, tasación y almoneda de los bienes de Luis Lasso de la Vega realizado por su padre Pedro Lasso de la Vega Niño Guzmán a su muerte en 1632, 1632*. Madrid, AHPM, Archivo Histórico de Protocolos, protocolo 6167, fol. 391.

52 *Inventario, tasación y venta de los bienes familiares del primer Conde de los Arcos, 1632-1639*. Madrid, Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, mss. 26-V-24, fol. 24r.

53 Cedillo 1959. El conde de Cedillo, descendiente de los condes de Fuensalida y pariente del marqués de Lozoya, quien prologa su libro, fue doctor en Filosofía y Letras y pertenecía al cuerpo de Archiveros y Arqueólogos. Su profundo conocimiento sobre Toledo llevó al Ayuntamiento a concederle el título de cronista de la ciudad y fue uno de los fundadores de la Sociedad Española de Excursiones en 1893.

54 *Ibíd.*, pp. 66-73, n.os 104-110.

55 «La gran capilla de las Reliquias, de planta cuadrada, decorada con cuatro pilastras, sobre las que van las pechinas y la cúpula, es greco-romana, de fin del siglo XVI o principios del XVII, y no ofrece en su arquitectura particularidad notable». *Ibíd.*, pp. 67 y 68.

56 «En la misma iglesia, en la capilla de las Reliquias: Reproducción del gran retablo de El Monasterio de El Escorial, hecho en madera dura pintada». *Ibíd.*, p. 70.



22. Miembros de la Junta de Incautación con el Concejo Municipal, Cuerva, Toledo  
 Instituto del Patrimonio Cultural de España,  
 Ministerio de Cultura, Madrid

En el convento de religiosas Carmelitas Descalzas (quienes lo tienen en depósito): 108 La Virgen, San José y el Niño. Tabla pintada al óleo. La Virgen sostiene al divino Infante con la mano derecha y con la izquierda le muestra una flor. San José contempla la escena. El dibujo es correcto, suave el modelado y notable la finura de los detalles y accesorios. La decoración arquitectónica es del Renacimiento italiano. Alto, 0,56 m. Ancho, 0,42 m. Pintura española o flamenca italianizada. ¿Siglo XVI? Es obra de excelente mano; propiedad de la capilla de las Reliquias, en la iglesia parroquial, patronato de los antiguos señores de la villa<sup>57</sup>.

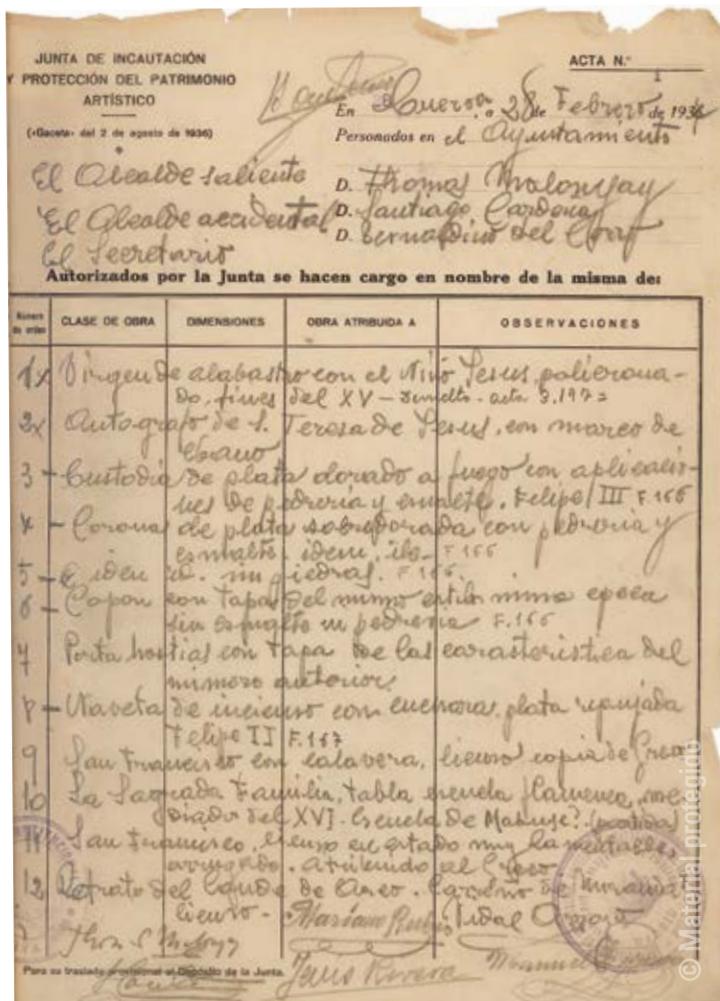
Al leer este párrafo llegamos a la conclusión de que Cedillo describe *La Sagrada Familia* de Gossart, y, aunque no reconoce al autor, sí la califica como «obra de excelente mano» y le otorga unas medidas que coinciden perfectamente con la obra, lo que viene a reforzar su identificación. Por otra parte, con su categórica afirmación de que la tabla era «propiedad de la capilla de las Reliquias», el autor da la clave para saber que pertenecía a la capilla y no al convento de carmelitas descalzas, donde estaba depositada cuando él la vio. Cedillo obtuvo probablemente este dato a través del archivo de la iglesia de Santiago, que fue prácticamente destruido, junto con el del convento de carmelitas y su biblioteca, años después, durante la Guerra Civil española. Esto vendría a reafirmar la hipótesis de que la tabla de Gossart debía de ser una de las pinturas que decoraban la capilla de Reliquias y su ubicación en el convento podría explicarse por medidas de seguridad<sup>58</sup>.

A los pocos días de estallar la Guerra Civil en julio de 1936, la comunidad de carmelitas de Cuerva recibió la orden de abandonar el convento ante el temor a las revueltas populares y a la incontrolada quema de iglesias y conventos, razón por la que una parte de la comunidad se refugió en el convento de carmelitas descalzas de Durango, en Bizkaia<sup>59</sup>. En esos críticos momentos las autoridades, conscientes del riesgo que corrían las obras de arte y con el fin de protegerlas de la destrucción, crearon por decreto el 23 de julio de 1936 la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. Una de las primeras medidas tomadas fue la de recoger las obras de mayor interés artístico para trasladarlas a lugares seguros. Y para esa labor, la

57 *Ibíd.*, p. 71. Antonia Ríos de Balmaseda, en su estudio sobre la capilla de Reliquias, se hace eco de las palabras de Cedillo y escribe lo siguiente: «En el mismo Catálogo Monumental, se asegura que perteneció también a la capilla una tabla pintada por un pintor renacentista no identificado, en la que se representaba a la virgen María sosteniendo al Niño Jesús en sus brazos, y ofreciéndole una rosa en presencia de san José». Ríos de Balmaseda 1991, p. 136.

58 Nuestro agradecimiento a la superiora y subpriora del convento de Cuerva por su amabilidad y todas las facilidades ofrecidas para la consulta de su archivo.

59 Según información verbal proporcionada por Antonia Ríos de Balmaseda, las monjas de Cuerva se instalaron en primer lugar en Bergara y después en Durango, hasta que volvieron a Cuerva en 1945. El convento de Durango fue abandonado en 2009.



23. Acta de incautación de las obras recogidas en Cuerva, Toledo  
Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, 28 de febrero de 1937  
Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura, Madrid

Junta encargó a Thomas Malonyay ocuparse de las incautaciones en los pueblos de la provincia de Toledo<sup>60</sup>, entre los que no podía faltar Cuerva<sup>61</sup>. Malonyay, uno de los personajes que más luchó para la protección del patrimonio artístico toledano, se presentó en la villa el 28 de febrero de 1937 [fig. 22] y allí recogió las obras consideradas más valiosas, entre las que la tabla de Gossart figura con el número 10 en una relación de doce piezas [fig. 23]:

10 La Sagrada Familia, tabla escuela flamenca, mediados del XVI. Escuela de Mabuse?. (partida).

Las piezas fueron trasladadas a Madrid y la pintura de Gossart quedó depositada en el Museo del Prado, institución de la que Francisco Javier Sánchez Cantón fue director en funciones durante la guerra. En la fotografía de la obra a su llegada al Prado [fig. 24] es evidente la rotura de la tabla, mencionada entre paréntesis en la dicha relación, así como una pequeña etiqueta en la que consta la referencia y el número adjudicados: «Cuerva 10». El investigador Diego Angulo Íñiguez, amigo de Sánchez Cantón y con el que colaboró, debió de estudiar la pintura cuando estaba ya en el Prado, dándola a conocer y siendo el primero en adscribirla a Jan Gossart en el artículo, ya mencionado, publicado en *Archivo Español de Arte y Arqueología*<sup>62</sup>, revista de

60 Sobre la labor realizada por Thomas Malonyay para la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, véase Álvarez Lopera 2008, reproducido en <http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA0808120535A.PDF> (consulta: 10/03/2011).

61 Sobre este tema véase Álvarez Lopera 1982, vol. II, pp. 98 y 100. Véase también Argerich/Ara 2009, p. 223.

62 «La Sagrada Familia del convento de Cuerva, por Gossaert», epígrafe 2 de Angulo 1937, pp. 194-197, lám. III. El que fuera director del Museo de Bellas Artes de Bilbao desde 1949 a 1973, Crisanto Lasterra, recoge la opinión de Angulo en Lasterra 1969, pp. 50 y 51, cat. 110.



24. Fotografía de la tabla (partida) del Museo de Bellas Artes de Bilbao a su llegada al Museo Nacional del Prado, 1937  
 Instituto del Patrimonio Cultural de España,  
 Ministerio de Cultura, Madrid

la que, además, Sánchez Cantón era director. Angulo indicaba que la tabla del convento de Cuerva era «una de las muchas obras salvadas de la destrucción por la Junta del Tesoro Artístico de Madrid [...]. La fecha en que La Sagrada Familia de Cuerva ingresó en el convento es para mí desconocida. Consta que el monasterio lo fundó Doña Aldonza Niño de Guevara, la hermana del famoso inquisidor retratado por el Greco, y que su hijo D. Rodrigo Niño y Lasso, Conde de Añover († 1620), que edificó la importante capilla de las reliquias, pasó en los Países Bajos muchos años y allí entregó su alma al Creador. Sus restos recibieron sepultura en el convento de Carmelitas de Bruselas, pero hoy existe lápida también en la iglesia del convento toledano, tal vez debido a que se trasladaron posteriormente [véase la nota 36]. Nada tendría, pues, de extraño que la tabla aquí reproducida sea recuerdo de su estancia en Flandes, aunque, en realidad, no es necesario pensar en ello para explicarse la presencia de una obra de Gossart en un monasterio de Castilla»<sup>63</sup>.

La pintura fue restaurada durante su permanencia en el Prado, en 1939, y así lo recoge Sánchez Cantón en su memoria del Museo del Prado, donde la cita junto a otra obra de Cuerva, el «San Francisco del Greco»<sup>64</sup>. Asimismo, en el informe del Museo del Prado remitido a la Dirección Internacional de Museos se lee que, entre los trabajos efectuados en el taller de restauración del Prado sobre obras en depósito, figuraban los realizados a las piezas de Cuerva.

63 Angulo 1937, pp. 194 y 196. La pintura formó parte de la exposición *L'art Flamand dans les Collections Espagnoles*, celebrada en el Musée Communal des Beaux-Arts, Groeninge-Bruges, en 1958 y en la que Angulo intervino como parte del comité organizador español. En el catálogo de la exposición figura la obra como procedente de la iglesia de Cuerva (n.º 33, p. 65).

64 «Por más que no sea ocasión para analizar la labor realizada en el taller enumeraré algunos trabajos importantes: restauración de la *Epifanía* del Retablo de Yepes, obra de Luis Tristán, que llegó al Museo en siete pedazos; del *San Francisco* del Greco, procedente de Cuerva; de la tabla de Gossart del mismo convento; la *Piedad* de Morales, traída de Polán; de los cuadros de El Escorial: la *Mesa de los Pecados capitales* de El Bosco y los *Improperios* del mismo autor; los lienzos de Moretto y el *Lavatorio* de Tintoretto; las tablas de retablo del Cardenal Mendoza de San Ginés de Guadalajara, y de Illescas un retrato de Pantoja y el *Ecce-Homo* de Morales». «El Museo del Prado, desde el 18 de julio de 1.936 hasta el 28 de marzo de 1.938», *Memoria de Sánchez Cantón*, Archivo MNP, C. 1423, leg. 11.283, exp. 5, fol. 22, nota 1. Agradecemos a Javier Docampo, jefe del Área de Biblioteca, Archivo y Documentación del Museo Nacional del Prado, el envío de este y otros documentos relacionados con la tabla de Gossart.

Terminada la guerra y para suplir de algún modo la ausencia de las obras del Prado que habían viajado a Ginebra, donde se encontraban expuestas, y que no regresaron a Madrid hasta el 9 de septiembre de 1939, se organizó una exposición, inaugurada el 6 de julio de 1939, en la que se incluyeron «pinturas pertenecientes a iglesias y museos de varias localidades de España»<sup>65</sup> restauradas en el Prado. En el pequeño catálogo realizado por Sánchez Cantón para la ocasión aparece recogida *La Sagrada Familia*<sup>66</sup>.

Mientras tanto, el convento de Cuerva, una vez finalizada la contienda, había quedado en un estado lamentable, motivo por el cual la comunidad no pudo regresar a él hasta su reconstrucción en 1945. Y precisamente con la finalidad de obtener medios para ello, las religiosas iniciaron las gestiones para recuperar sus pinturas, que continuaban depositadas en el Prado, y ponerlas a la venta. El Museo de Bellas Artes de Bilbao pronto mostró su interés por adquirir tanto la tabla de Gossart como el *San Francisco en oración ante el Crucificado* de El Greco, siendo la primera referencia en torno a estas obras la que aparece en el acta del museo del 11 de octubre de 1939:

Darse por enterada la Junta del ofrecimiento de varias obras de arte hoy en depósito en el Museo y de una obra del Greco y una tabla de Escuela Flamenca propiedad de la Comunidad de Religiosas Carmelitas del Convento de La [sic] Cuerva (Toledo), obras hoy expuestas en el Museo del Prado de Madrid, acordándose respecto de esta última oferta, que el Director Sr. Losada se traslade a Madrid para examinar dichas obras y dictaminar sobre la conveniencia de su adquisición por el Museo<sup>67</sup>.

El día 20 de octubre, Manuel Losada viajó a Madrid para examinarlas transmitiendo a su regreso una opinión muy favorable, por lo que se iniciaron con rapidez los trámites para su adquisición<sup>68</sup>. Teniendo en cuenta que el convento de Cuerva permanecía cerrado, las gestiones por parte de la comunidad debieron de realizarse desde el convento de Durango, donde se habían refugiado la superiora y parte de la comunidad<sup>69</sup>. El acta del 26 de octubre recoge que el informe de Losada sobre los dos cuadros examinados en el Prado, «un San Francisco del Greco y una Sagrada Familia de Gossart», era favorable a la adquisición<sup>70</sup> y el acta del 6 de noviembre aprueba las gestiones realizadas en Madrid por Lorenzo Hurtado de Saracho, vicepresidente de la Junta del museo, para comprar ambas pinturas por 125.000 pesetas<sup>71</sup>.

Según un documento fechado el 18 de noviembre y expedido por la Dirección General de Bellas Artes, el museo de Bilbao había realizado ya la adquisición, aunque los cuadros continuaban en el Prado, por lo que el entonces director general de Bellas Artes apremiaba para que les fueran devueltos a las religiosas

65 Madrid 1939, p. III.

66 Se expuso en la sala XLII y figura así en el catálogo: «Jan Gossart de Maubege, llamado "Mabuse"». H. 1478–1533-6. La Sagrada Familia. T. 0,56 x 0,41. Convento de Carmelitas de Cuerva (Toledo). La Virgen y S. José, figuras de más de medio cuerpo. Fondo de arquitecturas renacentistas. Se relaciona con la tabla del Prado, nº 1930 [se refiere a la Virgen con el Niño, obra del mismo autor, fig. 4]. Estudiada por Diego Angulo en Archivo, 1937. p. 194-7. Lám. XVI». *Ibid.*, p. 43, lám. XVI.

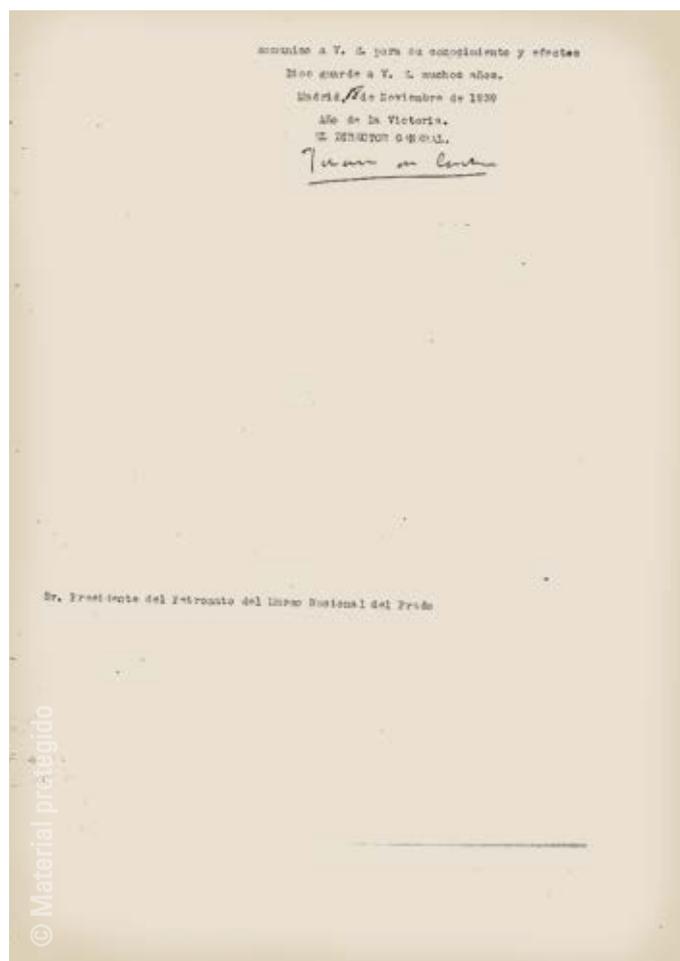
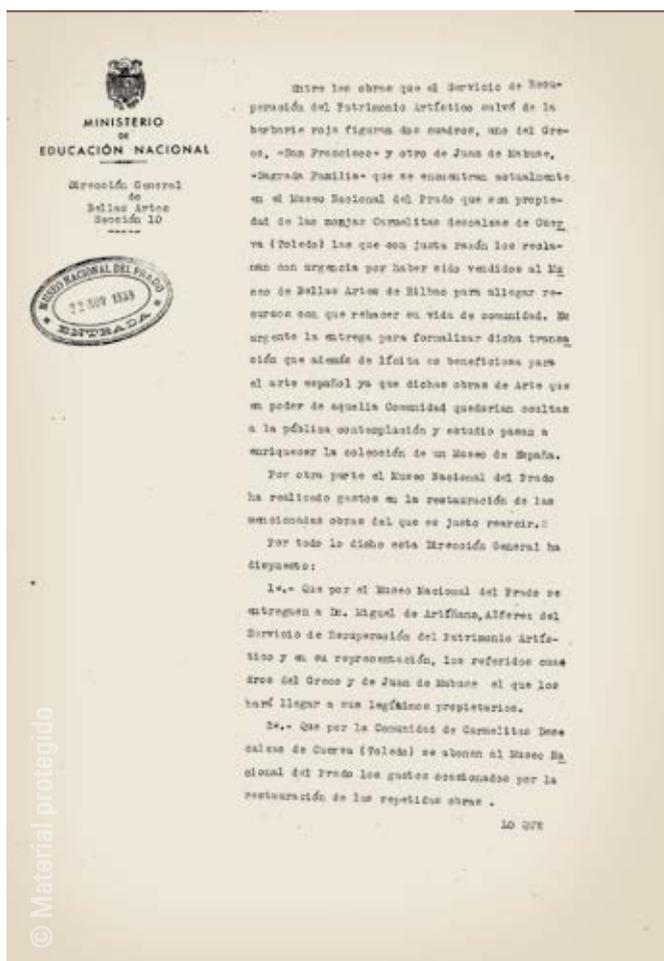
67 Acta correspondiente al 11 de octubre de 1939, p. 69. *Libro de Actas, Museo de Bellas Artes de Bilbao* (del 21 de agosto de 1923 al 24 de enero de 1947).

68 «Octubre 20 - Viaje y estancia del Director a Madrid para adquisición de dos cuadros». *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Cuenta de ingresos y Gastos del año 1939, apartado de «Adquisiciones y Restauraciones»*.

69 No se debe descartar la posibilidad de que en la negociación actuara como intermediario, y quizá también pudo ser quien transmitiera a la Junta del museo el deseo de las religiosas de vender estas obras, Esteban Bilbao Eguía (Bilbao, 1879-Durango, 1970), presidente de la Diputación de Vizcaya de 1926 a 1930 y ministro de Justicia desde agosto de 1939, personaje muy vinculado a Durango por su matrimonio. Un dato significativo es que fue enterrado en el cementerio del monasterio de las carmelitas descalzas de esta localidad vizcaína. Agradecemos esta sugerencia a Antonia Ríos de Balmaseda.

70 «Quedar enterada la Junta del informe de la Dirección acerca de los dos cuadros ofrecidos al Museo, que ha examinado el Sr. Losada en el Museo del Prado de Madrid donde se hallan expuestos. Dichos cuadros son: un San Francisco del Greco y una Sagrada Familia de Gossart. El informe es favorable a la adquisición de dichas obras, acordándose gestionarla en la suma de 110.000 pesetas como base de negociación, autorizando al Sr. Hurtado de Saracho para rebajar o aumentar prudencialmente dicha suma según las circunstancias que concurran». Acta correspondiente al 26 de octubre de 1939, p. 70. *Libro de Actas, Museo de Bellas Artes de Bilbao* (del 21 de agosto de 1923 al 24 de enero de 1947). La gestión para la adquisición de las obras concluyó con un «aumento prudencial» de 15.000 pesetas sobre la suma inicial ofertada.

71 «Aprobar las gestiones del Sr. Hurtado de Saracho en Madrid para adquirir un cuadro del Greco y otro de Gossart en la cantidad de 125.000 pesetas por ambas obras y solicitar préstamos de las Cajas de Ahorros Vizcaína y Municipal por la suma de 62.500 pts. de cada una, y el correspondiente aval de la Exma. Diputación y del Exmo. Ayuntamiento, con el fin de efectuar el pago de dicha adquisición; y que d[ic]ho Sr. autorice con su firma dichos préstamos». Acta correspondiente al 6 de noviembre de 1939, p. 71. *Libro de Actas, Museo de Bellas Artes de Bilbao* (del 21 de agosto de 1923 al 24 de enero de 1947).



25. Documento de la Dirección General de Bellas Artes, 18 de noviembre de 1939  
Archivo del Museo Nacional del Prado, caja 93, exp. 2

*Duplicado*

**MUSEO NACIONAL DEL PRADO.**

Cumpliendo lo dispuesto en la Orden de la Dirección General de Bellas Artes, fecha 1º del actual, con esta fecha se hace entrega a la Comisión General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, de los cuadros:

"SAN FRANCISCO" del GRECO  
 "SAGRADA FAMILIA" de JUAN DE MANUEL.

Que se encuentran en este Museo depositados, y que son propiedad de las monjas Carmelitas Descalzas de CUERVA (Toledo), con el fin de que el Servicio haga entrega a las mismas de los mentados cuadros.

Madrid a 25 de noviembre de 1939  
 AÑO DE LA VICTORIA.

RECIBI,

*Pedro Inguanzo*



Expediente n.º 370

**RECIBO N.º 377**

de la entrega a D. Carmelitas Descalzas de Cuerva (Toledo).  
 Depósito Museo del Prado.  
 de los cuadros que reconocen de su propiedad.

**EXENTO DE DERECHOS**

N.º de	OBJETOS	N.º de	Distancia
1	Sagrada Familia.- 60 x 40.- Flamenco del XVI.	4224	7730-3
2	San Francisco de Asia en oración.-100 x 90.- El Greco.	4225	En etiqueta. Tejuelo II.

EXENTO DE DERECHOS

ENTRÉGUENSE

Madrid, a 25 de noviembre de 1939.

RECIBI,  
 El propietario,  
*María de Jesús Pizarra de las  
 Carmelitas Descalzas de Cuerva (Toledo)*

Por la Comisión General del Servicio de Defensa del P. A. N.  
*J. P. Pizarra*




26-27. Expediente de devolución de las obras a las carmelitas descalzas de Cuerva, Toledo  
 Servicio de Recuperación Artística, 25 de noviembre de 1939  
 Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura, Madrid

de Cuerva, quienes «con justa razón los reclaman con urgencia por haber sido vendidos al Museo de Bellas Artes de Bilbao para allegar recursos con que rehacer su vida de comunidad». En este mismo documento, y puesto que ambos cuadros habían sido restaurados en el Prado, la Dirección General dispone que las carmelitas «abonen al Museo Nacional del Prado los gastos ocasionados por la restauración de las repetidas obras» [fig. 25]. La devolución de las obras a la comunidad de Cuerva no se formalizó hasta el 25 de noviembre de 1939, tal y como se desprende de dos documentos con esa misma fecha. En uno de ellos, expedido por el Museo del Prado, consta la entrega de los cuadros, «propiedad de las monjas Carmelitas descalzas de Cuerva (Toledo)», a la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, e insta a que el Servicio haga entrega a éstas de «los mentados cuadros» [fig. 26]. En el otro documento, expedido por la mencionada Comisaría General, consta la entrega a la priora de las carmelitas de Cuerva, Teresa de Jesús, propietaria de los cuadros [fig. 27]. Con fecha del 2 de diciembre figura el pago de ambas obras por parte del Museo de Bilbao: «A la R<sup>a</sup> M. Teresa Valenciaga por un cuadro del Greco y otro de Gossart 125.000 [pesetas]»<sup>72</sup>. Por el acta del 7 de febrero de 1940 se sabe que mientras la tabla de Gossart había sido recogida personalmente en Madrid por Manuel Losada, el lienzo de El Greco quedaba a la espera de un embalaje adecuado para su traslado<sup>73</sup>.

Todas estas gestiones demuestran el interés de la Junta del museo por las obras, a pesar de la penuria económica que se vivía en aquellos momentos y de la que no se libraba la institución bilbaína, que ni siquiera disponía de un lugar adecuado para exhibir su colección y menos aún las obras adquiridas, que provisionalmente fueron expuestas en caballetes<sup>74</sup> dada la relevancia de la adquisición.

Para concluir diremos que este estudio en profundidad realizado sobre *La Sagrada Familia* de Jan Gossart, además de aportar datos estilísticos que sirven para contextualizarla en el conjunto de la producción de este maestro, analiza interesantes aspectos técnicos. Se ha intentado también reconstruir su historia, aunque seguimos desconociendo cómo llegó la obra a España, concretamente a Cuerva. Quizá lo hiciera a través de la familia de Mariana de Mendoza o bien, aproximándonos a la tesis de Angulo, la adquiriera Rodrigo Niño Lasso durante su estancia en Flandes y la enviara como presente a su cuñada Mariana de Mendoza, lo que explicaría que la pintura no figure en su testamento. Lo que sí se ha demostrado documentalmente es que perteneció a la poderosa familia de los Lasso de la Vega, quienes la tenían en gran estima, y permaneció durante siglos en la iglesia y el convento de clausura por ellos construidos en Cuerva. Finalmente fue incorporada al Museo de Bellas Artes de Bilbao, pasando así a enriquecer de un modo notable la colección de pintura flamenca del siglo XVI, de la que se ha convertido en una de sus piezas más representativas.

---

72 *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Cuenta de ingresos y Gastos del año 1939, 2 de diciembre, apartado de «Adquisiciones y Restauraciones».* En el acta de la Junta del museo de Bilbao fechada el 2 de diciembre figura que la Caja de Ahorros Municipal había concedido el préstamo solicitado «para la adquisición de dos cuadros en Madrid»: «Id. [queda enterada la Junta del Museo de Bellas Artes] de un oficio del mismo [Exmo Ayuntamiento] comunicando su acuerdo referente al préstamo concedido al Museo por la Caja de Ahorros Municipal para la adquisición de dos cuadros en Madrid». Acta correspondiente al 2 de diciembre de 1939, p. 71. *Libro de Actas, Museo de Bellas Artes de Bilbao* (del 21 de agosto de 1923 al 24 de enero de 1947).

73 «Darse por enterada la Junta del informe de la Dirección del Museo sobre las gestiones hechas en Madrid para la traida de los cuadros recientemente adquiridos, de los cuales la tabla de Jan Gossart, que ha sido traída en mano por el Sr. Losada, fue examinada con sumo agrado por los presentes [...]». Acta correspondiente al 7 de febrero de 1940, p. 73v. *Libro de Actas, Museo de Bellas Artes de Bilbao* (del 21 de agosto de 1923 al 24 de enero de 1947).

74 «En el mes de Enero llegaron a Bilbao las dos obras maestras San Francisco de El Greco y La Sagrada Familia de Gossart adquiridos en Madrid, en Diciembre del año precedente, hallándose colocados en caballetes en el Museo de Arte Moderno». Véase *Memoria presentada por la Junta del Museo de Bellas Artes correspondiente al año 1.940, 1941.*

## BIBLIOGRAFÍA

### Ainsworth/Alsteens/Orenstein 2010

Maryan W. Ainsworth ; Stijn Alsteens ; Nadine M. Orenstein. *Man, myth, and sensual pleasures : Jan Gossart's renaissance : the complete works*. Maryan W. Ainsworth (ed.). New York : Metropolitan Museum of Art ; New Haven ; London : Yale University Press ; Brussels : Mercatorfonds, 2010.

### Álvarez Lopera 1982

José Álvarez Lopera. «*La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española*». 2 vols. Madrid : Ministerio de Cultura, 1982.

### Angulo 1937

Diego Angulo Íñiguez. «Miscelánea de primitivos flamencos y españoles», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, n.º 39, septiembre-diciembre 1937, pp. 191-206.

### Butler 1956

Alban Butler. *Butler's lives of the saints*. Herbert Thurston ; Donald Attwater (eds.). 4 vols. New York : P. J. Kenedy & Sons, 1956.

### Esteban 2005

Alicia Esteban Estringana. *Madrid y Bruselas : relaciones de gobierno en la etapa postarchiducal (1621-1634)*. Leuven : Leuven University Press, 2005.

### Filas 1967

F. L. Filas. «Joseph, St., Devotion to», *New Catholic Encyclopedia*, vol. 7. New York : McGraw-Hill, 1967, pp. 1108-1113.

### Foster 1978

Marjory Bolger Foster. *The Iconography of St. Joseph in Netherlandish Art, 1400-1500*. 2 vols. [tesis doctoral]. Lawrence : University of Kansas, 1978.

### Herzog 1969

Sadja Jacob Herzog. *Jan Gossart called Mabuse (ca. 1478-1532) : a study of his chronology with a catalogue of his works*. 3 vols. Ann Arbor, Michigan : University Microfilms Library Services, 1969 (tesis doctoral; Bryn Mawr, Pasadena : Bryn Mawr College, 1968).

### Koerner 1993

Joseph Leo Koerner. *The moment of self-portraiture in German renaissance art*. Chicago : University of Chicago Press, 1993.

### Lasterra 1969

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo descriptivo : sección de arte antiguo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1969.

### Madrid 1939

*De Barnabá de Módena a Francisco de Goya : exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*. [Cat. exp.]. Francisco Javier Sánchez Cantón (dir.). Madrid : Museo Nacional del Prado, 1939.

### Marías 1983-1986

Fernando Marías. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. 4 vols. Madrid : Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983-1986.

### Marlier 1966

Georges Marlier. *La Renaissance flamande : Pierre Coeck d'Alost*. Bruxelles : R. Finck, 1966.

### Ríos de Balmaseda 1991

Antonia Ríos de Balmaseda. «La capilla de Reliquias de Cuerva y el cuadro de la Sagrada Cena de Tristán», *Toletum : Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, n.º 27, 1991, pp. 129-143.

### Ríos de Balmaseda 1998

—. *La iglesia parroquial de Cuerva (Toledo) y los Lasso de le Vega*. Toledo : Gráficas Serimo, 1998.

### Rotterdam/Brujas 1965

*Jan Gossaert genaamd Mabuse*. [Cat. exp., Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen; Brujas, Groeningemuseum]. Henri Pauwels ; H. R. Hoetinck ; Sadja Herzog (eds.). Rotterdam : Museum Boymans-Van Beuningen, 1965.

**Sanudo 1879-1903**

Marino Sanudo. *I diarii di Marino Sanuto (MCCCCXCVI-MDXXXIII) dall'autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX-CDLXXVII*. Rinaldo Fulin... [et al.] (eds.). 58 vols. Venezia : M. Visentini, 1879-1903 (1ª ed., c. 1490-1494).

**Vaquero/Ríos de Balmaseda 2001**

M.ª del Carmen Vaquero Serrano ; Antonia Ríos de Balmaseda. *Don Pedro Laso de la Vega : el comunero señor de Cuerva : su testamento, el de sus padres y el de su tercera esposa*. Toledo : C. Vaquero, 2001.

**Wilson 2001**

Carolyn C. Wilson. *St. Joseph in Italian renaissance society and art : new directions and interpretations*. Philadelphia, Pa. : Saint Joseph's University Press, 2001.