

Don Juan Miguel de Mortela y el origen de la Inmaculada de Escalante en las MM. Benedictinas de Lumbier

ISMAEL GUTIERREZ PASTOR

S upongo que, en parte, la comunicación que deseo exponer no es absolutamente desconocida, al menos para algunos de los que aquí nos hemos juntado, pero sí creo que su contenido no ha sido nunca expuesto en público, ni difundido en letra impresa. Por otro lado, algunos de sus datos pueden ser conocidos, pero otros son absolutamente nuevos y sobre ellos gravita fundamentalmente el contenido de la comunicación. Con ello creo modestamente poder subsanar un error repetido con cierta insistencia sobre la *Inmaculada Concepción*, firmada y fechada por Juan Antonio de Frías y Escalante en 1666, que se conserva en el monasterio de Santa María Magdalena de Lumbier (Navarra).

Durante los siglos XVII y XVIII Navarra se convirtió en un importante centro importador de pintura. Las villas y ciudades navarras se vieron pobladas de fundaciones religiosas de patronato privado o por nuevas fundaciones de órdenes regulares que, dependiendo muchas veces de las casas matrices madrileñas, justifican de este modo el que entre sus muros se encierren importantes conjuntos artísticos de origen cortesano. Aunque el mobiliario es habitualmente de creación local, las mejores joyas de pintura y escultura suelen ser con frecuencia forasteras; Zaragoza y Valladolid, pero sobre todo Madrid, y con menos frecuencia Sevilla y algunas ciudades del Nuevo Mundo –especialmente en el siglo XVIII– fueron el punto de origen de conjuntos pictóricos como los de las Benedictinas de Corella¹, las Agustinas de Pamplona² o la capilla de San Juan del Ramo en Santa María de Viana³, por citar solamente algunos de los más representativos. La escultura cortesana también llegó generosamente a Navarra, fundamentalmente en imágenes devocionales, pero también en conjuntos como los debidos a Roberto Michel en el santuario de San Gregorio Ostiense de Sorlada⁴, o a Salvador Carmona en Lesaca⁵. Todo ello es muestra de la capacidad

1. ARRESE, José Luis de. *Arte religioso en un pueblo de España*. Madrid, 1963. Especialmente las páginas 381-424.

2. SEGOVIA VILLAR, María del Carmen. «El convento de Agustinas Recoletas de Pamplona», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVI (Valladolid, 1980), pp. 255-285.

3. URANGA, José Esteban. «La obra de Luis Paret en Navarra», en *Príncipe de Viana*, n.º (Pamplona, 1958), pp. 265-277. También la monografía de Osiris DELGADO, *Paret y Alcazar* (Madrid, 1957). Una visión actualizada de este conjunto pictórico puede hallarse en la obra de Juan Cruz LABEAGA MENDIOLA, *Viana monumental y artística*. (Pamplona, 1985).

4. LEZAUN, C. «Basilica de San Gregorio Ostiense, en Sorlada. Dignidad arquitectónica y riqueza artística», en *Pregón*, n.º 93 (Pamplona, 1967).

5. GARCÍA GAINZA, M.ª Concepción. «Los retablos de Lesaca. Dos nuevas obras de Luis Salvador

económica de los navarros en los siglos del Barroco, pero también de un decidido interés por buscar las más finas pinturas e imágenes allí donde se encontraran fuera de Navarra, dejando a los artistas locales el mercado ofrecido por cabildos eclesiásticos y municipios.

En lo que a pintura se refiere, puesto que de pintura se trata, los pintores pamploneses alcanzaron durante el siglo XVII un alto grado de profesionalización, instituyendo o conservando la tradición gremial del examen que permitía al aspirante acceder al grado de maestro pintor, según nos lo muestra el interesante documento que publicó Cabezudo Astrain⁶. Sin embargo, no existe para la pintura del siglo XVII y XVIII una sistematización de los múltiples datos que se conocen de la práctica de este oficio en Navarra durante ese tiempo. A la edición del *Catálogo Monumental de Navarra* se debe una ingente serie de datos y fechas que constituye punto de partida indispensable⁷. Los dos extensos artículos de Jimeno Jurío⁸ son un extraordinario ejemplo de lo que puede hacerse en este campo de la pintura, pero quizá sea el resultado de una situación especial de los talleres artesanos de Asiaín. También libros como los de Arrese⁹ y Labeaga Mendiola¹⁰ aportan muchos datos para el conocimiento de las localidades concretas de que tratan y su entorno geográfico. Pero a pesar de todo, y pidiendo disculpas de lo que haya podido quedar sin citar –que es mucho– teniendo no obstante méritos suficientes para ello, personalidades como las de Diego de Olite, Juan de Espinosa, de quien intento clarificar su vida y obra en otra comunicación, y Vicente Berdusán, entre los pintores de siglo XVII; o Pedro Antonio de Rada, entre los del XVIII, carecen de estudios concretos e individualizados¹¹. Los artistas foráneos han sido mejor tratados por la bibliografía navarra, tomando siempre como motivo la difusión de obras concretas: Escalante¹², Fernández de Laredo y Lizona¹³, Ezquerria¹⁴ o Luis Paret y Alcázar¹⁵.

De cualquier modo, la historia de la pintura barroca española tiene en Navarra hitos tan importantes como Pedro Orrente en las Carmelitas de Corella; Diego Polo, el Menor, en el gran lienzo del *Martirio de San Bartolomé* de la parroquia de

Carmona», en *Homenaje a D. José Esteban Uranga*, pp. 327-363. Pamplona, 1971.

6. CABEZUDO ASTRAIN, José. «Pintores, escultores y bordadores pamploneses del siglo XVII. Noticias y documentos», en *Príncipe de Viana*, n.º 70-71 (Pamplona, 1958), pp. 25-29.

7. GARCÍA GAINZA, M.ª Concepción (Directora) y otros. *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo I. Merindad de Tudela*. Pamplona, 1980. *Tomo II*. Merindad de Estella*. Pamplona 1982. *Tomo II*. Merindad de Estella*. Pamplona, 1983. *Tomo III. Merindad de Olite*. Pamplona, 1985.

8. JIMENO JURÍO, José María. «Pintores de Asiaín (Navarra). I. Estudio general de algunos aspectos», en *Príncipe de Viana*, n.º 172 (Pamplona, 1984), pp. 7-73. Y «Pintores de Asiaín (Navarra). II. El taller de Lasao», en *Príncipe de Viana*, n.º 172 (Pamplona, 1984), pp. 197-267.

9. ARRESE, *op. cit.*, 1963, y su monografía titulada *Antonio González Ruiz*. Madrid, 1973.

10. LABEAGA MENDIOLA, *op. cit.*, en nota 3.

11. CASADO ALCALDE, Esteban. «Berdusán», en *Príncipe de Viana*, n.º 152-153 (Pamplona, 1978), pp. 507-546. GARCÍA GAINZA, M.ª Concepción. «Nuevas obras de Vicente Berdusán», en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca, 19-21 diciembre 1983. Sección I. Pp. 295-308. ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro - FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. «Vicente y Carlos Berdusán, pintores de Santa Teresa. Nuevos lienzos en Pamplona y Lazcano», en *Santa Teresa en Navarra* (Pamplona, 1982), pp. 285-298. MARÍN, José Luis, *La pintura aragonesa del siglo XVII*. (Zaragoza, 1980). MORALES ALVARO ZAMORA, M.ª Isabel - BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.ª. «Algunas dotaciones barrocas de la iglesia parroquial de San Lorenzo de Magallón (Zaragoza)», en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*. Huesca, 19-21 diciembre 1983. Sección I, pp. 275-293. Finalmente, es imprescindible para iniciar el estudio de Berdusán consultar los tomos del *Catálogo Monumental de Navarra*.

12. LAFUENTE FERRARI, Enrique. «Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor», en *Príncipe de Viana* n.º 4 (Pamplona, 1941), pp. 8-23.

13. BUENDÍA, José R. «Dos pintores madrileños de la época de Carlos II. Francisco de Lizona y Juan Fernández de Laredo», en *Príncipe de Viana*, n.º (Pamplona, 1965), pp. 23-27.

14. ANGULO IÑIGUEZ, D. «Jerónimo A. Ezquerria, copista de Carreño», en *Príncipe de Viana*, n.º (Pamplona, 1965), p. 67.

15. *Vide* nota 3.

Barasoain¹⁶; Claudio Coello en las Benedictinas de Corella y José Jiménez Donoso en este mismo convento y en los de la misma orden de Estella y Lumbier; Diego González de Vega en las Benedictinas de Lumbier; Francisco Solís en el exconvento de San Francisco de Viana, ciudad donde ya ha sido citado el trabajo de Paret. Pero hay que lamentar pérdidas irreparables, como algún Carducho de las Agustinas de Pamplona y el gran lienzo que Carreño de Miranda pintara en 1666 para los Trinitarios de la misma ciudad, hoy expuesto en el museo del Louvre.

Refiriéndose ya a la obra de Juan Antonio de Frías y Escalante (Córdoba, 1633-Madrid, 1669) en Navarra¹⁷, desde el siglo XVIII han sido varias las pinturas salidas de sus manos puestas en relación con esta tierra. Además de una *Caída de San Pablo*, de la colección Bandrés de Pamplona, citada por Buendía¹⁸, pero que no vamos a entrar a considerar, Palomino mencionó en el *Museo Pictórico* la existencia de una *Asunción* o, con sus palabras, una pintura «de la Ascensión de Nuestra Señora» sobre la reja del coro de las MM. Benedictinas de Corella¹⁹. La noticia pasó posteriormente al *Diccionario* de Ceán y a Pedro de Madrazo²⁰. Posteriormente sólo vuelve a surgir este cuadro con motivo de la publicación de la *Inmaculada Concepción*, que se conserva en las MM. Benedictinas de Lumbier y es la segunda de las obras de Escalante puestas en relación con Navarra; al publicarla, Lafuente Ferrari dejó constancia de que el cuadro de Corella existía con anterioridad a 1941, puesto que había sido visto por Allende Salazar²¹ y por Julio Altadill²². Fiándose de estas noticias lo catalogó con el número 29, mientras que al de Lumbier corresponde el número 30 de su catálogo²³.

Sin embargo, la *Asunción* de Corella no ha sido reproducida nunca y los autores del recientísimo *Catálogo Monumental de Navarra* tampoco han hallado cuadro alguno de la temática descrita por Palomino, ni de calidad apreciable, susceptible de ser identificado como obra de Escalante²⁴. La obra quizá desapareciera en el

16. Está reproducido en el *Catálogo Monumental de Navarra. Tomo III. Merindad de Olite*. (Pamplona, 1985), lám.

17. Las más antiguas referencias literarias sobre Escalante son las que se encuentran en las obras de Antonio Acisclo PALOMINO Y VELASCO. *El Museo Pictórico y la Escala Óptica*. (Madrid, edic. Aguilar, 1947), pp. 966-967. Y en Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. (Madrid, 1800). Tomo II, pp. 28-30.

La bibliografía básica sobre este pintor se inicia con los artículos de Enrique LAFUENTE FERRARI. «Escalante en Navarra y otras notas sobre el pintor», en *Príncipe de Viana*, n.º 4 (Pamplona, 1941), pp. 8-23. Y «Nuevas notas sobre Escalante», en *Arte español*, XV (1944), pp. 29-37. José VALVERDE MADRID en el diario *Córdoba*, de 10 de marzo de 1970, donde publicó la partida de nacimiento del pintor. José R. BUENDÍA. «Sobre Escalante», en *Archivo Español de Arte*, XLIII (1970), pp. 33-50. Del mismo autor es el «Recordatorio de Escalante en los trescientos años de su muerte», en *Goya*, n.º 29 (1970), pp. 146-153. E. VALDIVIESO. «Dos pinturas inéditas de Escalante», en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVII (Valladolid, 1971), pp. 495-497. Fray Ramón PINEDO MOLINA. «¿Una Inmaculada de Escalante en Leyre?», en *Príncipe de Viana*, n.º 154-155 (Pamplona, 1979), pp. 87-89. Mercedes AGULLÓ Y COBO. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. (Granada, 1978). Pág. 68. *De la misma autora es Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. (Madrid, 1981), pp. 87, 142, 223 y 235.

Hay que añadir a esta bibliografía los párrafos que le dedica ARRESE (*Op. cit.*, 1963, pp. 417-418) y un artículo de José R. BUENDÍA sobre algunas obras inéditas del monasterio de San Lorenzo de El Escorial (en prensa).

18. BUENDÍA, «Sobre Escalante», 1970, p. 41, lám. V.

19. PALOMINO, *Op. cit.*, p. 967.

20. CEÁN BERMÚDEZ, *Op. cit.*, II, p. 29. MADRAZO, Pedro de. *España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia*. Navarra y Logroño. (Barcelona, 1886). Tomo III, cap. 32.

21. LAFUENTE FERRARI. *Art. cit.*, 1941, p. 9.

22. ALTADILL, Julio. «Artistas exhumados», en *Boletín de la Comisión de Monumentos Histórico Artísticos de Navarra*, n.º (Pamplona, 1924), p. 287.

23. LAFUENTE FERRARI. *Art. cit.*, 1941, p. 9. Sin embargo, ninguno de los dos llegó a verlos en aquella ocasión, teniendo noticia del de Lumbier a través de una fotografía de José Esteban Uranga.

24. Como el modelo Concepcionista de Leyre se conserva en Corella una pintura del siglo XVII

transcurso de la Guerra Civil y no existiría ya al escribir Lafuente Ferrari su artículo pionero. En 1963, Arrese la daba por desaparecida del convento corellano, pero al proponer la identificación del cuadro con el que se conservaba en Lumbier²⁵ introdujo un elemento de confusión que ha sido arrastrado por algunos investigadores que sobre Escalante han escrito a partir de esa fecha. Así Buendía, al dar a conocer el dibujo preparatorio para la *Inmaculada* de Lumbier (Oxford, Ashmolean Museum), se refiere a ella como «la única conservada de Escalante en Navarra y la misma que pintó para las Benedictinas de Corella»²⁶.

A estas dos pinturas hay que añadir una tercera que recientemente ha sido considerada de Escalante, otra *Inmaculada Concepción* del monasterio de Leyre, donde se inventarió en 1820 con motivo de la exclaustración, a la que se pierde la vista en 1835 y reaparece con motivo de la restauración del edificio en 1875²⁷. Aunque el modelo de la Virgen en su movimiento de torbellino y en la inflexión del cuerpo y la cabeza hacia abajo se sitúa dentro de la escuela madrileña y cercana a los prototipos de Alonso del Arco, el mal estado de conservación impide un juicio preciso y las durezas en el trazo no son concebibles en el sutil pincel de Escalante.

En esta encrucijada, por las razones que expondré a continuación, creo que los cuadros de Corella y Lumbier son dos obras distintas, incluso iconográficamente. Perdida o en paradero desconocido la *Asunción* de Corella, sólo queda preguntarnos por el origen de la *Inmaculada* del monasterio de Lumbier, cuya colección de pintura madrileña es amplia, pero fue toda ella encargada a Madrid en la década de 1680 para los huecos de los retablos que se construían entonces; los documentos no mencionan nombres de pintores, pero en cambio, tres de las cuatro pinturas están firmadas: la *Visión de San Benito* y la *Imposición de la casulla a San Ildelfonso* son de José Donoso, fechadas en 1685; y la *Inmaculada Concepción* es de Diego González de Vega, fechada en 1677²⁸.

La *Inmaculada Concepción* firmada por Escalante en 1666 tiene una trayectoria perfectamente definida desde la segunda mitad del siglo XVIII en Calahorra primero y luego en Lumbier, pasando en el siglo XIX al monasterio de las MM. Benedictinas de esta localidad. En este origen se entretiene una de las más atractivas historias del coleccionismo en Navarra y, desde luego, en La Rioja. Tiene por protagonista a Don Juan Miguel de Mortela y Ciganda, Arcediano de Berberiego y canónigo de la catedral de Calahorra, Prior de Falces y Procurador Síndico General de la Provincia de Burgos de la Orden de San Francisco. Había nacido en Lumbier en 1686, según hagamos caso de la edad que él mismo declara –88 años– en 1774, o en 1693 que es la fecha que se deduce de la edad de 82 años que su partida de defunción indica²⁹. El Arcediano Mortela fue la figura capital de todas las obras realizadas en la catedral de Calahorra entre los años 1730 y 1770, bien porque las costeara de su propio pecunio, bien por recibir comisiones del Cabildo para dirigir las. Poseedor de una crecida fortuna, en los últimos años de su vida se dedicó a engrandecer la hacienda familiar en Navarra, adquiriendo cuantiosas propiedades en Lumbier, Barasoain, Garisoain, Pamplona y Tabar, sobre las que instituiría en 1774 un mayorazgo, para lo cual también había reedificado de nueva planta la casa solar de los Santa María en la calle de la Abadía de Lumbier, cuyas obras de construcción debieron realizarse pocos años antes de 1772, fecha en que ya estaba acabada, decorándose su oratorio antes de 1774.

en el convento de Carmelitas Descalzas (Cfr. *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela* (Pamplona, 1980), lám. 168).

25. ARRESE, *Op. cit.*, 1963, pp. 417-418.

26. BUENDÍA, «Sobre Escalante», 1970, p. 41.

27. PINEDO MOLINA, *Art. cit.*, 1979, pp. 87-99.

28. «Retales, virutas y cizallas», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, p. 316.

29. Archivo de la Catedral de Calahorra. *Libro de Difuntos, 1730-1817*, fol. 99.

La fundación de un mayorazgo al que vincular todas sus propiedades navarras respondía en el Arcediano Mortela a una idea antigua, profundamente arraigada, que fue madurada en el transcurso de los años. La primera tentativa de fundación data de 1766³⁰; una segunda escritura data del 6 de abril de 1772³¹; y la última y definitiva lleva fecha de 9 de enero de 1774³². Las dos últimas escrituras fundacionales son casi idénticas, si exceptuamos el incremento de los bienes inmuebles y de la hacienda raíz; ambas coinciden en que el Arcediano vinculó a su mayorazgo un lienzo de la Inmaculada Concepción, descrito con toda precisión en la fundación de 1774:

«Iten otro quadro con su marco dorado de quatro varas escasas de alto y tres de ancho, que representa a María Santísima en el misterio de su Purísima Concepción, y se presenta sobre el mundo que está zercado de la serpiente y varios angelotes abultados, y uno de ellos mostrándole un espejo para que se mire y se vea limpia de toda culpa. Es original de Escalante, que la pintó el año de mil seiscientos sesenta y seis»³³.

La descripción en la segunda escritura de fundación es algo más breve, pero explica los motivos especiales por los que Don Juan Miguel Mortela deseaba vincular el lienzo al mayorazgo en 1772:

«Ytten declaro que entre las muchas pinturas que tengo originales de autores muy clásicos, hay una original de Escalante, del tamaño de cuatro varas escasas de alto y tres de ancho, con su marco todo dorado, y representa a María Santísima en el misterio de su Purísima Concepción, y como este mayorazgo va fundado bajo la protección de esta Soberana Reyna, es mi voluntad que dicha pintura quede vinculada y agregada a él. Y ordeno que ningún sucesor mío la pueda enagenar, ni vender con pretexto alguno»³⁴.

Cuándo o cómo llegó este importante lienzo a manos de Mortela es tema imposible de determinar; la insistencia en el marco dorado en la descripción de 1772, parece indicar que quizá fue puesto por el mismo Mortela; de haber ocurrido así, el estilo del marco, muy similar al que muestra la *Inmaculada Concepción* de Miguel Jacinto Meléndez (Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias), fechada en 1734, nos estaría indicando que el lienzo de Lumbier quizá llegó a poder de Mortela en la década de 1740-1750, quizá por compra en alguna almoneda madrileña, donde lo adquiriría en el transcurso de alguno de los muchos viajes que consta hizo el Arcediano a Madrid.

No cabe duda de que el lienzo que fue de Mortela es el que hoy existe en las MM. Benedictinas, pues coincide el tema, la descripción, las medidas en varas equivalentes a unos 3,32 x 2,29 metros, y finalmente la precisa transcripción de la firma y fecha: «ESCALANTE / FAT / AÑO 1666». No cabe duda de que habiendo estado desde 1776 en Lumbier, este lienzo no lo pudieron traer las MM. Benedictinas de Corella en 1839, como supuso Arrese³⁵.

Queda por responder una última pregunta para justificar la presencia del lienzo en el monasterio de Santa María Magdalena y no en poder de los descendientes de Mortela como bien vinculado al mayorazgo. En el transcurso del siglo XIX la pintura fue regalada por la familia Antillón, heredera del mayorazgo, al monasterio benedictino, si bien en su archivo no existe documento que precise tal donación. La historia de la *Inmaculada Concepción* de Escalante continúa en 1835, pues el día 5 de febrero la Comunidad benedictina recibió una orden para abandonar el monasterio en

30. Es fecha que se deduce de la escritura fundacional de 1772 (*Vid. infra*, nota 31). El documento fue protocolizado ante el escribano Juan José Juárez, en Calahorra, el 16 de marzo de 1766.

31. A.H.P. Logroño. Protocolos, leg. 380, fols. 149-165vº.

32. A.H.P. Logroño. Protocolos, leg. 381, fols. 26-39vº.

33. *Idem*, fol. 37.

34. A.H.P. Logroño. Protocolos, leg. 380, fol. 162.

35. ARRESE, *Op. cit.*, 1963, p. 418.

veinticuatro horas³⁶; ante tal situación las monjas se instalaron en la casa de Don Benito Antillón, heredero del mayorazgo instituido por Mortela a favor de su sobrina D.^a Josefa Antonia de Ureta Santa María Ayanz Mortela; en concepto de alquiler les pidió «una salve rezada por toda la comunidad ante el magnífico cuadro de la Purísima Concepción que se halla al subir la escalera de la mencionada casa»³⁷. La amistad entre la familia Antillón y la Comunidad benedictina se vio reforzada por un «compromiso de hermandad espiritual» que las monjas hicieron con Don Benito Antillón, con su muger D.^a Eugenia y con sus dos hijas D.^a Fermina y D.^a Agustina, como prueba de gratitud «obligándose a celebrar las funciones que se estila al morir cualquier miembro de la familia»³⁸.

Tras estos compromisos, es la tradición oral del claustro la que nos transmite que fueron las hijas de Don Benito Antillón quienes en fecha indeterminada regalaron el cuadro al monasterio en el transcurso del siglo XIX. Aunque estos datos pudieran tener poca consistencia científica por no venir avalados por documento escrito, quedan suficientemente revalidados por la absoluta coincidencia entre las descripciones antiguas y la obra conservada.

La posesión de esta pintura en manos de Don Juan Miguel de Mortela se comprende mejor si analizamos los pasajes introductorios de la fundación de 1774, en la que la gran novedad respecto a las fundaciones de 1766 y 1772 era la vinculación al mayorazgo de una colección de treinta y tres pinturas, de igual o más altura que la de Escalante:

«Yten declaro que como he sido muy aficionado a la pintura he llegado a juntar una colección bastante numerosa de quadros originales de autores antiguos y modernos, los más sobresalientes y de primera nota, y como estas alajas hacen honor a las casas, es mi voluntad que queden vinculadas a la fundación de este mayorazgo...»³⁹.

Continúa la relación de pinturas vinculadas entre las que había una gran tabla de la *Sagrada Familia*, de Rafael de Urbino; un *San Onofre* y una *Bacanal*, de Ribera; el lienzo de Escalante, fechado en 1666; cuatro pinturas del mallorquín Pedro Cotto, *Paisajes con las Artes Liberales*, fechados en 1695; una historia de *Rebeca y Eliezer*, de Carlo Maratti; dos pinturas de *Jesús y María*, de Murillo; una *Virgen con Niño*, que con la descripción parece de ambiente leonardesco; una *Santa Gertrudis*, de Palomino, y otro cuadro de las mismas medidas de la *Virgen del Socorro*, que pudiera ser del mismo pintor. Se mencionan además floreros y marinas, y una serie de pinturas sobre tabla, quizá flamencas, como la que menciona de *Cristo resucitado aparecido a su Madre*, «de mano de un flamenco mui antiguo». Esta colección es en la actualidad objeto de un estudio más detallado en torno a la personalidad de su propietario.

Tomando las debidas precauciones con las atribuciones que se hacen en este sorprendente inventario, lo cierto es que todo él nos transmite un grado de veracidad y confianza, cual corresponde a un hombre entendido; las pormenorizadas descripciones que hace de los cuadros coinciden en su espíritu con los nombres propuestos. Este rigor de las atribuciones adquiere su punto culminante en la transcripción de algunas firmas legibles y en la resignación a no poder dar los nombres de los autores de otras debido a la dificultad de la lectura.

36. Archivo del Monasterio de Santa María Magdalena. Lumbier. *Libro 3.º*.

37. *Idem*.

38. *Idem*.

39. A.H.P. Logroño. Protocolos, leg. 381, fol. 37.